

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.  
XXXVI, 1-3 1993

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

Angela Andolfi, <i>I misteri di Peter Greenaway</i> . . . . .	pag. 7
Maria Antonietta Canzano, <i>Tutti pazzi in Re Lear</i> . . . . .	» 31
Erminia Di Donna, <i>Il movimento verso l'indifferenziato. The Tempest di W. Shakespeare</i> . . . . .	» 61
Rita Di Florio, <i>Il libertinismo come forma embrionale del pensiero illuminista</i> . . . . .	» 85
Maria Maddalena Parlati, <i>Un altro libro delle inquietudini: Possession di A. S. Byatt</i> . . . . .	» 111
Paola Picchioni, <i>Eco come figura retorica e mitologica in Loin de l'Étre di Stevie Smith</i> . . . . .	» 137
Patrizia Pierini, <i>Il descrittivismo inglese fra Ottocento e Novecento: Henry Sweet e Otto Jespersen</i> . . . . .	» 155
Ivana Rescinito, <i>Fra etica ed alterità: The Songlines di Bruce Chatwin</i> . . . . .	» 173
Maria Stella, <i>Il potere della parola in Emily Brontë</i> . . . . .	» 191

RECENSIONI

F. Barker, <i>The Culture of Violence. Essays on Tragedy and History</i> , D. Cohen, <i>Shakespeare's Culture of Violence</i> (L. Di Michele) . . . . .	» 221
F. Ferguson, <i>Solitude and the Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation</i> (F. Minetti) . . . . .	» 228
M. Marrapodi, A. J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon Santucci (eds.), <i>Shakespeare's Italy. Functions of Italian Locations in Renaissance Drama</i> (L. Fascia) . . . . .	» 234
P. Pugliatti, <i>Shakespeare storico</i> (R. Ciocca) . . . . .	» 238
<b>RIASSUNTI</b> . . . . .	» 243
<b>INDICE DELL'ANNATA</b> . . . . .	» 249

COLLOCAZIONE

Anglistica

Dipartimento di Studi letterari e linguistici dell'Occidente.

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXXVI, 1-3

## anglistica

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56893

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1993

Questo fascicolo di Anglistica - oltre ad includere saggi che studiano testi e movimenti di pensiero che spaziano dal Cinquecento al Seicento e all'Ottocento fino all'epoca nostra contemporanea - affronta differenti e suggestive problematiche di indagine su generi letterari e modalità espressive anche non letterarie.

In tale prospettiva il saggio di Angela Andolfi ("I misteri di Peter Greenaway") si propone come un'attenta analisi dei nuovi linguaggi cinematografici sperimentati da Greenaway a partire dal 1992. Maria Antonietta Canzano - con il suo "Tutti pazzi in Re Lear" - vede nella follia dominante nel testo shakespeariano la fondamentale chiave di lettura dei collegamenti fra la sconfitta del vecchio ordine epistemologico e l'affioramento della nuova sensibilità barocca. Con "Il movimento verso l'indifferenziato. The Tempest di W. Shakespeare" Erminia Di Donna rilegge l'androginia di The Tempest con l'ausilio degli strumenti analitici della critica femminista e psicoanalitica.

Con il saggio di Rita Di Florio ("Il libertinismo come forma embrionale del pensiero illuminista") si studia il teatro della Restaurazione, con particolare riferimento a The Country Wife e The Way of The World individuando nelle due fasi del libertinismo di Wycherley (rivoluzione sessuale) e di Congreve (rivoluzione in-

tellettuale) il fondamento del pensiero illuminista.

"Un altro libro delle inquietudini: Possession di A. S. Byatt" è il saggio in cui Maria Maddalena Parlati, sulla scorta delle teorie parodiche e meta-narrative novecentesche decostruisce il modello narrativo dominante della 'detective story' immergendo, nella scrittura di Byatt, lettori e critici in un sistema labirintico senza fine.

Rigorosa attenzione viene data alla 'parola' sia da Maria Stella nel suo "Il potere della parola in Emily Brontë" che da Paola Picchioni nel suo "Eco come figura retorica e mitologica in Loin de l'Étre di Stevie Smith". Nel primo caso viene messo in evidenza il diverso uso che viene svolto dal linguaggio dalla Brontë narratrice o personaggio a seconda dell'enfasi posta su parola enunciata, scritta o letta. Nel secondo caso Loin de l'Étre (1957) di Stevie Smith viene discussa in funzione dell'uso di 'Eco' come figura retorica e mitologica simultaneamente, benchè invertita.

Il discorso del rapporto tra l' 'Io' e l' 'Altro' e le recenti discussioni della nozione di alterità sono alla base della indagine svolta da Ivana Rescinito sui Songlines di Bruce Chatwin.

Infine nel saggio di Patrizia Pierini ("Il descrittivismo inglese fra Ottocento e Novecento: Henry Sweet e Otto Jespersen") vengono individuate le radici della lingua inglese d'oggi nelle grammatiche elaborate alla fine dell'Ottocento da Henry Sweet e nella prima parte dell'Ottocento da Otto Jespersen.

## I MISTERI DI PETER GREENAWAY

di  
Angela Andolfi  
(Napoli)

### Una personale del regista-pittore

*One should trust the work not the author<sup>1</sup>*  
(Peter Greenaway)

L'autore invita ad ammirare l'opera ed allontana lo sguardo da sé, decretando la sua morte nella più pura tradizione strutturalista. Eppure la figura del regista si impone quando si riconoscono ovunque, sia nella produzione sperimentale che nei lungometraggi, i tratti distintivi di una personalità artistica complessa, che si esprime attraverso un cinema allo stesso tempo visionario, d'effetto, cerebrale ed ironico.

Dagli *Shorts* degli esordi — dove prende forma il gusto per l'immagine pittorica accanto alla precisione documentaristica e alla narrazione ossessiva — fino al suo ultimo lavoro, *A Walk through Prospero's Library*, che si richiama ai precedenti *A Walk through H* e *Prospero's Books*, è sempre possibile ritrovare i colori base della tavolozza del regista-pittore Greenaway, colori che, combinati magistralmente su disegni attentamente progettati, fanno sì che si possa dire di ogni suo film, come di un quadro d'autore: «È un Greenaway».

<sup>1</sup> Cit. in T.W. Klinger «The Attempt of a Portrait» (script), in S. Bonzi (a cura di), *Peter Greenaway a Milano*, Milano, Ufficio Stampa Telepiù, 1992, p. 1.

Come il visitatore di una mostra d'arte, lo spettatore di una rassegna monografica di Greenaway è invitato a riconoscere le sfumature ricercate dall'autore, nonché le ricorrenze tematiche e stilistiche. Basti pensare all'uso della camera fissa per un tempo insolitamente lungo su di una stessa inquadratura, la quale si offre quindi alla fruizione in maniera provocatoria, rimandando l'arte cinematografica alla sua progenitrice, la pittura; all'estetica dell'eccesso; alle colonne sonore di Michael Nyman<sup>2</sup>; ai modelli strutturali quali lettere e numeri, utilizzati come strumenti organizzatori della scansione temporale e narrativa<sup>3</sup>.

Condotto in un vortice di colori e musica, lo spettatore si abbandona ad una 'jouissance' di barthesiana memoria, procurata dalla corporea sensibilità neo-barocca delle immagini. Allo stesso tempo, enigmi da risolvere, strutture da comprendere, citazioni di carattere enciclopedico e riferimenti da cogliere, all'interno e all'esterno della galassia Greenaway, sono indizi di un cinema criptico, che richiede impegno intellettuale e rivela attraverso la superficie policromatica una robusta vena polemica nei confronti del mondo artistico e della società contemporanea.

La generazione di registi degli anni '80, in cui Greenaway è generalmente incluso, non ha un'estetica che li accomuna ed annovera artisti provenienti da esperienze culturali diverse. Si fa generalmente riferimento a due grandi poli: la

<sup>2</sup> Michael Nyman ha composto e realizzato tutte le colonne sonore dei film dal 1976 ad oggi ad eccezione di quella per *The Belly of an Architect* composta da Wim Mertens, vale a dire 15 collaborazioni. La musica di Nyman costituisce un elemento indispensabile della struttura dei film di Greenaway, fa parte della loro forma, molto oltre la classica concezione di accompagnamento sonoro della storia. Un interessante intervento del compositore è inserito in M. Chirivi (a cura di), *Circuitocinema*, Venezia, Comune di Venezia, 1991, pp. 12-16.

<sup>3</sup> Ogni film presenta una o più sequenze formali che evidenziano l'organizzazione del materiale. Alcuni esempi sono: le lettere dell'alfabeto inglese e le otto fasi evolutive darwiniane in *A Zed and two Noughts*; i 12 disegni del giardino di Compton Anstey in *The Draughtman's Contract*; i 7 colli di Roma e i 7 monumenti funebri visitati da Kracklite in *The Belly of an Architect*; i 9 menu del ristorante e i colori in *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, i 24 libri di Prospero in *Prospero's Books*.

National Film School (NFS) fondata nel 1971 e il British Film Institute (BFI). I registi diplomati alla NFS hanno tutti la padronanza delle tecniche cinematografiche e la conoscenza della storia del cinema acquisite con un programma di studi triennale, ma la loro produzione si diversifica notevolmente per scelte tematiche e di riferimento alle varie tradizioni europee<sup>4</sup>. Il BFI ha finanziato le produzioni di giovani che sono giunti all'esperienza cinematografica attraverso differenti percorsi<sup>5</sup>.

Greenaway condivide con i registi contemporanei il rifiuto della tradizione realistica e si riavvicina a quella tendenza sommersa della filmografia inglese che esplora i mondi dell'immaginario collettivo piuttosto che l'universo sociale.

The new British film-makers are mostly united in their rejection of the realist ambitions of Free Cinema. They appeal to the tradition of British cinema which did make the imaginative leap into inner states of mind and the darker side of life<sup>6</sup>.

Tuttavia, pur viaggiando nei meandri della mente con le sue ossessioni e ambiguità morali, gli abissi irrazionali e gli istinti omicidi, Greenaway si distanzia dalla produzione delle case cinematografiche Ealing o Hammer per una riflessione sui modi di produzione e ricezione che ha origine nella multiforme esperienza artistica del regista<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Michael Radford si rifà alla *nouvelle vague* francese e al cinema italiano; Roger Christian a Bergman, Polanski, Kurosawa, ma anche alla consumata abilità dei registi hollywoodiani nel creare i mondi dell'illusione; Julien Temple alle forme del cinema popolare americano, ma anche alla cultura giovanile britannica; Brian Gilbert alla cinematografia francese di Renoir e Truffaut che accentra l'attenzione sul mondo borghese; infine Bill Forsyth adopera la stessa prospettiva di Gilbert, ma limitatamente al mondo scozzese.

<sup>5</sup> Chris Petit proviene dal mondo della critica e si interessa di cinematografia francese; Roland Joffe e Marek Kaniewska hanno esperienze di regia televisiva e sono impegnati politicamente; Stephen Frears ha maggiori preoccupazioni stilistiche; infine Peter Greenaway vanta un background pittorico e lavora all'interno dell'estetica post-moderna.

<sup>6</sup> J. Park, *Learning to Dream: The New British Cinema*, London, Faber and Faber, 1984, p. 83.

<sup>7</sup> Sebbene i film realizzati dagli studi Ealing e Hammer siano considerati generalmente di serie B, vanno tuttavia segnalate all'interno di quelle

Il cinema è il giovanissimo erede di duemila anni di pittura europea. La pittura e, spero, il cinema sono veicoli dei ragionamenti e delle speculazioni filosofiche... e finalmente l'espressione di un piacere puro davanti all'esistenza di tali oggetti, le icone<sup>8</sup>.

Attraverso lo studio delle belle arti, Greenaway raggiunge una consapevolezza estetica che gli permette di mettere in discussione non solo la precedente filmografia inglese, ma l'intera tradizione hollywoodiana<sup>9</sup>. Il cinema dominante nel mondo occidentale, quello americano, si basa su tecniche di continuità narrativa (dissolvenza, progressione dalla ripresa panoramica al primo piano, soggettive, musica empatica) che, producendo verosimiglianza, inducono la partecipazione emotiva dello spettatore. Il regista inglese, al contrario, contrapponendo a quelle tecniche l'uso della ripresa fissa su inquadratura frontale, un linguaggio teatrale ed una colonna sonora formale, coerente con l'impostazione strutturalista della narrazione, propone un'arte straniante che tenta di riprodurre le categorie spazio-temporali della pittura sul grande schermo.

Privilegiando la ricerca sugli spazi alla riflessione sui tempi, Greenaway offre le sue creazioni ad una lettura aperta, che a volte si esprime a livello di intreccio<sup>10</sup> e più spesso in senso figurativo. L'ambiguità del finale dei film di Truffaut o di Godard, che pure il regista ammira e che si situano in polemica con Hollywood, è trasferita a livello di

produzioni, rispettivamente, le esplorazioni della natura umana di Robert Hamer e Alexander Mackendrick e il valore sovversivo dei film di Michael Powell, Carol Reed e David Lean.

<sup>8</sup> Cit. in G. Bogani, «Nel morso del tempo - Il cinema di Peter Greenaway», in *Segnocinema*, n. 33, maggio 1988, p. 9.

<sup>9</sup> «If you think about the advances that have been made in the 20th century painting, for example, from Cubism onwards, and the amount of experimentation that's happening in European painting has been phenomenal, and you compare that to cinema, there's virtually been no experimentation at all. Cinema has not reached its Cubist period yet». Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 7.

<sup>10</sup> I finali dei film non rispettano la conclusività classica della cene-narratologia in quanto l'ordine iniziale mutato dagli eventi non viene ristabilito, né al modello iniziale viene sostituito un modello alternativo, opposto.

immagine: l'icona si fa figura significativa in più direzioni. Essa attira lo sguardo dello spettatore in maniera rifrangente e riflettente (gli specchi e il doppio sono metafore privilegiate da Greenaway) e si offre all'interpretazione oltre i limiti imposti dall'industria cinematografica.

Various American producers have gone on record by saying that if a film does not satisfy, is not completely comprehensible in one viewing... it has somehow failed. We wouldn't say that about a masterpiece of European painting... about a piece of music... about a poem, which certainly would demand repeated readings... I would like to make films, which in some senses, are infinitely viewable<sup>11</sup>.

#### Sulle tracce dell'autore: biografia ed esordi

«La mia vita è senza interesse; è quella di un qualsiasi piccolo borghese»<sup>12</sup>.

«I suppose my films are so consciously signature films, that in some ways they are autobiographical»<sup>13</sup>.

Le due citazioni dialetticamente invitano ad un percorso attraverso la vita e l'opera del regista, percorso guidato dai suoi stessi suggerimenti: «... the creatures are created for me in order to organize my arguments and theories, they are not really me personally, but they are aspects of those subject matters and areas which worry and concern and make me feel anxious»<sup>14</sup>.

Greenaway nasce a Newport, nel Galles, il 5 aprile 1942, ma non riconosce in sé i tratti di una cultura periferica, come quella gallese, avendo vissuto a Londra sin dall'età di tre anni. Dal padre ornitologo, Peter eredita la passione per

<sup>11</sup> Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 6.

<sup>12</sup> Cit. in G. Bogani, «Nel morso del tempo», *cit.*, p. 4.

<sup>13</sup> Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 4.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

gli uccelli e, alla sua morte, il regista gli rende omaggio con il cortometraggio *A Walk through H or The Reincarnation of an Ornithologist*, in cui il personaggio di Tulse Luper ritrova schizzi e disegni nello studio di un ornitologo, suo amico, da poco scomparso. Sono le mappe su cui lo studioso ha segnato il percorso degli uccelli durante le migrazioni, ma, ordinate da Luper, esse permettono all'anima del defunto di effettuare un ultimo viaggio attraverso un paese di nome H: «Heaven o Hell o Hammersmith, un quartiere di Londra» commenta ironicamente il regista<sup>15</sup>. Il cortometraggio rispecchia la preoccupazione per il destino ultraterreno del padre, ma anche la riflessione sulla quantità di erudizione che va perduta con la fine della vita<sup>16</sup>. Il paesaggio di H è rappresentato su mappe disegnate dallo stesso Greenaway ad acquerello. La sovrapposizione di vere immagini di uccelli in volo allude alla commistione di vita e morte, alla valenza metafisica che il regista attribuisce alla cartografia.

J'ai toujours été fasciné par la cartographie. Les cartes représentent pour moi l'équivalent plastique d'une recherche pour une classification du chaos. Elles conjuguent les trois temps du passé, du présent, du futur. Vous pouvez voir où vous étiez, où vous êtes, où vous serez<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Cit. in M. Ciment, «Entretien avec Peter Greenaway», in *Positif*, n. 276, febbraio 1984, p. 4 (traduzione mia).

<sup>16</sup> «So much information gets lost when somebody dies. Whether that information is valuable or not is another matter; it was valuable to me because I learned a lot from my father's phenomenal knowledge of ornithology and ecology. A personal aspect ... lies deep within the film somewhere». Cit. in D. Ranvaud, «The Belly of an Architect - Peter Greenaway interviewed» in *Sight & Sound* n. 3, estate 1987, p. 194. Va inoltre notato che Stourley Kracklite, il protagonista di *The Belly of an Architect*, muore di cancro allo stomaco proprio come entrambi i genitori del regista. Nella stessa intervista Greenaway dichiara: «All my films are about loss in some way ... somewhere in the back of my mind I want to explore the consideration society gives to cancer as a disease; what we do about it, what it means in our lives».

<sup>17</sup> Cit. in M. Ciment, *op. cit.*, p. 3. A sei anni di distanza da *A Walk through H*, nel 1984, Greenaway realizza la sua versione dell'*Inferno* di Dante. Uno dei tanti elementi sorprendenti dell'opera è la raffigurazione ricorrente di una mappa, una vista in piano e sezione dell'*Inferno*, costituita dalla compresenza di uno schermo radar circolare e di una ecografia medica. Fabrizio Liberti rileva come questa rappresentazione apparente-

Sin da ragazzo Greenaway si interessa alla pittura: «I've always wanted to be a painter. I think painting is much more sophisticated than cinema»<sup>18</sup>. Dopo aver seguito un corso di pittura murale, comincia ad esercitare l'attività di decoratore. I suoi maestri sono il Tiepolo e il Veronese, la sua passione la pittura barocca. Nello stesso tempo, un interesse parallelo per il mondo della celluloido lo spinge a candidarsi all'iscrizione al Royal College of Art Film School, una scuola di cinema il cui accesso è limitato ad una dozzina di elementi su centinaia di domande. Non riuscendo a rientrare nella ristretta cerchia di allievi, Greenaway riprende con maggiore energia lo studio della pittura, interessandosi in particolare al rapporto tra immagine quotidiana e collocazione straniana della raffigurazione pittorica. L'influenza ideologica della Pop Art è evidente in lavori come *The Falls* o *Act of God*, i cui brevi spaccati di biografie rimandano all'enunciazione di Warhol che ognuno può essere famoso per 15 secondi.

Con un occhio a Peter Blake, a Kitaj, a Polozzi e l'altro ai suoi studi di cartografia, algebra, geometria, iconografia religiosa, Greenaway presenta nel 1964 una prima mostra alla Lords's Gallery di Londra, intitolata *Eisenstein at Winter Palace*<sup>19</sup>:

Mes tableaux n'étaient pas vraiment figuratifs, mais je ne les qualifierais pas non plus d'abstrait. Beaucoup d'images étaient accompagnées de tex-

mente rassicurante, perché familiare, sia in realtà foriera di un messaggio minaccioso. «Sia il radar che l'ecografia sono analizzatori di spazi, esterni per l'uno, interni per l'altra, che in comune possiedono l'oggetto di riferimento, l'uomo stesso. Perciò l'inferno per Greenaway non è più oltremondano, esso sta intorno e dentro di noi, noi ci troviamo nell'inferno, noi siamo l'inferno». F. Liberti, «L'*Inferno* di Peter Greenaway», in *Cineforum*, n. 290, dicembre 1989, p. 51.

<sup>18</sup> Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 7.

<sup>19</sup> Greenaway continuerà la sua attività di pittore-disegnatore anche dopo il successo cinematografico, anche se in maniera marginale. Un'altra mostra verrà allestita nel 1984 a Venezia, nella sezione 'Arte allo specchio', dove il regista esporrà i disegni realizzati per *The Draughtman's Contract*. Inoltre la maggior parte dei suoi disegni sarà raccolta in *Papiers*, pubblicato dalla sua casa editrice francese Dis-Voir nel 1990.

tes. Et quelques-uns de mes premiers films se contentaient d'enregistrer de façon statique les pages d'un de mes livres illustrés que l'on tournait avec le texte d'un côté et l'image de l'autre<sup>20</sup>.

Greenaway scopre in quegli anni la letteratura di Calvino e Borges, che riconoscerà sempre come maestri, e scrive circa una ventina di libri di carattere criptico sullo stile di Merwin Peake, ma là maggior parte non trova editore. Essi rimangono, così, preziosa fonte cui attingere idee ed immagini, essendo anche ricchi di sue illustrazioni.

Solo dopo l'incontro col mondo televisivo, avvenuto peraltro in maniera casuale<sup>21</sup>, l'artista raggiunge una maturità espressiva, poiché il lavoro di montatore al Central Office of Information (COI) lo spinge ad una riflessione sulla tecnica che si rivelerà basilare per l'originalità del suo cinema:

Il linguaggio del film documentario spiega una gran quantità di trucchi, molto più grande di quella che può contenere un qualsiasi film: grafici, mappe, diagrammi... che accoppiati con il linguaggio della burocrazia può produrre una stimolante mescolanza<sup>22</sup>.

Nel periodo in cui le avanguardie artistiche mettono in discussione le idee tradizionali della pittura (*land art*), del cinema (cinema non narrativo), del teatro (teatro dell'assurdo o del 'silenzio'), della musica (minimalismo e iterazione), Greenaway sperimenta un nuovo modo di fare cinema, attraverso immagine e impianto strutturale, cinema che Robert Brown definisce romantico-semantic<sup>23</sup> e la cui origine è una riflessione sull'arte attraverso la disciplina pittorica:

<sup>20</sup> Cit. in M. Ciment, *op. cit.*, p. 3.

<sup>21</sup> Diplomatosi alla Walthamstow School of Art, dove riceve un'istruzione di impostazione tradizionale, e dopo un breve incarico come critico cinematografico, Greenaway si impiega, per necessità economiche, al Central Office of Information (COI), un organismo governativo di statistica e pubblica informazione dove lavora per undici anni, dal 1965 al 1976.

<sup>22</sup> Cit. in F. Malagnini, «Peter Greenaway: Shorts & Video», in *Segnocinema*, n. 30, novembre 1987, p. 56.

<sup>23</sup> Cfr. R. Brown, «Greenaway's Contract», in *Sight & Sound*, n. 1, inverno 1981-1982, p. 38.

«Ho studiato la vita come un pittore di paesaggi, il mio primo interesse per l'arte visiva si è manifestato attraverso la pittura»<sup>24</sup>.

Il primo cortometraggio con cui Greenaway attira l'attenzione della critica è *Windows*, quattro minuti di dati su casi di morte violenta per defenestrazione, narrati a ridosso del paesaggio del Wiltshire osservato attraverso finestre. I successivi *Water* e *Water Wockets* sono girati nella stessa regione e puntano l'obiettivo su uno degli elementi ricorrenti delle riprese del regista: l'acqua<sup>25</sup>.

Con i cortometraggi Greenaway sfida la comunicazione artistica, non tendendo verso il messaggio silenzioso — il movimento del corpo o del viso — come molto teatro contemporaneo, ma, al contrario, verso l'eccesso comunicativo, attraverso statistiche, interviste, dialoghi appena percepibili, intromissione della pagina scritta. E, su quell'apparente verosimiglianza, costruisce storie o raccoglie aneddoti in base a criteri talmente eccentrici da far risultare anche la realtà o la quotidianità fittizie<sup>26</sup>.

Visionare la produzione sperimentale di Greenaway vuol dire trovarsi sempre di fronte all'incertezza se si tratti di

<sup>24</sup> Cit. in L. Fina (a cura di) «L'ossessione dello spazio. Video-intervista a Peter Greenaway», in *Segnocinema*, n. 33, maggio 1988, p. 11.

<sup>25</sup> Il primo è un mero montaggio di paesaggi lacustri, il secondo sviluppa l'elemento fantastico-narrativo attraverso una voce fuori campo che descrive le imprese di un popolo immaginario, i *Wockets*, sullo stile del *De Bello Gallico* di Cesare. A proposito dell'ossessione per uccelli e acqua, poi, Greenaway afferma: «Oggi credo di aver probabilmente esorcizzato la prima con il film *The Falls* che dura tre ore. Ma il mio interesse per l'acqua persiste. Credo di aver fino ad oggi girato cinque film che in un modo o nell'altro evidenziano il fascino esercitato su di me dall'acqua... Credo che ciò sia dovuto alla mia ammirazione per *Le città invisibili* di Calvino, al mio interesse per Venezia, e per la cultura olandese strettamente legata al mare», *Id.*, p. 12.

<sup>26</sup> Nel 1981 il regista tornerà, su richiesta del COI, a realizzare documentari, in particolare due monografie video sulla stilista Zandra Rhodes e sull'imprenditore-designer Terence Conran. Per l'occasione Greenaway commenterà: «Nonostante tutti mi considerassero un regista di film documentari, il modo in cui li montavo li accostava molto al racconto di finzione. D'altra parte credo che il confine tra i due ambiti sia molto sfumato». Cit. in M. Chirivi, *op. cit.*, p. 32.



finzione presentata come vera o di realtà presentata come finzione, sia per quel che riguarda la narrazione che l'immagine. In *Water Wrackets* e in *Vertical Features Remake* la natura è osservata, studiata e ripresa in diversi momenti dell'anno e del giorno e, grazie alla tecnologia, sotto diverse angolature e prospettive. Un paesaggio quindi romanticamente artificiale giustificato dalle osservazioni critiche del regista: «In Inghilterra... si ha l'impressione che ogni metro quadrato di terreno e ogni filo sia stato ripreso in fotografia o dipinto o schizzato, visualizzato in qualche modo<sup>27</sup>. Allo stesso tempo l'adesione alla scuola cinematografica strutturalista gli offre un'arma per opporsi al cinema americano dominante, prevalentemente narrativo e realistico, attraverso la dimostrazione del carattere artificiale di ogni creazione artistica<sup>28</sup>.

*Vertical Features Remake* con i suoi paesaggi da esercizio fotografico<sup>29</sup> è il massimo esempio di come si fondano gusto per l'immagine e organizzazione formale; ma, più significativo per l'evoluzione artistica del regista è *The Falls*, una raccolta di biografie fittizie e reali selezionate dall'elenco dei

<sup>27</sup> Cit. in L. Fina *op. cit.*, p. 11. Attraverso la considerazione che «la pittura inglese è stata a lungo schiava della tradizione italiana» e che in fondo «anche il più famoso di questi paesaggisti, Turner, vedeva i paesaggi inglesi con occhi italiani», Greenaway giunge alla conclusione che il paesaggio è un'invenzione dell'uomo, che non esita del resto a modificarlo (ad esempio con la creazione di laghi e boschi) o ristrutturarlo secondo le proprie esigenze vitali (come ci mostra *Tree*, un film-messaggio ecologico sul verde nelle grandi metropoli, girato nel 1966) o estetiche (basti pensare alla tradizione geometrica dei giardini inglesi).

<sup>28</sup> «I personally think the pursuit of naturalism or realism is a chimera... What I make are artifices, they are not views on the world, they are not slices of life, they are artificial creations which I should like to think when an audience watches them, they are always aware, that what they are watching is an artifice» Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 5.

<sup>29</sup> *Vertical Features Remake* è la 'storia' di un progetto ideato da uno zelante membro dell'Istituto per la Bonifica ed il Ripristino, Tulse Luper, riguardo il tema 'struttura ed organizzazione'. Poiché il progetto prevedeva l'ordinamento di un numero di immagini di fattezze verticali di un certo interesse, nel cortometraggio si susseguono riprese fotografiche di paesaggi e oggetti rispondenti alle caratteristiche richieste.

'Casi Violenti Irrisolti', in base alle lettere iniziali dei cognomi (le significative F A L L) e a due caratteristiche psicologiche, la passione per gli uccelli e la paura del volo. Da una parte abbiamo quindi l'organizzazione formale — le fattezze verticali, le lettere e le fobie comuni alle 92 persone — dall'altra il materiale, irrinunciabile in quanto corpo, molteplicità rispetto alla fondamentale fissità di ogni struttura; e il significato non risiede né nell'uno né nell'altro.

Lo strutturalismo si rivelava al Greenaway sperimentale come la soluzione ad un problema di pratica cinematografica: «Se si decide di escludere la narrativa, bisogna trovare qualche struttura che la rimpiazzia<sup>30</sup>, ma *The Falls*, che egli ironicamente definisce «una specie di vaso della spazzatura dove ho ficcato tutto quello che non ero riuscito ad utilizzare precedentemente»<sup>31</sup> è un segnale della irrinunciabile e problematica presenza autoriale che ben rappresenta l'estetica del regista.

The apogee of the author and his art/facts/artefacts from the real world is reached in *The Falls*... the only truth left to represent was his confession that, as the spurious inventor of self-consistent artefacts, he himself was a fiction<sup>32</sup>.

### Oltre lo strutturalismo: le allegorie di un regista visionario

*There is a big dichotomy and a big paradox for me here, because I do like to tell stories<sup>33</sup>.*

Greenaway stesso pur rilevando l'importanza della sua prima produzione, in prospettiva della sua futura attività di regista cinematografico, ne dichiara il valore relativo.

<sup>30</sup> Cit. in L. Fina, *op. cit.*, p. 13.

<sup>31</sup> Cit. in M. Chirivi, *op. cit.*, p. 31. Fra l'altro, si possono vedere in *The Falls* immagini tratte da alcuni libri mai pubblicati da Greenaway e anticipazioni di personaggi quali le tre Cissie Colpitts in *Drowning by Numbers* e i gemelli Deuce in *A Zed and Two Noughts*.

<sup>32</sup> R. Brown, *op. cit.*, p. 38.

<sup>33</sup> Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 2.

A lot of the films... that were created at that time, were very arid, were very boring and very unwatchable. For what did they do ... was to demonstrate that there were other ways of making movies, other ways of approaching the whole business of movie making<sup>34</sup>.

Il regista strutturalista, che rifiutava la facile filmografia hollywoodiana basata sul raccontare storie quasi sempre a lieto fine, o sull'illustrare i classici della letteratura, e preferiva esordire con materiali antinarrativi è in realtà velatamente ed inconsciamente un narratore. I documentari naturalistici, ad esempio *Erosion* (1971) e *Water* (1975) raccontano la storia naturale; *Tree* (1966), *Five Postcards from Capital Cities* (1967), *Water Wrackets* (1975) e *The Sea in their Blood* (1983) descrivono attraverso immagini, statistiche o perfino finta storiografia (*Water Wrackets*) l'intervento dell'uomo sulla natura e quindi ancora raccontano; altri come *Windows* (1975), *Dear Phone* (1977), *The Falls* (1980), *Act of God* (1981) sono una vera e propria miniera di aneddoti, biografie, dati, da cui poter sviluppare materiale narrativo; *Vertical Features Remake* (1978), infine, con la sua paradossale vicenda di ricostruzione del progetto di Tulse Luper segnala l'esigenza di superare, seppure con ironia, i limiti della sperimentazione di matrice strutturalista<sup>35</sup>.

Con il primo lungometraggio, *The Draughtman's Contract*, che riscuote peraltro successo di critica e di pubblico, il regista riscopre il valore della narrazione, nonostante il film sia costruito accuratamente su di un impianto formale. Da allora il cinema diventa il mezzo più adatto all'esplicazione della sua arte<sup>36</sup>. In tutti i film seguenti il regista intro-

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Dopo la scomparsa del film di Luper, quando si ritrovano alcuni carteggi e fotografie, si scatena, da parte della burocrazia dell'ufficio, un'affannosa ricerca intorno al personaggio e al progetto. La vicenda assume quindi i toni di un film di spionaggio quando viene coinvolta anche una fantomatica organizzazione sul paesaggio europeo, ma tutto ciò serve ad accrescere l'ironia del lavoro di Greenaway, ironia non colta peraltro da alcuni critici. Cfr. H. Kennedy, «Peter Greenaway: His Rise and Falls», in *Film Comment*, n. 1, gennaio-febbraio 1982, p. 22.

<sup>36</sup> «Credo che alla base, io abbia due passioni: la letteratura e la pittura. Il cinema permette di combinarle». Cit. in M. Chirivi, *op. cit.*, p. 7.

duce, insieme all'elemento narrativo, un ironico contrappunto alla modalità diegetica prescelta, un procedimento alternativo, che condiziona il procedere della storia, ma che per l'ostentata artificialità, si presta ad essere esso stesso oggetto di ironia.

Witness the number counting in *Drowning by Numbers* ...There is a deliberate and unavoidable progression of 1 to 100, which cannot be alienated and we know that, when the story finishes, the number count finishes and when the number count finishes, the story finishes, which represents the entire artificial nature of the product we are making... There's a way that the very systems that I deliberately set up as structures are mocked<sup>37</sup>.

I film di Greenaway sono concepiti in modo da poter essere interpretati a diversi livelli di cui storia e struttura sono solo i più evidenti. Come rileva in *Circuito Cinema* Emanuela Martini, esiste sempre «un complesso volumetrico imponente che tende a fagocitare l'azione: il Giardino di Compton Anstey, lo Zoo di Amsterdam, il Monumento a Vittorio Emanuele e tutta la Roma imperial-barocca di *The Belly of an Architect*, le stanze... del Ristorante, tutti memori dell'architettura delirante del Sublime»<sup>38</sup>.

Nel cinema di Greenaway gli spazi costituiscono più luoghi immaginari che sfondi alla narrazione: come non percepire il valore simbolico dello zoo in un film che tratta della inevitabilità che circonda la vita o la connotazione funerea dei monumenti di Roma in una storia retta dall'ossessione del pensiero della morte? In *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, perfino i colori sono strumento di definizione simbolica<sup>39</sup>.

Al realismo Greenaway oppone, in questo film più pale-

<sup>37</sup> Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 2.

<sup>38</sup> Cit. in M. Chirivi, *op. cit.*, p. 5.

<sup>39</sup> Come nella pittura rinascimentale, il colore assume un valore altamente simbolico oltre che straniante in *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*. Ogni ambiente è rappresentato da un colore diverso: rosso, il salone del ristorante; blu, il parcheggio; verde, la cucina; marrone, il deposito dei libri; giallo-uovo, l'ospedale; bianco, la toilette, cui corrispondono le astrazioni violenza, freddezza, sicurezza, calore, fecondità, paradiso.

semente che altrove, i modi dell'allegoria, invitando ad interpretare piuttosto che a credere. A proposito della terribile rappresentazione del cannibalismo, nell'intervista pubblica rilasciata al cinema de Amicis nel giugno 1992, il regista sottolinea che il film non va interpretato solo in termini semantici, come uno studio sulle tendenze antropofagiche e coprofagiche dell'uomo, espresse attraverso il simbolismo linguistico, ma soprattutto come un'allegoria della società consumistica di stampo americano e arrivista di impostazione conservatrice thatcheriana: «It's about power, greed, the political situation of our days when there is a prize for everything and value for very little».

How can anybody conceivably imagine this act of cannibalism happening at the end of the 20th century in a Western European restaurant? And that, in some senses, is what the whole film is about: try and convince you to suspend your disbelief that such a proposition is conceivable ... And of course the final gesture is the curtains close, so you know that you've been watching a performance<sup>40</sup>.

Non sorprende che le allegorie create da Greenaway riguardino in maniera particolare i problemi della creazione artistica o della rappresentazione. In *The Draughtman's Contract* e in *A Zed and Two Noughts* il tema è sviluppato attraverso il destino dei protagonisti, rispettivamente Mr Neville ed i gemelli Deuce, Oswald e Oliver, i due Os del titolo<sup>41</sup>. Mr Neville esegue i suoi disegni con una tecnica particolare, attraverso un mirino di vetro reticolato che gli permette di stabilire le giuste proporzioni di ciò che gli sta davanti e quindi di riprodurre fedelmente<sup>42</sup>. I due zoologi si avvalgono

<sup>40</sup> Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, pp. 5-6.

<sup>41</sup> Il regista non trascura il gioco del simbolismo antonomastico: la pronuncia francese del nome del disegnatore è 'né vil', cioè nato vile, mentre i nomi dei gemelli iniziano con la lettera O, che può indicare anche il valore zero, cioè il nulla, il fallimento.

<sup>42</sup> Questo strumento ottico è un anacronismo che il regista si concede. Il film è ambientato alla fine del '600 quando l'oggettività della rappresentazione attraverso la prospettiva non è più messa in discussione. L'invenzione risale invece a Dürer agli inizi del XVI secolo. Alcune sue xilografie infatti ritraggono disegnatori che adoperano la nuova tecnica. Lo strumento consiste di un rettangolo, diviso a sua volta in ulteriori rettangoli, e in un oculare

della moderna macchina da presa per osservare scientificamente i misteri della vera fine della vita, la decomposizione<sup>43</sup>. Ma entrambi i progetti falliscono. L'ultimo tentativo di ripresa di decomposizione, implicante il sacrificio degli stessi zoologi che offrono i loro corpi alla scienza, termina banalmente con un corto circuito provocato da uno stuolo di lumache. Il disegnatore, che, attraverso la sua arte, pretendeva di giungere alla verità, cioè scoprire gli indizi di un omicidio — oltre che soddisfare i suoi desideri sessuali attraverso il contratto e realizzare l'ascesa sociale tramite la penetrazione nel mondo alto-borghese — alla fine viene accecato e ucciso in un'orgia di immagini e colori. Anche i suoi disegni saranno bruciati, cosicché l'omicidio rimarrà inaccessibile al disvelamento ultimo, proprio come il mistero della decomposizione in *ZOO*.

La realtà si sottrae dunque alla rappresentazione e d'altra parte ogni tentativo dell'uomo in tal senso risulta un 'inframing' artificiale, come ben dimostra il cinema di Greenaway.

Fatto di quadri intesi non solo come opere pittoriche incorniciate, ma come rettangoli che delimitano porzioni di spazio, anche soltanto quando una porta in posizione centrale divide in tre rettangoli l'immagine<sup>44</sup>.

retto da un legno alto e sottile. L'oculare è al vertice di un cono immaginario di cui il rettangolo è una sezione. Il disegnatore esegue poi il lavoro su di un tavolo, congiungendo le linee mediante un rettangolo identico a quello usato per l'osservazione. Cfr. M. Belpoliti, «Lo sguardo e il suo padrone», in *Cineforum* n. 30, dicembre 1983, p. 54.

<sup>43</sup> L'ossessione per il processo biologico — dovuta alla tragedia della perdita delle mogli dei due zoologi, nonché alla loro attività — richiama la predilezione per il tema della morte nell'arte e nella letteratura barocca. Inoltre, come osserva Giovanni Bogani, Greenaway si spinge qui ai limiti dell'immaginario umano: «commette l'oscenità cinematografica più grande.. quella di filmare la morte non 'al lavoro', ma dopo, quando lascia il lavoro agli spazzini; di filmare per così dire la vita dei cadaveri». A ricordare, come se non bastasse, che il film tratta di decomposizione, il regista aggiunge al titolo *ZOO* il sottotitolo *A Zed and Two Noughts*, la sua decomposizione alfabetica, oltre che il richiamo alla prima e all'ultima lettera della serie, accoppiate a due 'o' che rappresentano l'infinito. Dunque finito ed infinito si incontrano in quel microcosmo allucinatorio che è lo zoo di Greenaway per definire in qualche modo tutto il processo vitale. Cfr. G. Bogani, «Lo zoo di Dedalo», in *Cinema & Cinema*, n. 50, dicembre 1987, p. 70.

<sup>44</sup> G. Bogani, «Nel morso del tempo», *cit.*, p. 9.

E poi finestre, gabbie, specchi, in cui i personaggi entrano, recitano, spariscono: l'inquadratura in Greenaway preesiste all'azione, così come una struttura definita (un alfabeto, una numerazione, una elencazione) preesiste alla narrazione, che in Greenaway segue sempre la curva di una parabola. Il mondo del regista inglese è la negazione della teleologia: ogni progetto è destinato al fallimento<sup>45</sup>.

A proposito dell'architettura di Boullée, l'artista francese celebrato in *The Belly of an Architect*, i cui progetti non furono mai realizzati, Greenaway commenta: «Ci sono molti film che io chiamo film sulla carta, grandi idee che non possono essere realizzate... ci possono essere delle grosse analogie tra Boullée e l'attività dei registi europei»<sup>46</sup>. In *The Belly of an Architect* l'allegoria è complessa: si articola su diversi piani, fisico, psicologico, metafisico, che corrispondono allo sviluppo di tre ventri, quello dell'architetto, di sua moglie e del mondo<sup>47</sup>, tutti ironicamente gravidi di qualità, di arte, di vita, ma anche di morte e fallimento<sup>48</sup>.

The irony ... is that any attempt to become immortal through art is completely broken apart by the child's cry at the end ... which again ... suggests

<sup>45</sup> «The hero and the heroine do not walk off successfully into the sunset at the end. I do not find that a useful proposition in which to make a movie». Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 2.

<sup>46</sup> Cit. in L. Fina, *op. cit.*, p. 11.

<sup>47</sup> «Si dice che Roma non abbia inventato niente, ma che fosse molto brava... ad elaborare e sviluppare le idee degli altri, rendendole 'commestibili' al resto del mondo. È un po' la funzione del ventre». *Id.*, p. 12.

<sup>48</sup> Il ventre opulento di Cracklite è portatore del male che consuma, il cancro; quello di Louisa, sua moglie, già sottoposto a vari aborti spontanei, si ingravidava al confine tra Francia e Italia, limite del loro rapporto di coppia in quanto a Roma lei intrecciava una relazione con l'architetto rivale del marito, Caspasian. Alla morte fisica, evidenziata dal calo dell'appetito sessuale dell'architetto si aggiunge la morte psicologica, poiché l'angoscia dei dolori al ventre porterà Cracklite alla scissione del suo Io in diversi doppi — Augusto, avvelenato dalla moglie; Boullée, l'architetto francese del XVII secolo cui è dedicata la mostra che Cracklite deve curare e cui il protagonista scrive una lettera in una fantasticheria di identificazione proiettiva; Andrea Doria, nel cui atteggiamento egli posa per la sorella di Caspasian, fotografa. Infine vi è la morte cosmica simboleggiata dal ventre della civiltà occidentale, l'architettura monumentale di Roma, città 'immortale', le cui vestigia altro non sono che colossali 'memento mortis'.

that man cannot achieve immortality at all through art but must do so through normal progenitive means ... And this again is a cathartic personal point — because why do I make films? And there is a way that I am asking me that question all the time<sup>49</sup>.

La figura dell'artista-autore, rinnegata dallo strutturalismo, riappare dunque come problematica sottostante alla filmografia di Peter Greenaway, inconscia in un primo tempo e sempre più affiorante col passare degli anni. Nell'intervista rilasciata a Michel Ciment nel 1982 a Venezia, il regista affermava di non aver riflettuto sulla similitudine del destino di Mr Neville e del regista sperimentale: come la vita penetra inesorabilmente nelle tavole di Compton House, così i personaggi e la narrazione irrompono all'interno dei giochi formali del film<sup>50</sup>. A dieci anni di distanza, nell'incontro tenu-tosi al cinema De Amicis di Milano, il regista interpreta il tema del fallimento, presente in tutti i suoi film, come riflesso del suo interesse per tutti gli «outcasts and outsiders», per tutti coloro che, nella politica o nell'arte, creano qualcosa contro l'establishment, qualcosa sicuramente destinato al fallimento, ma che ha effetto come «la goccia che scava la roccia». Coincidente con la parabola narrativa dei film di Greenaway è dunque il destino dell'artista, creatore di cosmogonie. Se «gli autori più interessanti sono quelli che continuano a ricreare il mondo», egli afferma, la cosmogonia, la scienza, i dizionari vanno costantemente aggiornati, per cui ogni opera termina la sua parabola di crescita con il superamento di se stessa, con l'apertura ad infinite letture.

Le soluzioni non mi interessano e non mi competono. Quando hai l'impressione di aver capito qualcosa a fondo sei morto, quindi qualsiasi cosa succede in un film deve poter suggerire diverse interpretazioni. Se alcuni suggerimenti possono sembrare un po' accademici non posso farci nulla, è un invito al gioco<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 4.

<sup>50</sup> Cfr. M. Ciment, *op. cit.*, p. 5.

<sup>51</sup> Cit. in D. Ranvaud, «Peter Greenaway», in AA.VV., *Local Heroes. Registi e scrittori nel cinema britannico degli anni ottanta*, Firenze, La Casa Usher, 1986, p. 72.

Nella logica di un cinema d'arte, che induce lo spettatore alla riflessione sui modi d'espressione estetica, il film diventa quindi un testo fra i testi, allegoria del difficile rapporto artista-mondo.

### La sperimentazione dei linguaggi transtestuali

*Attraverso il cinema volevo parlare anche di ... arte in genere, dei segni del linguaggio artistico*<sup>52</sup>.

Il cinema di Greenaway è pervaso di riferimenti alle altre arti, prime fra tutte pittura ed architettura, come è evidente in film quali *The Draughtman's Contract* e *The Belly of an Architect*. Mentre nel primo abbondano paesaggi barocchi e nature morte, il secondo è un omaggio a pittura, scultura e architettura in tutta la sua impostazione fotografica e di regia. Oltre alle numerose citazioni pittoriche (il *Cenacolo* di Leonardo o l'*Andrea Doria* del Bronzino, ad esempio), vi è nella luce un che di caravaggesco, nella fotografia dei personaggi — in genere allineati o collocati alla stessa profondità — una sensibilità scultorea reminiscente del bassorilievo, nelle immagini dei corpi e del letto degli amanti il gusto della scultura barocca, nel personaggio del bambino avvolto nel lenzuolo l'armonia classica e, ovviamente, in tutto il film, una celebrazione dell'architettura antica e postmoderna di quella città-opera d'arte che è Roma.

Per il regista inglese, il modo stesso di concepire la *mise-en-scène*, non strumento di rappresentazione melodrammatica, come nella tradizione hollywoodiana, ma piacere e studio delle forme, è frutto di una sensibilità architettonica. Cinema ed architettura hanno diversi aspetti in comune, sia nei modi della produzione che in quelli della ricezione: da una parte un pensiero estetico che induce ad osservare la realtà attraverso la percezione di spazi, volumi, dimensioni;

<sup>52</sup> Cit. in E. Zocaro, «Conversando con Peter Greenaway», in *Filmcritica* n. 338, ottobre 1983, p. 435.

dall'altra, l'esigenza di soddisfare il semplice fruitore e il tecnico, l'uomo della strada e il critico d'arte. Dalla riflessione sugli spazi all'ossessione del tempo: un'affinità quasi ontologica accomuna le due arti. È attraverso l'analisi del concetto di tempo che il cinema di Greenaway appare concepito più secondo la logica delle belle arti che secondo gli schemi della cine-narratologia.

È il tempo che provoca la morte, e non, come nei film americani, lo sparo del cattivo, il fuoco del nemico. Anche se ci sono dei nemici, degli incidenti d'auto, delle congiure, tutto ciò passa in secondo piano rispetto alla riflessione su ciò che è inevitabile<sup>53</sup>.

La materia è sconfitta dal tempo che uccide, distrugge, decompone e l'arte può solo tentare di fermare la sua azione con dei palliativi come la riproduzione<sup>54</sup> e la fissità. Il cinema di Greenaway tende alla staticità della pittura e della fotografia: la scena è quasi sempre in qualche modo incorniciata, resa immobile dalla *steady camera* e, se interviene il movimento, esso è lento, realizzato quasi esclusivamente con carrelli laterali<sup>55</sup>.

La ripetitività e l'ossessione del tempo sono sottolineate dalle colonne sonore di Nyman che fissano immagini e sequenze negli schemi della musica seriale. La ricerca portata avanti dal compositore minimalista è condivisa dal regista, che suggerisce gli spunti su cui Nyman lavora: ispirazione settecentesca e accordo sul numero dei pezzi per *The Draughtman's Contract*, richiami romantici e estratti di composizioni classiche in *Drowning by Numbers*, partitura iro-

<sup>53</sup> G. Bogani, «Nel morso del tempo», *cit.*, p. 5.

<sup>54</sup> La riproduzione è rappresentata in tutte le sue tecniche, dalla naturale fertilità umana all'auto-riproduzione delle lumache, dall'uso del banco ottico a quello della macchina fotografica, dalla pittura alla fotocopia.

<sup>55</sup> Giovanni Bogani osserva come in *ZOO* gli unici movimenti di macchina macroscopici — una carrellata in avanti ed una all'indietro, rispettivamente ad inizio e fine film — non portino ad alcuna soluzione narrativa, ma conducano all'eterna staticità della morte. Il riferimento è all'inquadratura dell'auto distrutta dall'incidente ed alle riprese degli animali in decomposizione. Cfr. G. Bogani, «Lo zoo di Dedalo», *cit.*, pp. 70-71.

nica, funebre e fascista per *The Cook*, sperimentazione vocale in *Prospero's Books*<sup>56</sup>.

Dal teatro e dalla letteratura il regista prende in prestito i modi dell'illusione: le metafore, le allegorie, il linguaggio artificioso, le cupe atmosfere della tragedia giacobina e della letteratura gotica, la precisione e l'ironia dei romanzi di Peake, Calvino e Borges, i suoi autori preferiti.

Il genere teatrale che si impone, anche quando la coerenza cronologica non lo permetterebbe, (come in *The Draughtman's Contract*) è il teatro giacobino della vendetta e il 'masque' con i suoi simboli e allegorie di carattere politico, di cui il cinema di Greenaway non è privo. Del teatro seicentesco Greenaway ammira anche la qualità viscerale, corporea<sup>57</sup> e il gusto rischioso di giocare con argomenti tabù.

Ai sommi poeti, Dante e Shakespeare, porge un omaggio attraverso due originali versioni dell'*Inferno* e de *La Tempesta*, ma i titoli mutati, *A TV Dante* e *Prospero's Books*, indi-

<sup>56</sup> «La musica ha sempre contato molto per me. Soprattutto la musica contemporanea, diciamo la Scuola di Vienna, Schönberg, Berg, Webern». Cit. in M. Chirivi, *op. cit.*, p. 20. «Quello della musica da film, troppo spesso ridotto a sfondo funzionale, è un problema che mi appassiona e mi pare ancora tutto da scoprire». Cit. in G. Fink, «Gli originali li ho ancora io. Conversazione con Peter Greenaway», in *Cinema & Cinema*, n. 33, ottobre-dicembre 1982, p. 82.

<sup>57</sup> Anche l'attenzione per la corporeità si spiega in polemica con il cinema americano che presenta una visione distorta della realtà fisica. Nell'intervista pubblica rilasciata al cinema De Amicis di Milano, il regista osserva che i nudi proposti dai film americani sono poco rappresentativi per varie ragioni. Innanzitutto, gli attori sono compresi in una fascia d'età che va dai 17 ai 28 anni, i loro corpi appaiono perfetti, e infine la loro nudità è finalizzata quasi esclusivamente alla suggestione dell'atto sessuale. Tirando le somme, una percentuale elevatissima di esperienza corporea è totalmente negata da quel cinema. Greenaway propone invece una visione narrativa del corpo, come la recente esposizione allestita a Rotterdam suggerisce: «The exhibition is called *The Physical Self*. Because both in my cinema and in ... my interest in painting I have long been curious about the argument about corporeality, about using the physical body not necessarily as an idealized state, either in terms of... classical idealism or in terms of ... contemporary advertising techniques, based upon sort of Playboy images, where all the details and anecdotes of the body are wiped away». Cit. in S. Bonzi, *op. cit.*, p. 8.

cano che ci si trova di fronte ad opere del tutto diverse. La ricontestualizzazione dell'*Inferno* dantesco è evidente nei riferimenti a Giovanni XXIII, alle contrattazioni borsistiche, alle crudeltà dei nazisti e si evidenzia sin dalla sigla, che rappresenta la discesa agli inferi attraverso un ascensore trasparente. Della versione del *The Tempest*, la rilevanza attribuita alla figura di Prospero, per bocca del quale parlano tutti i personaggi dell'opera, suggerisce chiaramente un'interpretazione nuova del testo. Il fatto che il regista scelga come Prospero l'esperto attore shakespeariano John Gielgud, al momento del suo ritiro dall'attività teatrale, sovrappone all'intertestualità evidente quella che Genette definisce 'celebrity intertextuality' (*Palimpsestes*, 1982), cioè la valenza aggiuntiva che la figura dell'attore introduce nell'opera.

Con *A TV Dante* il regista compie un viaggio esplorativo nel testo letterario e nell'immagine elettronica guidato dal suo Virgilio, il pittore Tom Phillips, che collabora con lui alla produzione televisiva dell'opera. Greenaway ha sempre giocato sulle interferenze tra i media, da quando negli *Shorts* utilizzava i linguaggi della televisione documentaristica, a quando in *A Zed and Two Noughts* inseriva i documentari di storia naturale commentati da Richard Attenborough, la voce autoritaria della BBC, o riprendeva il mezzo televisivo in funzione al centro dell'inquadratura, come se nei suoi film si dovesse oscillare sempre tra contemplazione pittorica, ricezione televisiva e fruizione cinematografica. Le tecniche pittoriche non sono abbandonate, ma grazie all'elettronica Greenaway crea intarsi, figurazioni, scenari inconcepibili per i budget cinematografici. Nel gioco della 'messa in immagine' delle interviste agli esperti inserite nel contesto narrativo, Greenaway, a differenza dei 'veri' registi televisivi, evidenzia i tagli e sottolinea la discrepanza tra l'immagine in primo piano e lo sfondo. Anche il sonoro è inserito in maniera da mettere in luce la pluralità delle fonti: la lettura dell'opera, lo speaker, la parola degli esperti, le urla dei dannati.

La nuova fase di sperimentazione dei linguaggi inizia con *A TV Dante*, che si colloca ad un punto di svolta delle riflessioni estetiche di Greenaway.

There seemed to be a way through television to engender a whole series of making pictures, which I was more familiar with in terms of painting and draughtmanship than I was with cinema. It was an ability primarily to reorganize the screen ratio, to play with colour in a way you cannot in the cinema, and to extend and reshape the elements of the pictorial imagination<sup>58</sup>.

In *Prospero's Books* il gioco dei linguaggi inizia con una parola: 'Bosun', una parola che verosimilmente non fu mai scritta perché pronunciata da marinai illetterati e che messa su carta divenne 'boatswain'. Ed invece Greenaway fa iniziare il film con gli esperimenti grafici di Prospero su quella parola visualizzata sullo schermo, in una scrittura che imita la presunta grafia di Shakespeare. Greenaway supera i limiti imposti dall'arte teatrale a Shakespeare e, grazie alla tecnologia, trasforma la parola in scritto e lo scritto in corpo: i 24 libri della scienza di Prospero acquistano davanti agli occhi dello spettatore, lentamente, la terza dimensione e scorrono in immagini facendo da cornice al film:

What happens, then, is that the apocryphal books — which of course never exist — are created in the first minute and destroyed in the last minute of a two-hour film. They are there only for the film, which I think is an intriguing idea<sup>59</sup>.

La simulazione elettronica affianca il magico potere della parola: i libri della scienza magica di Prospero prendono corpo attraverso le elaborazioni dei computer e la riproduzione televisiva ad alta definizione trasferita su grande schermo. Il risultato è un sofisticatissimo gioco di sovrimpressioni, immagini, parole, cifre, diagrammi, tutto materiale in movimento, montato combinando tecniche cinematografiche e televisive.

La nuova dimensione scoperta dal regista nasce da una convergenza di prospettive. Il video, come nota Valentina Valentini, «ha molti aspetti in comune con il cinema delle

<sup>58</sup> Cit. in A. Barker, «A Tale of Two Magicians» in *Sight and Sound*, maggio 1991, p. 28.

<sup>59</sup> *Id.*

origini, con quel momento di intensa ricerca connessa con l'affermarsi delle avanguardie storiche... ha ripreso le possibilità abbandonate dal cinema, le sue potenzialità inesplorate, ricominciando dove il cinema si era fermato»<sup>60</sup>.

There was a time when I believed that the cinema had an ability to use all the letters of the alphabet and TV could only use the vowels. I don't believe that to be the case any more; I think TV has its own vocabulary, its own alphabet... So what I wanted to do in *Prospero's Books* is to make the first tentative steps towards an expanded cinema which uses television vocabulary but still hangs on to the cinematic idea of creating images which are bigger, noisier, louder, more engulfing than you are<sup>61</sup>.

Sorto al di fuori della tradizione cinematografica, il video trova sostegno nelle arti visive, nella musica, nel teatro, nel ballo: è per questo che con la sua innovativa estetica esso ben rappresenta gli sviluppi più recenti dell'arte di Peter Greenaway, un'arte che si è sempre distaccata dai canoni tradizionali, prima attraverso la rigidità formalistica dello strutturalismo e poi attraverso la sperimentazione multi-mediale del post-moderno.

<sup>60</sup> V. Valentini, «Videogenia di Peter Greenaway», in *Bianco & Nero*, n. 1, gennaio-marzo 1988, p. 74.

<sup>61</sup> Cit. in A. Barker, *op. cit.*, p. 28.

## TUTTI PAZZI IN RE LEAR

di

Maria Antonietta Canzano  
(Napoli)*Fool:* This cold night will turn us all to  
fools and madmen*(King Lear, III,4,77)*<sup>1</sup>

Tra le opere di Godfrey Godman, storico della corte di Giacomo I, apparse agli inizi del Seicento, ve n'è una in cui egli dice della fragilità e decadenza del mondo e dell'uomo, *The Fall of Man, or the Corruption of Nature*. Il mondo materiale è soggetto a progressivo e irreversibile deterioramento, soprattutto a causa del 'conflitto', presente, dice Godman, in ogni cosa, a partire dai quattro elementi, dal microcosmo e attraverso tutto il macrocosmo, tra individui e tra specie. Il divario tra la perfezione divina e il caos terreno è troppo grande e le creature di Dio lasciate a se stesse sono in costante ribellione. Godman cerca nell'essenza delle cose solo un'intrinseca decadenza, la distruzione attuata dalla lotta perpetua degli elementi.

V'era anche chi si opponeva a questa oramai antica teoria della decadenza, come Bacon, che comincia ad agitare lo stendardo del governo fondato sull'utile, sulla ragione e sul saccheggio della natura; come Hooker che mostra in ogni cosa la presenza di un'essenza divina, ma pur contribuisce

<sup>1</sup> Tutte le citazioni dal macrotesto shakespeariano sono tolte dalle seguenti edizioni: *King Lear* (Ed. by K. Muir) London, Routledge, 1992, ('The New Arden Shakespeare'); *Hamlet* (Ed. by Harold Jenkins), London, Routledge, 1992, ('The New Arden Shakespeare').



a tale teoria giustificando semplicemente la distruzione universale come voluta dalla Provvidenza divina. Elisabettiani e giacomiani erano ossessionati dalla preoccupazione del caos, dal timore del decadimento cosmico, paura radicata in un clima di instabilità sociale, di cambiamenti, di disintegrazione d'ideologie e causa della malinconia e del pessimismo che segna la cultura dell'epoca. La credenza nel deterioramento del mondo naturale ha pure origini antiche; Lucrezio, nel *De Rerum Natura*, vedeva le imperfezioni dell'universo come manifestazioni del suo declino; l'idea è ripresa più tardi dalla teologia agostiniana e dalla metà del XVI secolo acquista sempre più vigore. La più famosa espressione letteraria della 'decadenza cosmica' (che richiama la voce di Hamlet<sup>2</sup>) è probabilmente nel *First Anniversary* di John Donne,

Then, as mankind, so is the world's whole frame  
Quite out of joint, almost created lame:  
For, before God has made up all the rest,  
Corruption entered...<sup>3</sup>

Un senso di malessere profondo pervade l'intera poesia, con immagini di morte, di distruzione, e rispecchia fedelmente l'inquietudine e i mali del tempo. La concezione del «cosmic decay» si basava sull'idea cristiana del peccato originale e acquistava impeto dalle scoperte di Copernico, Keplero e più tardi Galileo. La 'nuova filosofia' non poteva che rinforzare la vecchia dottrina, dando forza all'idea che niente sulla terra è permanente. Il protestantesimo contribuiva a questa visione negativa; Calvino descrive il corpo umano non come il ricettacolo ma come la fonte stessa del male, causa della sua distruzione.

L'intera razza umana, corrotta da una malignità intrinseca, porta un'innata corruzione sin dalla sua prima origine; l'impurità dei genitori è tra-

<sup>2</sup> Cfr. «The time is out of joint: O cursed spite, / That ever I was born to set it right!» (*Hamlet*, I,5,196-197).

<sup>3</sup> John Donne, *First Anniversary*, in S. Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, The Harvester Press, 1984, p. 97.

smessa ai loro figli, così che tutti, senza eccezione, sono originariamente depravati. Né sfugge la natura... la sua rovina è completa... malattia, pestilenza, guerra, sterilità, penuria e morte... questi sono gli eventi che inducono gli uomini a maledire la loro vita, a detestare il giorno della loro nascita, esecrare la luce del paradiso, persino rinnegare Dio...<sup>4</sup>

Privilegiato, per rappresentare questa visione tragica e caotica dell'universo, è il topos della «pazzia del mondo»; la figura del pazzo diviene una cosmica testimonianza, specchio della disarmonia del mondo. S'intensifica l'uso dei buffoni di corte, considerati rarità o sbagli della natura, e nel teatro è l'attore comico nella parte del pazzo che mette in luce la decadenza morale e il disordine sociale, e si fa agente del mondo rovesciato, del vizio. Il tema della pazzia è amplificato e universalizzato; in un mondo caotico e incostante come quello di fine Cinquecento e inizio Seicento, tutti sono pazzi.

Instabilità e mutamento travolgono il destino dell'uomo, il mondo è visto come un tratto dove ogni uomo ha un ruolo transitorio, ed è immerso nell'universale dominio della varietà. La sua stessa vita, dall'infanzia alla vecchiaia, è un continuo mutare, sempre si rinnova, si altera nel corpo e nella mente, altrettanto il suo posto nella società è legato alla fortuna versatile, mai è stabile e sicuro.

Tutta questa vita con le sue azioni e accidenti rappresenta al vivo una farsa o commedia in cui i personaggi che ieri fecero i re, oggi comparvero schiavi, e in un piccolo spazio, coloro che vedemmo in maggior rovina e disgrazia, li osserviamo poi felici e contenti<sup>5</sup>.

L'uomo recita la parte di un attore e cambia continuamente maschera, in lui, come nel mondo circostante, si contrappongono apparenza e sostanza, modo ed essere; il carattere passeggero e volubile del mondo è svalutato come illusorio, i confini tra il mondo dell'illusione, del teatro e il

<sup>4</sup> Cit. in *Idem*, p. 104.

<sup>5</sup> G. Céspedes y Meneses, *Historias Peregrinas y Ejemplares*, cit. in J. A. Maravall, *La Cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 324.

mondo quotidiano sono quanto mai fluidi e confusi. Il topos della teatralità del mondo accentua la fondamentale contraddizione della realtà, la vita è una commedia o un sogno dove verità e menzogna, realtà e apparenza si confondono.

In questo mondo, dunque, contraddittorio, incerto, ingannevole, profondamente insicuro, si trova installato l'uomo che deve svolgere il dramma della propria storia. Egli vede la propria esistenza minacciata gravemente e, nel bisogno di interrogarsi su di essa, constata con toni più che mai drammatici, la sua esperienza dolorosa, pessimistica e acquista il sapere del mondo.

Il teatro contemporaneo e Shakespeare primo fra tutti riflettono lo stato d'animo di quest'epoca di mutamenti e di profonde revisioni epistemiche;

Over the great part of Elizabethan and especially Jacobean drama hangs a cloud of gloom and embitterment. Its preoccupations are with that and with madness, the two things that separate the human being totally from the rest of humanity. Its characters tend to be hard, distinct, unmingling entities, repelling like biliard-balls, emporting to one another only a mechanical kind of movement. Most typical among the bad ones are the «Machiavels», self-proclaimed villains emancipated from all bonds of conventional virtue<sup>6</sup>.

Le emozioni tragiche sgorgano dal teatro shakespeariano più che da ogni altro dramma dell'epoca. Spesso si è detto che Shakespeare aveva orrore dell'anarchia e del disordine sociale, ma ciò che realmente preoccupava la sua mente non era tanto lo scompaginamento dell'ordine del mondo quanto la distruzione della fiducia di un uomo nell'altro, la slealtà e l'ingratitude, e quando egli condanna l'uomo paragonandolo alle bestie è soprattutto per la sua incapacità di amore per il prossimo. L'atmosfera nella tragedia shakespeariana è apocalittica perché i legami umani che tengono unito il suo mondo immaginario sono così stretti e vitali che la loro rottura è altrettanto violenta, più che in ogni astratto ordine sociale. L'unità dei drammi di Shakespeare si basa su molte

<sup>6</sup> A. Kettle, *Shakespeare in a Changing World*, London, Lawrence & Wishart, 1964, pp. 45-46.

plici contraddizioni che permettono al drammaturgo di creare vitali e complesse scritture, immagini dell'esperienza reale della vita; coesistono una stupefacente varietà di attitudini e valori, drammaticamente giustapposti ideali nuovi e tradizionali: asservimento e individualismo, proprietà e onore, depravazione e castità, cinismo e ingenuità e così via. Sono presenti insieme la visione medievale dell'uomo e del mondo e quella rinascimentale; egli non si fa partigiano dell'una o dell'altra filosofia, ciò che gli interessa è infondere un nuovo spirito all'umanità, cercare relazioni fresche e vitali tra gli uomini, non legami fossilizzati. La sua ricerca partecipa della generale tendenza all'emancipazione dell'individuo; ma se egli vuole un'umanità arricchita e rivitalizzata dalla libertà di scelta, teme tuttavia che tale libertà sia trasformata dall'uomo in mero egoismo, brutalità e decadenza morale.

Le circostanze politiche, economiche, intellettuali della fine del Cinquecento e dell'inizio del secolo successivo provocarono un clima caotico e inquieto; v'è contemporaneamente un tentativo di ritorno al Medioevo e una spinta verso l'avvenire e il progresso; il sapere e la politica si distaccano dalla morale. Problema universale che si affaccia alla mente dell'uomo è la differenza tra come l'uomo dovrebbe essere e com'è realmente, tra la buona apparenza e la realtà del male che si nasconde dietro quella maschera.

Shakespeare esprime con forza ed efficacia il conflitto tra ordine e caos nel mondo, nello stato e nell'individuo stesso, il contrasto tra il vero e la falsa apparenza e la ricerca della vera essenza dell'uomo. Fondamento del suo sottocodice retorico e figurale è «la visione del mondo» degli elisabettiani proposta dai Tudor, assai fruttifera sul piano delle immagini e delle rappresentazioni metaforiche del mondo.

In *King Lear* più che altrove si riflette il pessimismo dell'uomo barocco, le tensioni di una società dilaniata da forze conservatrici e moderne, la coscienza acuta del precario equilibrio tra ordine e caos, tra ragione e follia.

Certamente Shakespeare aveva davanti ai suoi occhi, quando esaminava la condizione e il carattere di ogni indivi-

duo, l'intera gamma delle intelligenze umane, dalla più umile alla più esaltata. Una stima della persona umana implica una conoscenza dei vari temperamenti e disposizioni dell'uomo, e dalla sua opera risulta evidente il suo interesse per la genesi e lo sviluppo della mente e la sua concezione della personalità umana come qualcosa di progressivo e dinamico piuttosto che fisso e statico<sup>7</sup>.

Il mondo di Shakespeare è affollato di «fools» e «madmen», e spesso una singola opera tratta diversi livelli di pazzia. La finta follia di Hamlet, la pazzia reale di Ophelia, il fool del passato, Yorick; il 'natural fool' Touchstone, il melanconico Jacques; il pazzo Lear, il Fool di professione, il travestito Tom o' Bedlam; questi, per citare solamente alcuni dei «fools» di Shakespeare, presentano vari aspetti della consapevolezza di sé e del mondo visto come nemico e straniato, com'è proprio dell' 'outsider'. Con i fools di Shakespeare noi siamo introdotti in un mondo in cui le certezze morali sono messe in questione, in cui solo il folle sembra comprendere cos'è realmente il mondo.

La tragedia *King Lear* dipinge un mondo remoto e primitivo, dove l'abdicazione del re e la sua fine significano la fine dell'universo, il crollo dell'ordine naturale; dove la follia del re è la follia di tutto il suo regno, una follia universale; «Is this the promis'd end?» (*King Lear*, V, 3,262), si domanda Kent allorché la tragedia è consumata. L'abdicazione del re, anello fondamentale nella catena della gerarchia sociale, la violazione del ruolo assegnatogli nell'ordine universale<sup>8</sup>

<sup>7</sup> «He was supreme in the portrayal of the emotional life... we find in him an expert knowledge of a wide range of mental phenomena both normal and abnormal. Shakespeare by means of imagination sounded the depths of hearts and minds of men and women, whether found in solitude or in the minds of society». W. Libby, «Shakespeare as Psychologist», in *Archeion*, Roma, XII, 1930, p. 294.

<sup>8</sup> 'The Great Chain of Being': così era chiamato dagli elisabettiani l'universo; concepito come un tutto ordinato all'estremo, in cui ogni cosa esistente, dagli angeli all'uomo, dagli animali ai minerali, aveva un suo posto fisso, secondo un sistema gerarchico. Tale visione del cosmo creava un linguaggio di analogia e paragone tra le varie gerarchie che lo costituivano; corrispondenze erano percepite ovunque, per la stretta relazione pre-

lo conduce alla rovina. La rottura di un elemento del sistema trascina con sé tutti gli altri, l'intero ordine si sregola, il caos sconvolge gli uomini e la natura. «[...] The king falls from the bias of nature [...] / [...] / All ruinous disorders follow» (*King Lear*, I,2, 107-108)... In questo dramma la follia converge sul protagonista e s'insinua sotto diverse forme e gradazioni in ogni personaggio e nella natura stessa. Qui il realismo psicologico si fonde perfettamente con un'audace immaginazione, ogni personaggio si fa espressione del profondo intuito del drammaturgo e delle sue conoscenze della psicologia dell'epoca con le sue teorie sull'alienazione della mente umana<sup>9</sup>.

Il regno di Lear si trasforma progressivamente in caos; la distruzione dello stato trascina con sé la distruzione della famiglia e si riflette nella più vasta distruzione operata dagli elementi naturali. Le passioni<sup>10</sup>, il male contaminano ogni

sente fra tutte le sue parti, compreso l'uomo. Finché ogni gerarchia è rispettata v'è armonia, ma se qualcosa o qualcuno cerca di sottrarsi alla posizione assegnatagli dal destino, l'intero ordine è gettato nel caos. La stessa credenza nella stretta interdipendenza di tutte le gerarchie del creato, su cui poggiava la fiducia nella solidità del sistema, fece sorgere il timore della sua precarietà. La caduta di un elemento essenziale dell'universo, come l'uomo, avrebbe trascinato con sé tutti gli altri e sconvolto l'armonia universale.

<sup>9</sup> *The French Academie*, di Pierre de La Primaudaye, tradotto in inglese verso la fine del XVI secolo, offre un'immagine completa dell'uomo com'era concepito nel '500; dello stesso rapporto visto tra l'organismo e la mente, i disturbi dell'uno e la corruzione dell'altra. Il *Treatise of Melancholie* (1586), di Bright, è un'altra importante espressione delle nozioni dell'epoca circa le anomalie della mente umana. Il suo approccio è molteplice, fa convergere varie tendenze: intuito religioso e orientamento medico-scientifico; atteggiamento di condanna della melanconia, come malattia simile alla pazzia, e affermazione della saggezza del melanconico e del pazzo. Idee e teorie di queste, come di altre opere del tempo (tra cui l'*Examen de Ingenios* (1596) di J. Huarte e *A Discourse of the Preservation of the Sight; of Melancholike Disease; of Rheumes, and of Old Age* (1599), di Du Laurens; nella quali si esaminano con più attenzione le cause fisiche dei disturbi mentali) sono state riprese da studiosi e scrittori contemporanei e successivi, che ne hanno evidenziato le relazioni con la follia, dominante tra '500 e '600.

<sup>10</sup> Il Rinascimento considera le passioni causa degli errori e della follia dell'uomo; esse accecano l'intelletto e pervertono la volontà. In varie opere dell'epoca le passioni sono studiate e messe in relazione con la follia.

essere e ne trasformano la natura sprofondando l'intera società nell'animalità irrazionale: fratelli e sorelle in contesa fra loro, padri e figli traditi a vicenda, slealtà, adulterio e assassini.

Love cools, friendship falls off,  
 Brothers divide; in cities, mutinies; in countries,  
 discord; in palaces treason; and the bond crack'd  
 «Twixt son and father [...]»  
 Hollowness, threachery, and all ruinous disorders [...]  
 (I, 2, 103-105; 111).

L'intera umanità ci è presentata come una vasta 'sottie':

What, art mad? A man may see how this world  
 Goes with no eyes. Look with thine ears; see how Yond  
 justice rails upon yond simple thief. Hark, in Thine ears:  
 change places, and, handy-dandy, which Is the justice,  
 which is teh thief? Thou hast seen a Farmer's dog bark  
 at a beggar?

(IV, 6, 147-152).

Lear descrive una realtà capovolta, come un mondo carnevalesco, dove il re è un pazzo e la follia governa l'umanità quale rovescio della ragione; il grande capovolgimento, operato nei 'saturnalia', è trasferito dall'azione della tragedia nella mente dell'eroe, che scopre la vera realtà del mondo: «When we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools». (*King Lear*, IV,6, 180-181). Questo era il motto preferito dagli «Enfants sans Souci», che qui, però, perde la sua comicità.

Nell'epoca in cui i valori stabiliti sono stati rovesciati e non c'è possibilità di appello a Dio, alla natura o alla storia contro le torture inflitte dal mondo crudele, il fool diviene la figura centrale nel teatro; così in questa tragedia egli è il prototipo della società e la guida, nella gelida notte senza

Charron nel suo *De la Sagesse* (1601), Wright nel trattato *The Passion of the Minde in General* (1601), i già citati Bright e Pierre de La Primaudaye propongono lo stretto legame tra le passioni e l'irrazionalità umana.

fine caduta sulla terra, di colui che la governa. Egli accompagna Lear nella fredda notte della pazzia, e il re educato alla sua scuola ne assume perfettamente il ruolo. Il Fool scompare, non solo sostituito dal suo re ma frantumato in mille sfaccettature riflesse da tutti gli uomini del dramma.

In *King Lear* la scena è vuota, solo vi è 'Everyman' combattuto, nel suo viaggio terreno, tra ragione e follia. Il re si offre come primo e maggiore esempio della follia umana. Più cause si riuniscono a determinare il suo stato mentale. Prima di tutto il suo temperamento collerico lo rende facile preda delle passioni:

The best and soundest of his time hath been but  
 Rash; then must we look from his age, to receive not  
 Alone the imperfections of long-engraffed condition,  
 But therewithal the unruly waywardness that  
 Infirm and choleric years bring with them.  
 (I, I, 294-298).

La vecchiaia inoltre rende ancora più deboli le sue facoltà mentali al punto che egli non riesce a distinguere il vero amore di Cordelia e l'ipocrisia delle due sorelle.

Lear: I am a very foolish fond old man,  
 Fourscore and upward, not an hour more or less;  
 I fear I am not in my perfect mind.  
 (IV, 7, 60-63)

La sua confusione intellettuale appare sin dal principio, quando egli vuol misurare l'amore delle figlie attraverso formule e parole e sbaglia anche nel giudicare le loro risposte. In seguito compie lo stesso errore, tentando una valutazione che presume che l'amore filiale sia un'entità numerabile.

[To Goneril]: I'll go Whith thee.  
 Thy fifty yet doth double five-and-twenty,  
 And thou art twice her love.  
 (II,4, 256-258).

Lear dunque inizia la sua tragedia per un errore di giudi-

zio, uno stupido errore della mente. Una serie di violente emozioni lo conducono progressivamente alla vera e propria pazzia. La risposta negativa di Cordelia lo riempie di collera e di dolore e a ciò si aggiunge la vanificazione del potere. Egli sembra perdere sempre più la sua identità e, in seguito all'attacco di Goneril, dice:

Does any here know me? This is not Lear:  
Does Lear walk thus? Speak thus? Where are his eyes?  
Either his notion weakens, his discernings  
Are lethargied — Ha! Walking? Tis not so.  
Who is it that can tell me who I am?  
(I, 4, 223-227).

Nella stessa scena Lear inizia a comprendere il suo errore verso Cordelia e ad essere consapevole della sua follia grazie al Fool. Egli è strettamente legato al suo Fool e già ne sente la mancanza dopo due giorni, il Fool diventa l'alter ego di Lear, che discute con lui e gli rivela la verità. Il re giunge presto a chiamare se stesso fool:

O Lear, Lear, Lear!  
Beat at this gate that let thy folly in  
And thy dear judgement out.  
(I, 4, 268-270).

Un'altra grande emozione sopraggiunge nel II atto, quando Lear trova Kent nei ceppi; ciò gli provoca i sintomi dell'isteria o della melanconia acuta. L'umore melanconico sale verso il cuore e da lì al cervello, dove offusca le facoltà razionali.

O, how this mother swells up toward my heart!  
Hysterica passio, down, thou climbing sorrow,  
Thy element's below [...].  
(II, 4, 254-256)

Subito dopo, il rifiuto di Regan mostra che ella è ingrata quanto la sorella e Lear, nella sua profonda depressione, si accende ancora di rabbia e sente ancora più vicino il nemico:

«[...] O fool, I shall go mad!» (*King Lear*, II, 4, 284). Nonostante egli invochi la pazienza, folli pensieri s'impossessano della sua mente e esposto alla furia degli elementi egli non vede altro che l'ingratitude delle figlie. L'idea fissa la ossessiona. È in questa scena che, secondo la maggior parte dei critici, Lear diviene veramente pazzo<sup>11</sup>.

La logica di Lear segue ormai le leggi della follia e così la triste condizione di Edgar non può essere ai suoi occhi che un prodotto dell'ingratitude filiale:

What! Has his daughters brought him to this pass?  
Couldst thou save nothing? Would'st thou give'em All?...  
Is it the fashion that discarded fathers  
Should have thus little mercy on their flesh?  
Iudicious punishment! 'Twas this flesh begot  
Those pelican daughters.

(III, 4, 62-64; 71-74)

A questo punto il Fool scompare dalla scena, egli non ha più ragione di esistere accanto al re, in quanto questi ne ha preso il posto. Lear ora ha, del fool, non solo la follia ma anche la saggezza, la capacità di vedere sotto le apparenze e commentare la realtà. Lear è libero, in quanto pazzo, dalle convenzionali attitudini della società, può vedere più chiaramente e riconoscere la falsa lusinga che l'ha ingannato. La sua critica si estende dalle figlie all'intera umanità, al sesso, all'ipocrisia, all'ingiustizia<sup>12</sup>.

Egli nella pazzia penetra sotto la superficie delle cose, e nella vera natura dell'uomo, si strappa le vesti, falso orna-

<sup>11</sup> «Accordingly, it is only when Lear sees Edgar disguised as a madman, that the presentation of such wretchedness appears as an embodied reflex of his own, and causes his mind to give way». H. Halford, «Popular and Classical Illustrations of Insanity» *Quarterly Review*, XLIX (1833), p. 195.

<sup>12</sup> «He inveighs against sex, partly because, as the Elizabethans know, certain kinds of madness are accompanied by such an obsession, and partly because sexual desire has led to the birth of unnatural children, if indeed unnaturalness does not prove that their mother's tomb sepulchres an adulteress». K. Muir, «Introduction», in *King Lear*, (The Arden Shakespeare), London, Routledge, 1989, p. xlix.

mento e maschera della verità, per identificarsi così con Edgar, «the thing itself». Nella sua critica alla società il re assume il ruolo di «bitter fool» che il suo Fool gli aveva conferito sin dall'inizio:

And the creature run from the cur? There thou  
 Might'st behold  
 The great image of Authority:  
 A dog's obey' d in office.  
 Thou rascal beadle, hold thy bloody hand!  
 Why dost thou lash that whore? Strip thine own back;  
 Thou hotly lust to use her in that kind  
 For which thou whipp'st her. The usurer hangs  
 The cozener.  
 Through tatter'd clothes small vices do appear;  
 Robes and furr'd gowns hide all. Plate sin with gold,  
 And, the strong lance of justice hurtless breaks;  
 Arm it in rags, a pigmy's straw does pierce it.  
 [...] Get thee glass eyes;  
 And, like a scurvy politician, seem  
 To see the things thou dost not [...]

(IV, 6, 154-165; 168-170).

Queste parole di Lear Kent commenta riconoscendo la saggezza che si cela dietro la maschera della follia: «O! matter and impertinency mix'd; / Reason in madness». (IV,6, 172-173). Egli è dunque anche il 'wise fool' che vede la verità. Ma la pazzia non lo abbandona, nonostante le cure mediche e l'amore di Cordelia ritrovata. La morte della sua amata figlia è l'ultimo fatale colpo alla sua mente e al suo fisico esausti, egli muore pazzo, credendola ancora viva.

L'assurdo e il fantastico, che costituiscono il terreno propizio per la pazzia, regnano supremi nella scena centrale della tragedia, quella della tempesta. Lo sconvolgimento degli elementi corrisponde al caos che devasta la mente di Lear; macrocosmo e microcosmo sono entrambi sottratti al controllo della ragione e posseggono la stessa distruttiva energia. La tempesta si fa metafora della violenza che la mente di Lear subisce e percepisce.

In questa scena la follia della natura, la pazzia professionale del Fool, la finta pazzia di Edgar e quella vera del re, esemplificano insieme la frattura della società e la minaccia

del crollo dell'universo stesso sotto l'impatto dell'ingratitudine, del tradimento e del male generale<sup>13</sup>.

Accanto al patentato 'fool' e al pazzo Lear un'altra figura della follia è Edgar. Questi non è fool per natura, né per professione ma per travestimento; è un finto pazzo, un falso Tom o' Bedlam. Ricercato dal fratello e dal padre, che lo crede traditore, egli si maschera da pazzo dell'ospizio di Bedlam e vaga liberamente per le strade agitandosi e urlando come un misero folle posseduto dai demoni:

[...] Whiles I may 'scape,  
 I will preserve myself, and am bethought  
 To take the basest and most poorest shape  
 That every penury in contempt of man  
 Brought near to beast;  
 [...] The country gives me proof and precedent  
 Of Bedlam beggars, who, with roaring voices,  
 Strike in their numb'd and mortified bare arms  
 Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary;  
 And with this horrible object, from low farms,  
 Poor pelting villages, sheep-cotes, and mills,  
 Sometimes with lunatic bans, sometimes with prayers,  
 Enforce their charity. Poor turlygod! Poor Tom!  
 That's something yet: Edgar I nothing am.

(II, 3, 5-9; 13-21)

Per sopravvivere recita la parte del fool e come questi egli non ha più un posto nella società, è un 'outsider'. Nel suo viaggio attraverso la pazzia egli impara a vedere le apparenze per quello che esse sono e riesce così a ritrovare la sua identità individuale e sociale. Surrogato del 'wise fool' di Lear egli ne prende il posto, nella scena della tempesta, quale controparte della follia del re e sua guida verso una più vera

<sup>13</sup> Su questa scena Coleridge commenta con finezza: «What a world's convention of agonies is here! All external nature a storm, all moral nature convulsed, — the real madness of Lear, the feigned madness of Edgar, the babbling of the Fool, the desperate fidelity of Kent — surely such a scene was never conceived before or since!... The howlings of nature would seem converted into the voice of conscious humanity», in J. C. Bucknill, *The Mad Folk of Shakespeare*, London, Macmillan, 1876, p. 193.

visione della condizione umana. Egli appare, infatti, quando la ragione di Lear è ormai spodestata, e, mentre l'umorismo del Fool non trova più contatto con la mente del re, la grottesca apparenza e le incoerenti parole di Edgar-Tom sono subito assimilate. Edgar nella sua nudità rappresenta l'animalità e l'irrazionalità dell'uomo ma anche la sua essenzialità, il suo essere puro, senza belletto, senza maschera; Lear riconosce in questo essere il vero filosofo e lo imita strappandosi gli abiti, simbolo dell'ipocrisia umana; «*Lear: Let me talk with the philosopher*» (III, 4, 151).

Come un 'outcast' egli impara immediatamente la vanità di nomi, titoli e maniere, e apprende che l'uomo essenziale, che resta, una volta che queste vanità sono strappate via, è nient'altro che un «bare, forked animal». Egli diviene, dopo il fool, l'agente centrale nell'aiutare Lear, Gloucester e altri a 'vedere meglio'; quando Lear gli chiede: «What is your study?» egli risponde sornione: «How to prevent the fiend, and to kill vermin». (III, 4, 156). Edgar cerca di allontanare i demoni della disperazione e del senso di colpa dall'animo di Lear e Gloucester, come già aveva cercato di fare il Fool attraverso i suoi scherzi<sup>14</sup>.

Un altro travestito è Kent, che si maschera, quando perde il suo posto a corte e la propria identità, per servire il suo re che lo ha bandito<sup>15</sup>. Egli si confonde sempre più col proprio travestimento fino a perdere del tutto il proprio io; è segno evidente dello stato di confusione in cui si trova il fatto che rifiuta di abbandonare la maschera quando Cordelia glielo suggerisce. Egli stesso riconosce di essere guidato dagli istinti piuttosto che dalla ragione: «Having more

<sup>14</sup> «Poor Tom, a... mirror of identity..., is trying to stand between Lear in front of him and the abyss of nonbeing inhabited by the foul fiends behind him, and provide, so to speak, a solid bottom for Lear's fall into nature», N. Frye, *Fools of Time*, Toronto, U.T.P., 1967, p. 107.

<sup>15</sup> Il travestimento nel dramma elisabettiano significa, secondo M. Bradbrook, «The substitution, overlaying or metamorfosis of dramatic identity, whereby one character sustains two roles. This may involve deliberate or involuntary masquerade, mistaken or concealed identity, madness or possession» (Shakespeare and the Use of Disguise in Elizabethan Drama», in *Essays in Criticism*, II, 1952, p. 163).

man than wit about me» (II, 4, 41). Come il Fool egli non riesce a liberare Lear dalla pazzia, anzi contribuisce con la sua imprudenza; battendo Oswald è infatti lui che provoca lo scontro tra Lear e Goneril.

Oswald, stupito dalla reazione impulsiva di Kent, lo dichiara pazzo, mostruoso<sup>16</sup>.

Cornwall a sua volta lo considera dissennato: «What! art thou mad, old fellow?» (*King Lear*, II, 2, 82). Anche Kent dunque è degno di indossare il cappello a sonagli che il Fool stesso gli offre:

Let me hire him too: here's my coxcomb  
[offer Kent his cap]  
(I, 4, 93)

Egli infatti si fa deliberatamente folle agli occhi del mondo, si annulla nel travestimento per il suo amore verso Lear; la sua assoluta fedeltà, come quella del Fool, è irrazionale. Il Fool è convinto che seguire Lear nella rovina è una follia. Kent in questa sorta di pazzia, di abnegazione e alienazione dalla società, acquista il potere del 'natural fool', del 'plain fool' di riconoscere il bene dal male, la follia dalla saggezza, e di dichiarare tale sua intuizione, come nota ironicamente Cornwall, che gli attribuisce tale qualità come posa<sup>17</sup>.

This is some fellow,  
Who, having been prais'd for bluntness, doth affect  
A saucy roughness, and constrains the garb  
Quite from his nature: he cannot flatter, he,  
An honest mind and plain, he must speak truth:  
And they will take it, so; if not, he's plain.  
(II, 2, 93-97).

Ma anche la virtù dell'onesto Kent porta lo stampo di

<sup>16</sup> «Why, what a monstrous fellow art thou, thus to rail  
On one that is neither known of thee nor knows thee!» (II, 2, 24-25).

<sup>17</sup> Le stesse qualità si ritrovano col Bastard di *King John* e nel protagonista della celebre «history» anonima *Woodstock*.

un'età primitiva, in cui il bene e il male dispiegano la stessa incontrollabile energia. Il suo amore, la sua lealtà verso Lear oltrepassano il limite della razionalità e quando il re muore egli, impazzito, dice di volerlo seguire. «I have a journey, sir, shortly to go;/My master calls me, I must not say no». (V, 3, 320-321).

La vicenda di Gloucester riflette quella di Lear, la sua pazzia sta accanto a quella del re; anche il suo è, infatti, un errore di giudizio, un abbaglio della mente.

Egli è un uomo passivo, la sua ragione è debole, incapace di resistere alle influenze negative. La sua follia è nel credere, alla minima accusa fatta da Edmund, il figlio amato un traditore, senza neanche aver scambiato con quest'ultimo una parola<sup>18</sup>.

A passioni irascibili quali la paura e la disperazione egli aggiunge l'ira verso Edgar, parallela allo scoppio di rabbia di Lear contro Cordelia. La sua mente è così travolta da violente emozioni che egli sente di impazzire:

Thou say'st the king grows mad; I'll tell thee, friend  
I am almost mad myself [...]  
The grief hath craz'd my wits. What a night's this!  
(III, 4, 162-163; 167).

Ma la vera follia di Gloucester sopraggiunge quando egli scopre di aver giudicato il figlio in modo irragionevole; adesso solo è consapevole dello stato di confusione mentale a cui lo ha condotto il dolore: «O my follies! Than Edgar was abused». (III, 7, 89). Al dispiacere si aggiunge il dolore fisico in quanto gli vengono strappati gli occhi. Questo suo accecamento si fa metafora della follia in cui cade Lear, e allo stesso tempo è l'esperienza attraverso la quale Gloucester giunge, come il re, ad una visione più vera della realtà.

<sup>18</sup> «When we think of Tom o' Bedlam who pretends to be mad but is really sane and the Fool who seems to be foolish but is really wise, you should contrast them in your mind with Gloucester and Lear, who seems old and wise, but are actually fools and mad». N. Holland, *Shakespeare's Imagination*, New York, Macmillan, 1964, p. 244.

Lear: No eyes in your  
Head, nor no money in your purse? Your eyes are in  
A heavy case, your purse in a light: yet you see how  
This world goes.

Gloucester: I see in feelingly.

(IV, 6, 143-147)

Quest'immagine della sua capacità tattile e non visiva di percepire e capire come il mondo va realmente ci suggerisce la concretezza della sua visione della realtà. La sua cecità e la follia del re sono equivalenti; il loro 'sguardo' va oltre le apparenze; la profonda afflizione di Gloucester è sintomo della melanconia che lo assale, i cui effetti sono il desiderio di suicidio e un'amara visione del mondo<sup>19</sup>.

L'incontro con la follia del re lo fa ricadere nella disperazione, da cui Edgar lo aveva momentaneamente sollevato<sup>20</sup>. Consapevole dei suoi errori e dei mali del mondo egli vede nella pazzia un rifugio da essi:

The king is mad. How stiff is my vile sense  
That I stand up and have ingenious feeling  
Of my huge sorrow! Better I were distract:  
So should my thoughts be sever'd from my grief  
And by wrong imaginations lose  
The knowledge of themselves.

(IV, 6, 276-281).

Alla fine della sua vicenda Gloucester è ormai sfinito dalle passioni, la gioia e il dolore insieme gli dilanano il cuore e la mente<sup>21</sup>. Come Lear muore tra i due estremi della

<sup>19</sup> «As flies to wanton boys, are we to th'Gods;

They kill us for their sport» (IV, I, 36-37). Sua è la massima espressione del pessimismo shakespeariano, che è ripresa o imitata in Hardy, nel celebre finale di *Tess of the d'Urbervilles*.

<sup>20</sup> «You ever gentle Gods, take my breath from me:

Let not my worser spirit tempt me again  
To die before you please!» (IV, 6, 214-216).

Con queste parole Gloucester invoca gli dèi affinché lo liberino dalla tentazione della follia, che lo spinge a desiderare la morte.

<sup>21</sup> La psicologia rinascimentale riconosceva gli effetti perversi e sconvolgenti dell'unione di queste due opposte passioni concupiscibili.



disperazione e di una sorta di felicità nel credere Cordelia viva, egli muore addolorato ma felice di rivedere il figlio<sup>22</sup>.

Il mondo di Lear è un mondo primitivo, caotico, in cui il fool è l'emblema della società. Il suo volto negativo, la sua furfanteria e malvagità (eredità del 'Vice') è riflessa in questa tragedia da più personaggi. Edmund, Regan e Goneril e con essi Cornwall e Oswald sono personificazioni del vizio e dell'irrazionalità animale. Essi si sottraggono alle leggi etiche e sociali e oltraggiano i legami tra gli uomini, le gerarchie della 'Catena dell'Essere', generando caos nelle loro menti e nella società. Dominati dalle passioni essi scendono al livello delle bestie e nell'abisso di quella follia che, come dice Erasmo, è dono degli inferi<sup>23</sup>.

Edmund è il figlio naturale di Gloucester, la sua nascita già simboleggia la sua condizione. Egli è puramente egoista, pieno di orgoglio, e come bestie non riconosce altro che la sua libera volontà, i suoi desideri immediati. Egli è un bastardo e in quanto tale emarginato dalla società; le parole degradanti e il tono licenzioso con cui Gloucester parla del suo concepimento si fissano nella sua mente come un marchio che genera invidia, odio, lussuria, follia. Egli sottrae

<sup>22</sup> «Sudden joy kills sooner than excessive grief», dice un proverbio rinascimentale, (in W.R. Elton, «Double Plot in *King Lear*», in F. Kermode, *Shakespeare's 'King Lear'*, London, Macmillan, 1969, p. 248). Edgar ci descrive come ciò succede al padre:

Me I my father with his bleeding rings,  
Their precious stones new lost; became his guide,  
Led him, begg'd, for him, sav'd him from despair;  
Never — Ofault! — reveal'd myself unto him,  
Until some half-hour past, when I was arm'd;  
Not sure, though hoping, of this good success,  
I ask'd his blessing, and from first to last  
Told him my pilgrimage: but his flow'd heart,  
Alack, too weak the conflict to support!  
Twixt two extremes of passion, joy and grief,  
Burst smilingly.

(V, 3, 188-198)

<sup>23</sup> Essi diventano bruti perché come dice Knight, «Madness is the breaking of that which differentiates man from beasts». W. Knight, *The Wheel of Fire*, Oxford, O.U.P., 1939, p. 184.

ogni valore morale all'atto della procreazione vedendo in esso solo l'atto fisico, e l'orgoglio in lui si accende aggiungendosi alla gelosia verso il fratello, erede legittimo dei beni paterni.

[...] Why brand they us  
With base? with baseness? bastardy? base, base?  
Who in the lusty stealth of nature take  
More composition and fierce quality  
Than doth, within a dull, stale, tired bed,  
Go to the creating a whole tribe of fops.  
Got 'tween sleep and wake?

(I, 2, 9-15)

In queste parole di Edmund non c'è possibilità di riconciliazione con la ragione, la sua coscienza segue solo l'appello della natura. Ma la natura che egli invoca come sua dea è una realtà istintuale, non controllata dalla logica razionale. La sua è una natura elementare, della fisicità, un mondo amorale in cui domina il più forte non il più saggio; è la natura caotica, la dimensione dell'energia fisica e della fortuna. Come il fool affonda le sue origini nel mondo primitivo della natura e resta estraneo alla società così Edmund vive da 'outcast', ma senza la semplicità e la mentalità del 'natural fool'; caratterizzato dalla natura deviante della mentalità nuova dell'utilitarismo e del nascente imperialismo, per lui l'uomo fa parte della natura in quanto corpo, ma in quanto mente ne è padrone e se ne serve per i propri bisogni<sup>24</sup>.

Egli nega la visione ortodossa e la sua 'ragione' non è quella di Lear ma un semplice calcolo dei mezzi per soddisfare gli appetiti con cui l'uomo nasce. Il suo freddo spirito di calcolo per i propri interessi ha totalmente escluso l'aderenza a qualsiasi altro valore, è pura follia.

<sup>24</sup> «Edmund belongs to the new age of scientific inquiry and industrial development, of bureaucratic organisation and social regimentation, the age of mining and merchant-venturing, of monopoly and Empire-making, the age of sixteenth century and after, an age of competition, suspicion, glory». J.F. Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber and Faber, 1951, p. 46.

Egli si traveste, inoltre, per realizzare i suoi intenti malvagi e il ruolo da lui assunto è quello che più gli si addice: quello del «melancholy-villain»<sup>25</sup>.

Legata ad Edmund per la loro identica corruzione morale sono Regan e Goneril; anch'esse nella lista dei 'villains' shakespeariani, sono condannate, insieme alla società depravata che esse rappresentano, in un giudizio apocalittico, espresso nel dramma:

If that the heavens do not their visible spirits  
Send quickly down to tame these vild offences,  
It will come,  
Humanity must perforce prey on itself,  
Like monsters of the deep.

(IV, 2, 46-50)

Possiamo considerarle come un'unica identità, entrambe dominate dalla lussuria e dall'ambizione. Lear paragona Goneril ad un mostro marino, la sua ingratitudine filiale, la sua malvagità ne fanno un essere disumano, snaturato.

Ingratitude, thou marble-hearted fiend,  
More hideous, when thou show'st thee in a child,  
Then the sea-monster

(I, 4, 257-259)

In Regan domina la stessa logica malsana che la riduce ad uno stato bestiale; l'uso di immagini animali ben definisce la loro mostruosa irrazionalità.

Filial ingratitude!  
Is it not as this mouth should tear this hand  
For lifting food to't?

(III, 4, 14-16)

<sup>25</sup> [...] My cue is villainous melancholy, with  
A sigh like Tom o'Bedlam.  
[he reads a book]

(I, 2, 132-133).

Come sappiamo da Jacques in *As You Like It*, c'è una profonda analogia fra 'melancholic' e 'fool'. I ruoli di questi due personaggi, entrambi ironici e dal cervello balzano, si scambiano e si confondono in questa commedia shakespeariana.

La rottura di legami umani specie quelli di sangue come fra Lear e le figlie, è così anormale e innaturale che appare come sintomo di un imminente sconvolgimento che conduce alla fine del mondo; così inumana che la semplice contemplazione di essa può corrompere l'equilibrio mentale di un uomo sano.

Goneril complotta poi di uccidere il marito, Albany, per avere Edmund, e, quando apprende che la sorella è libera perché Cornwall è morto, s'infiamma di gelosia. L'amore sensuale che esse provano per Edmund le rende ancora più folli, accecate nella loro passione criminale. La loro lussuria è un chiaro segno della loro degenerazione, della loro discesa, nella gerarchia naturale, al livello animale.

Wisdom and goodness to the vile seem vile;  
Filths savour but themselves. What have you done?  
Tigers, not daughters [...] [...]  
[...] [...]  
Most barbarous, most degenerate!

(IV, 2, 38-40; 43)

La lealtà di Albany al re appare a Goneril una vana follia; in ciò ella ci ricorda l'ironico giudizio che il Fool aveva rivolto a Kent. Per lei agire per i propri interessi, per servire i propri appetiti, è l'unica valida saggezza, per il fool può essere sia saggezza che follia, secondo i punti di vista, per Albany è pura malvagità. Agli occhi di quest'ultimo ella incarna una diabolica follia:

See thyself, devil!  
Proper deformity shows not in the fiend  
So horrid as in a woman

(IV, 2, 59-61).

L'assassinio è il fatale esito della loro pazzia distruttrice.

Come in Regan e Goneril e in Edmund, anche in Cornwall la natura animale prevale nel governo dei pensieri e delle azioni, la qualità peculiare dell'uomo, cioè la ragione, è distrutta dalle passioni. Ciò che si è detto per i tre 'villains'

del dramma vale allo stesso modo per Cornwall, marito e alleato di Regan nella sua ribellione contro il re e contro la ragione. Lear di fronte al suo incongruo atteggiamento crede che un'infermità fisica abbia in lui prodotto un'alterazione delle facoltà razionali:

May be he is not well:  
Infirmity doth still neglect all office  
Whereto our health in bound; We are not ourselves  
When Nature, being oppress'd, commands the mind  
To suffer with the body.

(II, 4, 102-106)

Egli è l'alter ego di Regan, specchio della sua assurda crudeltà; fa imprigionare Kent:

Fetch forth the stocks!  
As I have life and honour, there shall he sit till noon.

(II, 2, 129-130)

E animato dal sentimento di vendetta perseguita Gloucester; la collera sopraggiunge a sconvolgere le sue facoltà mentali dove già il caos regna sovrano, generato da altre passioni:

Leave him to my displeasure. Edmund, keep you  
Our sister company: the revenges we are bound to  
Take upon your traitorous father are not fit for your  
Beholding.

(III, 7, 6-9)

Infine compie l'atto barbaro, inconcepibile per una mente sana, di strappargli gli occhi: «Upon these eyes of time I'll set my foot» (*King Lear*, III, 7, 66).

Anche Oswald, fedele servitore di Regan, fa parte di questo gruppo di malvagi. Il suo sfidare l'ordine sociale stabilito definendo Lear come «my lady's father» (I, 4, 78) è sintomatico della dissacrazione del vecchio ordine operato da Regan, Goneril, Edmund e Cornwall, i quali stimano i loro personali interessi al di sopra del benessere della comunità. Come per loro anche per Oswald esiste un altro tipo di ragione, la

ragione dell'egoismo e dell'utile personale, che per i rappresentanti dell'ideologia ortodossa è mera follia. Così Oswald riferisce il suo strano incontro con Albany:

I told him of the army that was landed;  
He smil'd at it: I told him you were coming;  
His answer was 'the worse': of Gloucester's treachery,  
And of the loyal service of his son,  
When I inform'd him, then he call'de me sot,  
And told me I had turn'd the wrong side out:  
What most he should dislike seems pleasant to him;  
What like, offensive.

(IV, 2, 4-11)<sup>26</sup>

Una conferma della natura scellerata di Oswald, immagine dei vizi della sua padrona, personificazione del vecchio 'Vice' al servizio del diavolo, è espressa da Edgar:

I know thee well: a serviceable villain;  
As duteous to the vices of thy mistress  
As badness would desire.

(IV, 6, 249-251)

Il mondo di Lear è un mondo di paradossi, dove il saggio è il fool e il fool il vero saggio.

[This] tragedy is a world of paradox. On the heath the madman is the wise man, and the Fool has real knowledge. The king is a beggar, the rich man is poor; the false man (the disguised Kent) is true man. The blind see, the meek triumph, and the dead live<sup>27</sup>.

In questo regno dell'assurdo e del caos anche l'onesto Albany è un fool.

Oh! the difference of man and man.  
To thee a woman's service are due:  
A fool usurps my bed.

(IV, 2, 26-28)

<sup>26</sup> Per Oswald, dunque, la saggezza di Albany è pura follia e, per converso, per Albany Oswald è un 'sot', uno stolto che vede il rovescio delle cose.

<sup>27</sup> N. Holland, *op. cit.*, p. 256.

Per Goneril Albany è un fool in confronto ad Edmund, per lei la sola saggezza è la sua, l'umiltà e la bontà non sono che pazzia. Albany è il 'moral-fool' della Bibbia, la sua incapacità di guardare ai propri interessi, la sua lealtà che non apporta vantaggi ma solo rischi e sofferenze è vana follia:

*Goneril:* Milk-liver'd man!

That bear'st a cheek for blows, a head for wrongs;  
Who hast not in thy brows an eye discerning  
Thine honour from thy suffering; that not know'st  
Fools do those villains pity who are punish'd  
Ere they have done their mischief [...]  
[...]  
[...] Thou, a moral fool.

(IV, 2, 50-55; 58)

Si può considerare nel caso di questo personaggio un progressivo miglioramento della sua capacità di giudizio. All'inizio egli è essenzialmente passivo, incapace di iniziativa, sottomesso a Goneril, debole e ignorante:

*Albany:* My Lord, I am Guiltless, as I am ignorant.  
(I, 4, 27)

Goneril conferma la sua mancanza di saggezza:

Thy milky gentleness and course of yours  
Though I condemn not, yet under pardon  
You are much more attack'd for want of wisdom  
Than prais'd for harmful mildness.

(I, 4, 340-343)

Nel IV atto invece egli riesce ormai a vedere oltre le apparenze, a identificare la vera essenza di Goneril: «Changed and self-cover'd thing» (IV, 2, 62).

Come Lear, Edgar e Gloucester, anch'egli, dunque, nella sua apparente follia acquista una maggiore capacità di penetrare la realtà, anch'egli è il 'wise fool' giudice e commentatore della società.

Tutti i personaggi uno dopo l'altro assumono il ruolo del

fool: Lear e Gloucester impazziti, Kent chiamato fool dal Fool stesso, Edgar travestito da pazzo di Bedlam, Goneril, Regan e Edmund travolti nell'irrazionalità delle passioni, Albany detto fool da Goneril;

Cordelia and France do not need to play the fool, Since they are inherently «wise fools» in the Christian sense. Cordelia is not afraid to tell her father the truth in spite of the consequences, and France freely speaks out in Cordelia's behalf.... in contrast to worldly wise Burgundy, whose actions are guided in terms of material gain<sup>28</sup>.

L'amore gioca un ruolo essenziale nella mente del re di Francia; questo suo sentimento per Cordelia domina sulla ragione e lo conduce ad una scelta apparentemente assurda: egli venera e accoglie come regina di Francia colei che è ripudiata da tutti.

Gods, Gods! «Tis strange that from their cold'st neglect  
My love should kindle to inflam'd respect..  
(I, 1, 253-254)

Lear ricorda con le sue parole la passione che infiamma il sangue di questo personaggio e confonde la sua ragione:

The hot-blooded France, that dowerless took  
Our youngest born.  
(II, 4, 210-211)

Shakespeare tuttavia riconosceva la qualità del genio alleata alla follia del lunatico, del poeta e dell'amante, il re di Francia, infatti, attraverso il suo amore e la sua natura passionale, il suo sentire di matto, riesce a vedere la bontà e la sincerità di Cordelia e ad accettare in lei il paradosso:

Fairest Cordelia, that art most rich being poor,  
Most choice forsaken, and most loved despised!  
(I, 1, 249-250)

<sup>28</sup> C. S. French, «Shakespeare's 'Folly': King Lear», in *Shakespeare Quarterly* X. (1952), p. 528.

Questi è il 'wise-fool' in senso biblico, più pronto ad accettare la fede e il miracolo, l'intuito che non la debole ragione di chi si sofferma sulle apparenze.

Cordelia è forse il personaggio più ambiguo del dramma, il più contraddittorio insieme al Fool. Ella appare pochissimo eppure resta ben presente nella nostra memoria, così forte nella sua personalità eppure tanto indifesa. Nel I atto le sue risposte al re ci fanno pensare che ella sia capace di parlare. Il suo amore per il padre è il più sincero e profondo, ma la rende muta, quasi stupida; esso, com'ella dice, è più pesante della sua lingua:

Unhappy that I am, I cannot have  
My heart into my mouth.

(I, I, 90-91)

Nella sua protesta contro la falsità dei pomposi discorsi delle sorelle Cordelia non sa parlare meglio di loro; stravolge il significato dei suoi pensieri.

Good my Lord,  
You have begot me, bred me, lov'd me:  
Return those duties back as are right fit,  
Obey you, love you, and most honour you.  
Why have my sisters husbands, if they say  
They love you all? Happily, when I shall wed,  
That lord whose hand must take my plight shall carry  
Half my love with him, half my care and duty:  
Sure I shall never marry like my sisters,  
To love my father all.

(I, I, 94-103).

Anche se Cordelia esprime la verità, le parole di cui si serve, il tono aspro e orgoglioso con cui son dette, non possono che offendere un uomo come Lear, vecchio, dispotico, irragionevole ma desideroso di amore, ed essere da lui fraintese, Cordelia, insistendo sulla verità, non dice la verità<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> «And even if truth were the one and, only obligation, to tell much less than truth is not to tell it. And Cordelia's speech not only tells much

Molti critici parlano di orgoglio e persino di egoismo di Cordelia in questo I atto; certo essa accoglie in sé più di una qualità del padre e insieme all'orgoglio anche l'impulsività. Regina delle sue passioni:

It seem'd she was a queen  
Over her passion; who, most rebel-like,  
Sought to be king o'er her.

(IV, 3, 13-15)

La vediamo invece, subito dopo, sopraffatta da esse:

Faith, once or twice she leav'd the name of «father»  
Pantingly forth, as if it press'd her hearth;  
Cried «Sisters, sisters! Shame of ladies! sisters!  
Kent! father! sister! What? i'th' storm! i'th' night?  
Let pity not believe it!» There she shook  
The holy water from her heavenly eyes,  
And clamour moisten'd the away she started  
To deal with grief alone.

(IV, 3, 25-32)

Ella sembra riconciliare in sé gli opposti: ordine e passione, forza e debolezza, innocenza e maturità. Questa sua ambigua personalità la rende affine alla natura ossimorica del fool.

The Fool's embodiment of the paradoxes of wisdom and folly... is of course obvious... the combination of opposites is especially profound in Cordelia's characterization<sup>30</sup>.

È una strana coincidenza che Cordelia e il Fool non sono mai insieme sulla scena, quando sparisce lei appare il Fool, quando questi sparisce riappare Cordelia. Ciò ha fatto pen-

less than truth about her love, it actually perverts the truth when it implies that to give love to a husband is take it from a father. There surely never was a more unhappy, speech.» A. B. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan, 1950, p. 142.

<sup>30</sup> A. Kirsh, «The Emotional Landscape of *King Lear*», 1988, pp. 159-160.

sare che essi siano invero un'unica persona. La loro identità è giustificata sia per motivi tecnici che ideologici. È possibile, infatti, che le due parti fossero recitate dallo stesso attore, il che rendeva più facile al pubblico capire che il Fool non era altro che Cordelia travestita per restare accanto al padre<sup>31</sup>. Oltre a questo fatto puramente tecnico si può notare la serie di ambigui echi che legano strettamente i due personaggi:

Where's my knave? my Fool?  
 [...] Where's my daughter?  
 [...]  
 Where's my Fool, ho? I think the world's asleep.  
 [...] Your daughter is not well.  
 [...]  
 But where's my Fool? I  
 Have not seen him this two days.  
 Since my young lady's going to France, sir,  
 The Fool hath much pined away.  
 [...]  
 Go you, and  
 Tell my daughter I would speak with her.  
 Go you, call hither my Fool.  
 (I, 4, 42; 44; 47; 49; 69-72; 73-75)

Il fatto che la figlia reale a cui Lear si riferisce sia Goneril non indebolisce la suggestione che le sue parole creano nell'associare 'Fool' e 'daughter'<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Janet Spens, in *Elizabethan Drama* (1922), nota che dopo l'esilio di Cordelia nel I atto bisogna aspettare 357 battute affinché appaia il Fool e dopo che egli ha pronunciato le sue ultime parole (nel III atto) ed è uscito per sempre di scena Cordelia riappare solo 356 battute più tardi. Tra l'uscita di lei e l'entrata di lui è pronunciato lo stesso numero di battute dette tra l'uscita del Fool e il rientro di Cordelia; questo tempo è calcolato con esattezza probabilmente per il cambio di costume e trucco dell'attore.

<sup>32</sup> «If Shakespeare is preparing us for Cordelia's entrance as Fool, the preparation becomes significant, the Fool-daughter coupling a typical shakespearean subtlety. Lear (and the audience) know the Fool had pined away of late (since Cordelia's banishment); note, too, that Lear has not seen the Fool» 'these two days'. During the interval, Kent found time to return disguised as Caius that he might, though banished, work his «good intent». During this same interval, Cordelia had time to return as the Fool, to fulfill her earlier promise: «What I well intend/ I'll do't before I speak» (I, ii, 228-229). H. L. Anshutz, «Cordelia and the Fool», in *R.S.*, p. 224.

Ma Cordelia e il Fool hanno in comune non solo un attore e un ruolo, essi s'identificano nella loro essenza. Il Fool combina in sé l'ingegno di corte e il tradizionale ruolo rustico del fool, saggezza e follia; allo stesso modo Cordelia è nello stesso tempo saggia e sciocca, le sue parole esprimono una verità genuina che va oltre la realtà di corte, ma si presentano come il prodotto di un'irrazionalità intuitiva. Ciò che il Fool dice, malgrado l'apparente irrazionalità svela la verità dove gli altri (Goneril, Regan e Edmund) la nascondono con le apparenze. È tipico che il linguaggio del fool assuma una forma non razionale, ma con lui il non-razionale e l'intuizione si dimostrano una guida migliore alla realtà che non la ragione. Questa capacità del fool la possiede anche Cordelia, anch'ella parla al re con la stessa voce della verità. Essi sono lo specchio della coscienza di Lear che s'accusa e Lear stesso riconosce alla figlia, dopo la riconciliazione, il diritto di tale 'amaro' linguaggio:

If you have poison for me, I will drink it.  
 I know you do not love me; for your sisters  
 Have, as I do remember, done me wrong:  
 You have some cause, they have not.

(IV, 7, 72-75)

Lear associa nella sua mente la figlia e il Fool; nella scena della tempesta egli si rivolge al Fool dicendogli «you houseless poverty» (*King Lear* III,4,26), ricordando con queste parole la condizione di Cordelia. Egli stesso esiliandola e privandola di dimora, l'ha posta nella stessa condizione del Fool, e questi diventa, davanti ai suoi occhi, l'immagine di lei, il suo alter ego. Andando in prigione col padre, Cordelia compie il suo sacrificio di amore e lealtà assoluta proprio come il Fool aveva fatto seguendo Lear nel caos della tempesta, e infine, nella morte, lei e il Fool si fondono (almeno nella mente di Lear):

Then poor Cordelia!  
 (I, 1, 75)  
 And my poor fool is hang'd!  
 (V, 3, 304)

Il corpo nelle braccia del re può essere quello di entrambi e l'ambiguità delle sue parole è perfettamente intenzionale. Con la morte di Cordelia il Fool, riapparso in scena un'ultima volta, scompare definitivamente.

Il Fool scompare a metà dramma confondendosi in tutti gli uomini; tutti sono fools, attori di un teatro universale; l'umanità intera lo spodesta del suo ruolo, reclamando la sua propria follia<sup>33</sup>:

*Kent:* This is not altogether Fool...

*Fool:* No, faith, lords and great men will not let me; if I  
Had a monopoly out, they would have part on't:  
And ladies too, they will not let me have all the fool  
To myself, they'll be snatching.

(I, 4, 148-152)

<sup>33</sup> L'intera umanità è in preda alla follia e il Fool ironicamente esprime questa sua consapevolezza. Quando Kent riconosce che il Fool non è completamente pazzo, costui conferma, asserendo che in questi tempi oscuri i saggi sono divenuti folli, e che egli non può avere il monopolio della pazzia, in quanto tutti, uomini e donne, ne possiedono anch'essi una parte.

IL MOVIMENTO VERSO L'INDIFFERENZIATO.  
THE TEMPEST DI W. SHAKESPEARE

di  
Erminia Di Donna  
(Napoli)

Le donne hanno sempre dovuto rivolgere i loro sguardi alla ricerca dei luoghi della propria 'assenza', una volta uscite dalla rete dei significati al maschile<sup>1</sup>. Il non visto, il non detto, non implica però l'invisibilità, l'indicibilità, l'inesistenza. Implica, invece, una presenza camuffata, occultata, resa assenza come meccanismo di difesa contro la sua potenza creatrice, la sua energia trasformativa. Questo meccanismo di difesa si è progressivamente consolidato in stereotipo sociale, la cui dissoluzione è la premessa essenziale alla manifestazione del femminile, all'appropriazione di un linguaggio al femminile. Del resto i processi di crisi, dissoluzione e distruzione, non vengono necessariamente inflitti dall'esterno, talvolta sono insiti nella solo apparente unità e compattezza di un qualsiasi sistema di pensiero. È come se l'identico avesse in sé, occultato, il diverso, anzi, è come se la traccia dell'alterità ne determinasse l'esistenza. Le linee di demarcazione, i confini, non si configurano così come lu-

<sup>1</sup> Cfr. H. Cixous, 'Sorties: Out and Out: Attacks/Ways out/Forays', in C. Belsey and J. Moore (eds.), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, Macmillan, 1989, dove, all'interno dell'esame della logica binaria come fondamento dell'ideologia falloocratica, a proposito della dicotomia maschile/femminile, l'autrice individua un'opposizione gerarchizzata che sfocia nella cancellazione del femminile ed assume l'assenza, dal logos, dalla rappresentazione, dalla storia, come caratteristica ontologica.

ghi della separazione, dell'opposizione, ma come tramite, passaggio, possibile linea d'unione.

All'interno di questa prospettiva, la comprensione dell'altro, del diverso, del represso, del femminile, impone il rovesciamento dall'interno, il ribaltamento, o per lo meno l'incrinatura, l'apertura di varchi che scoprono la contraddittorietà, la conflittualità sottostante l'apparente solidità del pensiero patriarcale. Da questo emerge il gioco polisemico e polifonico delle contaminazioni, dei rimandi, delle assonanze, dei pluralismi, delle molteplicità, dell'uguale nel diverso e del diverso nell'uguale. Smontare, scomporre, 'decostruire' diventa, quindi, il modo di captare, inseguire, afferrare quest'universo<sup>2</sup>. Non solo l'universo diurno, solare, della coscienza, della ragione e del logos, ma anche quello, apparentemente sconnesso, caotico, sicuramente magmatico, dell'inconscio e della sessualità<sup>3</sup>.

Prendere la parola, e in questo senso recuperare il proprio sé, sessuale e culturale, (re) impossessarsi del proprio corpo/testo, sono quindi le premesse essenziali perché l'assenza diventi presenza, attraverso la conquista di uno spazio e di un linguaggio propri, che interagiscano con la cultura sia presente che passata. Non basta sfidare, mettere in discussione, categorie e stereotipi del presente, ovvero del tempo proprio; bisogna recuperare il tempo passato della presenza muta, della presunta assenza, rivivendolo-riscrivendolo.

A questo punto nasce l'esigenza di confrontarsi direttamente con i monumenti, la tradizione, la cultura 'canonica',

<sup>2</sup> Sul piano filosofico, fondamentale è il contributo di J. Derrida che ha per primo aperto questa nuova prospettiva ermeneutica, il decostruzionismo; in particolare cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>3</sup> Cfr. L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 20-30, dove l'autrice decostruisce la teoria freudiana della femminilità, che nega la specificità di una sessualità femminile, determinando la sussistenza di quello che ella definisce la logica del medesimo, ovvero l'(u)omosessualità; scrive Irigaray: «La differenziazione in due sessi muove dall'a priori del medesimo: la bambina ometto deve diventare un uomo meno certi attributi — il cui paradigma è morfologico — capaci di determinare ed assicurare la riproduzione speculare del medesimo». (p. 22).

Shakespeare in questo caso. La sfida lanciata alla tradizione culturale 'classica' non ha solo il senso della messa in discussione di valori e categorie relative al tempo della loro formulazione ed elaborazione, ma anche quello della presa d'atto e di coscienza del nostro modo di percepire il classico, all'interno del nostro universo culturale. Tutto ciò è teso a verificare le modalità di relazione e reale confronto tra la tradizione passata e l'occhio contemporaneo, tra il peso dell'autorità, espresso nella cultura alta, e la nostra capacità di smontaggio e decostruzione di quest'ultima<sup>4</sup>.

Alla luce di quanto detto, gli approcci principali scelti per questo lavoro su *The Tempest*<sup>5</sup>, quello della critica femminista<sup>6</sup> e delle re-visioni femministe in ambito

<sup>4</sup> Cfr. I. Chambers, «History, the baroque and the judgement of the angels», *New Formations*, autunno 1994, in particolare le pp. 8-12 sulla dialettica passato/presente a proposito delle assonanze tra barocco e modernità.

<sup>5</sup> W. Shakespeare, *The Tempest*, edited by F. Kermode, London and New York, Routledge, 1991. A quest'edizione si farà riferimento per tutte le successive citazioni.

<sup>6</sup> È del 1980 la prima antologia di critica femminista su Shakespeare (C.R.S. Lenz, G. Greene, C.T. Neely, *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1980) il cui oggetto converge verso l'analisi del rapporto tra struttura patriarcale e stereotipo del femminile. In particolare, si vedano: P.S. Bergren (pp. 17-34), «The Woman's Part. Female Sexuality as Power in Shakespeare's Plays» che distingue tra due modalità del femminile: la donna seduttrice che usa spregiudicatamente la propria sessualità, e quella eticamente buona che si immola alla funzione riproduttrice; L.J. Leininger, «The Miranda Trap. Sexism and Racism in Shakespeare's *Tempest*» (pp. 185-194), rilevante soprattutto per il tentativo di attualizzazione di un'ipotetica Miranda contemporanea in lotta contro l'ordine patriarcale. Arricchisce l'ambito dei contributi della critica femminista C. Belsey, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, London and New York, Routledge, 1985, che, all'interno della cornice dell'umanesimo liberale come filosofia ispiratrice dei secoli sedicesimo e diciassettesimo, individua i sistemi di riferimento del maschile e del femminile. L'autrice sottolinea le contraddizioni dell'umanesimo liberale che, pur postulando un'eguaglianza giuridico-formale, assegna al maschile la titolarità e la praticabilità della conoscenza e della libertà; alle donne, invece, tocca il silenzio, e non avere accesso alla pratica della significazione vuol dire non essere soggetto. In un saggio dello stesso anno, C. Belsey («Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the



psicoanalitico<sup>7</sup>, sono il luogo ideale della sfida, terreno di battaglia tra passato e presente, in quanto entrambi investigano e riscrivono i discorsi sull'identità di genere e le relative dinamiche, e le logiche della sessualità. Lontana dalla gabbia rappresentata dalla differenza anatomica, e scegliendo di interrogarsi su ciò che di maschile e di femminile si produce in ciascun soggetto sessuato, *The Tempest* diventa così il luogo di analisi e di verifica del genere come costruito culturale.

La ricerca testuale si concentrerà senz'altro sui luoghi del femminile, sia quelli più manifesti che quelli rimossi e/o sublimati, e sulla figura di Prospero come simbolo del patriarcato. Nel corso del lavoro emerge un femminile che da assenza apparente diventa traccia, infiltrazione, fino a manifestarsi nella sua potenza sconvolgente, e un maschile

Comedies», in J. Drakakis (ed.), *Alternative Shakespeares*, London and New York, Routledge, 1985, pp. 166-190) individua le forme trasgressive all'ordine patriarcale nella tradizione del travestitismo femminile, riscontrabile d'altronde negli stessi testi shakespeariani, come una delle modalità per sfuggire alla cristallizzazione nell'opposizione di genere e tendere alla fluidità. Ancor più recente è la raccolta di saggi S. Sellers (ed. by) *Feminist Criticism. Theory and Practice*, London and New York, Harvester Wheatsheaf, 1991, in cui, tra l'altro, è contenuto il contributo di Ann Thompson direttamente riferibile a *The Tempest*: «Miranda, where's your sister? Reading Shakespeare's *The Tempest*» (pp. 45-55). Ann Thompson è autrice anche di una breve rassegna di studi femministi su Shakespeare, «The warrant of womanhood: Shakespeare and feminist criticism», in G. Holderness (ed.), *The Shakespeare Myth*, Manchester, O.U.P., 1988, pp. 74-88.

<sup>7</sup> M. Schwartz e C. Kahn (eds.), *Representing Shakespeare. New Psychoanalytic Essays*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1989, dove, all'interno del discorso psicoanalitico, l'opera di Shakespeare si connota come luogo di incontro/scontro degli opposti, come tensione continua tra l'ambivalente desiderio di fusione e separazione delle antinomie. Questo processo investe non solo la differenza tra i generi, ma anche le dicotomie genitori-figli, classe e classe, azione e discorso, fino a pervenire alla coppia duale distruzione/creazione. Il saggio di C. Kahn «The Providential Tempest and the Shakespearean Family» (pp. 217-243) è parte di un suo più ampio lavoro, *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley, University of California Press, 1980, in cui affronta la tematica dell'identità maschile in tutto il corpus shakespeariano, rilevandone i conflitti e le contraddizioni irrisolte.

che da onnipotenza, dominio, scopre l'incrinatura, la crisi, la dissoluzione. Nell'opera di decostruzione testuale il discorso sull'identità di genere tenterà così di liberarsi dalla logica dicotomica per disvelare il gioco fluttuante, l'oscillazione continua tra i poli binari, senza gerarchizzazioni, e stranamente, ma forse non troppo, scoprire la compresenza, la simultaneità, di specificità maschili e femminili all'interno di uno stesso soggetto sessuato, mostrando l'ambiguità dell'identità di genere.

#### La 'cancellazione' del femminile in *The Tempest*

Disse alla donna:

«Renderò assai numerose le tue sofferenze e le tue gravidanze; con dolore dovrai partorire figli.

Verso tuo marito ti spingerà la tua passione, ma lui vorrà dominare su di te».

GENESI, 3-16

L'universo del femminile nella rappresentazione maschile ed il concetto freudiano del perturbante 'si sposano' perfettamente. Se l'unheimlich rinvia al gioco inquietante tra il familiare e lo strano, tra il noto e l'ignoto, tra il conscio e il rimosso, il femminile, nel suo essere al tempo stesso l'altro e l'identico, il manifesto e il segreto, immagine della vita e della morte, segue la stessa logica.

Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta ai loro occhi un che di perturbante<sup>8</sup>.

Ciò che turba è l'horror vacui, lo spazio cavo, questo niente da vedere, questo buco nero che può diventare vortice avvolgente, risucchiante, minaccia estrema di castrazione.

La donna-madre è unheimlich non soltanto a causa d'un rapporto arcaico con il materno poi rimosso ma anche perché il suo sesso è la stra-

<sup>8</sup> S. Freud, 'Il perturbante', in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1986, vol. I, p. 298.

nezza, l'estraneità che pure è vicina: per quanto 'heimlich' come madre, la donna resterà sempre 'un' in quanto donna. La sessualità della donna resta senza dubbio l'unheimlich più irriducibile<sup>9</sup>.

Dalle parole di Luce Irigaray emerge evidente il perturbante/femminile, e ci si addentra in una distinzione ancora più profonda, quella tra femminile/materno e il sesso femminile. Non è tanto la funzione riproduttiva la fonte del perturbante, ma piuttosto il piacere di un sesso 'assente', la cui vacuità spaventa perché allude stranamente al suo essere pervasivo, pieno, innervato, diffuso.

È proprio nell'ottica della tentata cancellazione del femminile/perturbante, della sua domesticazione, del suo addolcimento, che si può comprendere non solo l'assenza da *The Tempest* di soggetti femminili sessuati, ma anche la riduzione del femminile a mera funzione riproduttiva-materna. Dal materno assente, senza nome, muto, la madre di Miranda, il cui unico attributo e riferimento nel testo è la virtù, alla strega Sycorax, madre cattiva, generatrice del mostro Caliban, a Miranda la cui importanza sembra risiedere solo nel suo essere madre in potenza, funzione dei progetti del maschile, del paterno. Ancora dirompe e irrompe nel testo la presenza di 'madre natura', femminile 'domato', al servizio di Prospero, senza la quale, però, il maschile non potrebbe realizzare il suo desiderio. Infine, come giustamente nota A. Thompson<sup>10</sup>, c'è una presenza latente del femminile che pervade tutto il testo shakespeariano, ravvisabile non solo nelle molte allusioni a immagini di nascita e di rinascita, ma anche nei luoghi, ruoli e funzioni più specificamente del maschile. È come se dall'analisi delle strutture lessicali emergesse un sottotesto intriso di materno, che può minacciare l'ordine patriarcale. Questo gioco dialettico tra le funzioni del maschile e del femminile trova così la sua estrinsecazione nel gioco simmetrico tra testo manifesto e testo latente.

<sup>9</sup> L. Irigaray, *op. cit.*, p. 42.

<sup>10</sup> A. Thompson, «Miranda, where's your sister? Reading Shakespeare's *The Tempest*», in S. Sellers, *op. cit.*, pp. 45-55.

All'interno del testo manifesto, Miranda è senz'altro l'unica reale presenza femminile, ma i suoi ruoli sembrano essere solo quelli iscritti nel codice paterno: figlia, sposa, madre potenziale. La presenza del femminile è così offuscata, ridotta, attenuata dall'imposizione, e dalla successiva interiorizzazione, di modalità di estrinsecazione di un sé che è solo la ripetizione, la messa in scena dello stereotipo. Nel momento in cui si verificano pallide ribellioni, brevi momenti di uscita dall'ordine patriarcale, come quando Miranda interviene a difesa di Ferdinand, il padre reagisce indignato:

*Mir.* O dear father,  
Make not too rash a trial of him, for  
He's gentle, and not fearful.  
*Pros.* What! I say,  
My foot my tutor?

(I, 2, 469-473)

All'implorazione di Miranda Prospero prontamente ribadisce la centralità del suo potere; mai la parte inferiore potrà far da maestro alla parte superiore. Le gerarchie sono date, come immutabili, predeterminate, e non è prevista alcuna possibilità di messa in discussione<sup>11</sup>. L'assumere la figlia come parte integrante del proprio corpo è ampiamente ambivalente nel senso che indica la forza del vincolo ma al tempo stesso la gabbia della subordinazione e della dipendenza. In un altro luogo del testo si assiste alla completa identificazione di Miranda col padre, e ciò significativamente in relazione al tentato stupro da parte di Caliban:

*Mir.* Abhorred slave,  
Which any print of goodness wilt not take,  
Being capable of all ill! I pitied thee,

<sup>11</sup> Cfr. L.J. Leininger, *op. cit.*, pp. 287-288, dove leggiamo: «Miranda's presence as the dependent, innocent, feminine extension of Prospero serves a specific end in the play's power dynamics».

Took pains to make thee speak, taught thee each hour  
One thing of other:...

(I, 2, 353-357)

Se la voce è di Miranda, le idee sono di Prospero. L'interiorizzazione del codice paterno fa assumere valori certamente non autonomamente elaborati ed insieme un atteggiamento pedagogico-didascalico assolutamente alieno alla Miranda adolescente. Il femminile — la figlia — imita e mima il discorso paterno, per effetto di un processo identificativo-proiettivo che esclude la possibilità di essere soggetto attivo dell'enunciato. All'insorgere del desiderio sessuale, però, il complesso reticolo dei meccanismi identificativo-proiettivi si incrina ed emergono insieme la forza del codice paterno, sotto forma di autocensura e ventate moralistiche, e l'insopprimibilità della voce istintuale:

At mine unworthiness, that dare not offer  
What I desire to give, and much less take  
What I shall die to want. But this is a trifling  
And all the more it seeks to hide itself,  
the bigger bulk it shows. Hence, bashful cunning!  
And prompt me plain and holy innocence!

(III, 1, 78-82)

Sono di grande utilità alla comprensione del gioco alternante tra le spinte contrastanti e conflittuali in Miranda le strutture lessicali *unworthiness/dare not/innocence*, contrapposte a *offer/desire to give/die to want*. Affiora, infatti, chiaramente la potenza delle spinte pulsionali tenute a freno dall'impalcatura repressivo-moraleggiante. Ma il risultato non potrà essere che passare dal padre-padrone al marito-padrone:

I am your wife if you will marry me;  
If not, I'll die your maid: to be your fellow  
you may deny me; but I'll be your servant,  
whether you will or no.

(III, 1, 83-86)

Le catene dell'ordine patriarcale non possono essere sop-

presse; Miranda non può che continuare a inscenare il ruolo attribuitole. La reale presenza femminile nel testo non è altro, quindi, che simulacro, incarnazione di un'idea impressale dallo stereotipo culturale.

Miranda non ha memoria dei suoi legami primari con la madre, né sembra suscitare in lei alcuna reazione il vago cenno fatto da Prospero all'interno del racconto delle vicissitudini che li hanno condotti sull'isola. La ricostruzione del loro passato, immediato e remoto, prescinde da qualunque immagine della madre e della moglie; né Miranda interroga il padre<sup>12</sup>. Infatti, quando Prospero ricorda:

Thy mother was a piece of virtue, and  
She said thou wast my daughter.

(I, 2, 56-57)

Miranda lo reinterroga, invece, sulla congiura e sulla loro fuga da Milano, come se questa dichiarazione fosse un inciso, una mera appendice del discorso. Nel romanzo familiare di Miranda il materno è stato cancellato, e come storia e come fantasia, e viene così negata la relazione oggettuale primaria e fondamentale, quella madre-figlia. La rimozione del materno sembra quasi essere la pre-condizione essenziale alla praticabilità dell'alleanza/simbiosi tra Miranda e Prospero, tra padre e figlia. La madre di Miranda è senza nome, il che allude chiaramente alla perdita dell'identità; nessuno esiste senza un nome, nella vita come nel ricordo. Ella è assente perché è scomparsa dalla coscienza dei suoi, creatura eterea, in via di dissolvenza, più che assente. Annullato il vincolo primario, biologico e psichico, tra madre e figlia, si è così molto lontani dall'intima esperienza di cui parla Adrienne Rich:

Forse nella natura umana non c'è nulla di più carico di implicazioni del flusso di energia tra due corpi biologicamente uguali, uno dei quali si è cul-

<sup>12</sup> Cfr. S. Orgel, «Prospero's wife», in M.W. Ferguson, M. Quilligan, N.T. Vickers (eds.), *Rewriting the Renaissance: the Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986, pp. 50-51.

lato in beatitudine amniotica dentro l'altro, uno dei quali ha sofferto per dare alla luce l'altro. Qui c'è materia per la più grande reciprocità e per la più dolorosa separazione<sup>13</sup>.

Addirittura si può intravedere una volontà di cancellazione del dato biologico e naturale. Ignorare il diverso, vanificare la potenza del femminile, soffocare le madri, sono d'altronde tutte cose tristemente inscritte nella logica patriarcale, che conferma e rafforza se stessa nella ripetizione dell'uguale, del maschile.

In *The Tempest* il materno si connota o come virtuoso assente o come cattivo, osceno, stregonesco, comunque spinto ai margini, cacciato dalla scena, e pur tuttavia presenza incombente e minacciosa. La natura ambigua e ambivalente del materno, del Kleiniano 'seno buono e seno cattivo'<sup>14</sup>, allusione alla madre buona e alla madre cattiva, sembra qui riprodotta nelle due figure contrapposte della madre di Miranda e di quella di Caliban. Sycorax, generatrice del mostro, antica padrona dell'isola, ha tutti gli attributi del femminile negativo, demonizzato in quanto sessuato. Al tempo degli eventi narrati la strega Sycorax è morta, assente come la madre di Miranda, ma ben più presente nei dialoghi e nei pensieri di Prospero. Prospero definisce con questi toni il parto semi-animalesco di Sycorax:

... for the son she did litter here,  
a freckled whelp hag-born not honour'd with  
A human shape.

(I, 2, 282-284)

Dalle parole di Prospero emerge l'opposizione tra ciò che è umano, razionale, pulito, civilizzato, e ciò che, in quanto vicino all'animalità, al vissuto istintuale, è difforme, informe, mostruoso. La ricorrenza in più luoghi del testo di toni irati e sprezzanti di Prospero nei confronti di Sycorax, una figura

<sup>13</sup> A. Rich, *Nato di donna*, Milano, Garzanti, 1977, p. 229.

<sup>14</sup> Cfr. M. Klein, *La psicoanalisi dei bambini*, Firenze, Martinelli, 1970, pp. 270-273.

già spossessata, sconfitta, per giunta morta, potrebbe far pensare ad una lotta interna all'io di Prospero contro pulsioni istintuali rimosse, il femminile sessuato di cui Sycorax è il simbolo. Ancora, l'inveire contro la strega può essere visto come meccanismo di difesa, reazione paranoide al femminile/perturbante interno al maschile. La relazione fantasmatica tra Prospero e Sycorax continua fino all'atto V, in cui il potere magico di lei viene riconosciuto, ma associato e vincolato a quello della luna:

His mother was a witch; and one so strong  
That could control the moon, make flows and ebbs,  
And deal in her command, without her power.

(V, 1, 269-271)

Significativo nella dichiarazione è l'accento sulla forza del femminile, di Sycorax, energia trasformatrice in grado di partecipare alla potenza della luna. Nella coscienza patriarcale, espressa in Prospero, si è avuto un mutamento nella visione dei poteri del femminile dall'insulto denigratorio al loro parziale riconoscimento.

Il simbolo della luna, generalmente legato al femminile, ad un'indagine più approfondita, alla luce della psicologia del profondo, si connota, però, come maschile e femminile insieme. E. Neumann sostiene che il simbolo lunare è così ricco di significati che è impossibile dimostrare una sua attinenza univoca alla femminilità, dal momento che si presenta in forma femminile, maschile ed ermafrodita<sup>15</sup>.

Nelle strutture più profonde dell'arcaico, del primitivo, dell'inconscio, non sussiste affatto la dialettica dicotomica, il principio oppositorio, ma il movimento fluido e pervasivo della contaminazione che dissolve le barriere, relativizza i confini, rende evanescenti le gerarchie create dalla cultura, in gran parte sulla base dell'opposizione di genere. La natura prescinde, non soggiace, alla legge e alla logica della cultura.

All'interno dell'atmosfera magica di *The Tempest* sem-

<sup>15</sup> Cfr. E. Neumann, *La psicologia del femminile*, Roma, Astrolabio, 1975, pp. 46-77.

bra non sussistere l'opposizione natura/cultura, da un certo punto di vista. Gli eventi sembrano scaturire dall'incontro tra un maschile prometeico, Prospero, e quegli elementi naturali, l'acqua, con la quale scatena la tempesta, e la terra, simboleggiata dall'isola di cui è divenuto il padrone, sicuramente appartenenti all'archetipo del femminile<sup>16</sup>.

Ancora, il realizzare la sua volontà di dominio tramite un'arte tipicamente femminile, la magia<sup>17</sup>, incrina l'idea di un trionfo connotato solo al maschile.

L'acqua/potenza del femminile poi invertirà il gioco di forze e, sommergendo, trasformando il maschile, questa volta nelle vesti del padre di Ferdinand, realizzerà una sorta di nemesi del femminile:

ARIEL['S] song:

*Full fadom five thy father lies;  
his bones are coral-made,  
those are pearls that were his eyes:  
Nothing of him that doth fade,  
But doth suffer a sea-change  
Into something rich and strange.  
Sea-nymphs hourly ring his knell.*

(I, 2, 399-405)

Il mutamento marino cambia le ossa del padre in corallo ed i suoi occhi in perle, metamorfosi dal regno animato a quello minerale, potenza trasformatrice che nega la morte in virtù di un ciclo eterno di continui passaggi di stato, la cui unica costante risiede nel processo naturale. Quello che appariva all'inizio la potenza del maschile-paterno, subita una sorta di infiltrazione/contaminazione del femminile-acqua, sfocia così nell'indifferenziato del minerale, annullando definitivamente le polarizzazioni di genere.

È significativo che sia proprio Ariel, lo spirito asessuato al servizio di Prospero, l'incarnazione dell'indifferenziato, a

<sup>16</sup> Per un'indagine sistematica delle configurazioni femminili dell'inconscio da un punto di vista fenomenologico, cfr. E. Neumann, *La Grande Madre*, Roma, Astrolabio, 1981.

<sup>17</sup> Cfr. E. Neumann, *La Grande Madre cit.*, pp. 298 e segg.

cantare, ad inneggiare all'indifferenza della natura verso l'uomo. La sua canzone, che a prima vista potrebbe essere assunta, fondatamente, dalla critica femminista come luogo evocatore della dissoluzione dell'ordine patriarcale e della manifestazione della potenza del femminile negato, viene così letta ulteriormente come tensione alla fusione degli opposti in un totalmente altro, inquietante, perturbante, ma che è comunque frutto di una fusione naturale. I percorsi del maschile e del femminile, ravvisabili nei disegni di Prospero e nei processi della natura, ritrovandosi nell'indifferenziato, sono ridiventati archetipo come coesistenza e superamento degli opposti, come totalità.

La tensione verso l'indifferenziato, e l'allusione all'immagine ermafrodita, è leggibile come sforzo non solo sessuale, ma ontologico. Essa mantiene il desiderio dell'essere per una riconquista dell'unità con il resto della natura, come pure della completezza in se stesso. È un desiderio diretto a sanare la spaccatura dell'esistenza, la dicotomia dell'io e del corpo, dell'io e dell'altro, dell'io e del mondo.

La trasformazione marina del padre di Ferdinand 'into something rich and strange' allude alla stranezza/estraneità, all'ineffabilità del processo, alla sua numinosità<sup>18</sup>. La prefigurazione della misteriosa unione tra i principi cosmici maschile e femminile, la reintegrazione finale nella totalità primordiale rinvia, infatti, all'idea della divinità androgina:

Esiste senza dubbio una simmetria ben precisa tra l'androgina umana e quella divina. L'uomo, infatti, rispecchia — persino nelle religioni più tenebrose — l'immagine della divinità; e la perfezione umana (attraverso la fusione dei sessi) non poteva trovare il suo modello se non nell'androgina divina<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. R. Otto, *Il sacro*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 17-19.

<sup>19</sup> M. Eliade, *Il mito della reintegrazione*, Milano, Jaca Book, 1989, p. 83.

*I parti magici di Prospero*

Io sono l'Alfa e l'Omega,  
il Primo e l'Ultimo,  
il Principio e la Fine.  
Apocalisse, 22-13

L'occhio che vede senza essere visto è indubbiamente una delle forme di controllo più funzionali al potere, sia pure radicata nella struttura del pensiero magico, e invisibilità e magia sono sicuramente le armi più efficaci al soddisfacimento, alla realizzazione del delirio di onnipotenza di Prospero, il demiurgo dell'azione in *The Tempest*. Manipolare la natura, suscitare gli elementi, architettare arcani per soddisfare la propria sete di vendetta, riscrivere/rivivere il proprio vissuto angosciante al fine di sovvertirne la dialettica vittima/carnefice, ergendosi a dispensatore di colpe e meriti, pretendere di forgiare il destino degli altri, questi sono tutti segni, manifestazioni di un io ipertrofico<sup>20</sup>. Ma quanto più è forte, esasperata la tensione verso l'onnipotenza, tanto più si possono scorgere indizi, crepe, segni di una latente 'impotenza'. La figura del grande manovratore, del burattinaio, può nascondere, o meglio, può fungere da copertura a incertezze, ansie, pulsioni e conflitti difficilmente integrabili. Alla luce di ciò, ogni singola azione di Prospero, ogni suo discorso, ogni sua modalità di interazione possono essere letti come verifiche ossessive della propria capacità di controllo, rituali di ri-creazione/aggiustamento nevrotico del reale. Una sorta di autorisarcimento, auto-compensazione, sembra essere il meccanismo che mette in moto l'ossessione di Prospero di manipolare il reale, che diventa così luogo della proiezione di un desiderio che, spezzate le catene della frustrazione, vuole realizzarsi a tutti i costi. Così il Prospero mago bianco, scienziato rinascimentale in lotta contro la stregoneria e l'ignoranza<sup>21</sup>, è anche il Prospero vittima del

<sup>20</sup> A proposito del superomismo di Prospero, cfr. G.W. Knight, *The Crown of Life*, London, Methuen, 1965, p. 200 e segg.

<sup>21</sup> Cfr. F.A. Yates, *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 201-207 e *Gli ultimi drammi di Shakespeare*, Torino,

pensiero magico che accomuna primitivi e nevrotici<sup>22</sup>. Magia, onnipotenza del pensiero e narcisismo intellettuale sono estremamente interconnessi<sup>23</sup>, e sono tutte caratteristiche riscontrabili nell'agire di Prospero.

L'idea di intervenire sul reale, di sconvolgere l'ordine naturale, sommuovendo cielo e terra, di scatenare la tempesta, è solo il primo passo di un progetto più articolato tendente a manipolare gli altri soggetti, la storia, allo scopo di conciliare passato e futuro. Ma tutto ciò che circonda Prospero, il reale esterno a lui, il macrocosmo nel quale agisce, evoca, rinvia al microcosmo del suo io in conflitto. L'intervento magico sugli eventi, sul macrocosmo, diventa così la manifestazione esteriore di un processo tutto interno al sé, verso la realizzazione di un desiderio di integrazione nel microcosmo del proprio io. Tutto questo getta sicuramente una luce diversa sul Prospero demiurgo, sulla sua onnipotenza, dietro la quale si ravvisa un forte narcisismo primario, infantile nell'approccio al mondo, dove gli altri soggetti diventano proiezione di parti del sé. Così, la fallicità dell'occhio di Prospero, che vuole vedere senza essere visto, il suo voyeurismo, è il modo di vivere tramite gli altri, in qualche modo negli altri, spinte pulsionali rimosse.

All'interno dell'ottica del patriarcato l'occhio/visione ha

---

Einaudi, 1979, dove leggiamo: «Vi è anche, e questo è molto importante, un elemento di riforma morale nella concezione e negli scopi di Prospero, l'elemento utopistico, una componente essenziale della visione scientifica del periodo rosacruciano, in cui sembrò necessario collocare le conoscenze magico-scientifiche in evoluzione nell'ambito di una società riformata, una società ampliata da nuove concezioni morali per accogliere il flusso sempre crescente della cultura. Prospero scienziato è anche Prospero il riformatore morale, teso a liberare il mondo della sua isola da influenze maligne» (p. 91).

<sup>22</sup> Cfr. Géza Róheim, *Magia e schizofrenia*, Milano, Il Saggiatore, 1973, particolarmente pp. 76-79, dove classifica le diverse forme del pensiero magico dei nevrotici paragonandole ai rituali e alle pratiche dei primitivi.

<sup>23</sup> Cfr. S. Freud, *Totem e tabù*, Milano, Garzanti, 1973 «I nevrotici vivono in un mondo del tutto particolare nel quale... hanno corso solo i 'valori nevrotici', vale a dire che solo l'intensamente pensato, l'emotivamente immaginato acquista validità, mentre il rapporto di tali emozioni con la realtà esteriore ha solo un'importanza secondaria» (p. 125).

sicuramente una valenza fondamentale, in quanto strumento della comprensione del reale, e quindi della conoscenza. Il presupposto teorico è l'essenzialismo metafisico, cioè la presenza di un soggetto forte, unitario, ovviamente maschile, che sia il garante della concettualizzazione, della codificazione del reale e della sua traduzione verbale. Il maschile diventa così la sede della ragione, del significato, del logos, del potere esercitato tramite il dominio nel discorso<sup>24</sup>. L'economia libidinale maschile, secondo H. Cixous, è fondata sul concetto di appropriazione/proprietà, sul Regno del Proprio, dove anche la formulazione del discorso teoretico è il risultato dell'investimento libidico. Così:

One realizes that the Realm of the Proper is erected on the basis of a fear which as a matter of fact is typically masculine: a fear of expropriation, of separation, of the loss of the attribute. In other words: the impact of the threat of castration<sup>25</sup>.

Se sussiste l'equazione messa in discussione, crisi, del logos e castrazione, la minaccia scatena un meccanismo di difesa, un atteggiamento controfobico che può sfociare nel delirio di onnipotenza.

Ben si comprende ora la necessità di Prospero di raccontarsi per riconfermarsi nel suo potere e rassicurarsi, così come di vigilare, ammonire, ammaestrare, educare, domare, blandire o punire tutti quelli con cui entra in relazione. Ma l'esame del reticolo relazionale tra Prospero e Miranda, Ferdinand, Caliban, Ariel, farà emergere le incrinature, le contraddizioni, la crisi interna allo stesso edificio patriarcale. La crisi del patriarcato può investire l'ordine costituito o il sistema di relazioni, in particolare il rapporto genitori-figli,

<sup>24</sup> Cfr. S. Hekman, *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism*, Cambridge, Polity Press, 1992: «... since Plato, and most particularly since the Enlightenment, reason and rationality have been defined in exclusively masculine terms; the 'Man of Reason' is gendered, not generic» (p. 34).

<sup>25</sup> H. Cixous & C. Clément, *La Jeune Née*, cit. in T. Moi, *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, London and New York, Routledge, 1991, p. 111.

ma può anche insinuarsi all'interno dello stesso soggetto maschile che l'ha prodotto, sconvolgendo, minando la stessa identità di genere.

Così Prospero, durante la sua ricostruzione degli eventi per Miranda, rivive/riscrive il loro arrivo sull'isola fino a far affiorare fantasie di gravidanza<sup>26</sup>:

When I have deck'd the sea with drops full salt,  
Under my burthen groan'd; which rais'd in me  
An undergoing stomach, to bear up  
Against what should ensue.

(I, 2, 155-158)

La strategia di negazione del femminile da parte di Prospero, passata tramite la demonizzazione di Sycorax e la nebulizzazione della moglie, sfocia qui nell'assunzione della funzione materna. La potenza perturbante del materno viene così esorcizzata incorporandone magicamente le caratteristiche. Dietro la fantasia del parto come atto d'amore c'è, però, tutta l'aggressività maschile, come nel rituale della 'couvade', ben noto agli antropologi. In alcune popolazioni primitive il marito simula la gravidanza e si sottopone alle limitazioni e alle pratiche rituali tipiche del parto, e ciò sarebbe la messa in scena del meccanismo di difesa del maschio contro l'irrompere dell'aggressività nei confronti della moglie-madre e del figlio<sup>27</sup>. Prospero padre-madre riproduce, così, la dinamica sottostante il rituale magico della couvade nella proiezione del desiderio di ri-dare alla luce Miranda. Il far ri-nascere la figlia è leggibile inoltre come metafora di un proprio rinascere, se si tiene presente che tutto il percorso di Prospero in *The Tempest* è un percorso esistenziale teso ad una rivisitazione del sé, un gigantesco 'acting out'. Così Miranda appare sempre più come strumento di verifica del proprio potere, del proprio controllo sul femminile, del pro-

<sup>26</sup> J. Adelman, *Suffocating Mothers. Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays: «Hamlet» to «The Tempest»*, London and New York, Routledge, 1992, p. 237; S. Orgel, *op. cit.*, p. 54.

<sup>27</sup> T. Reik, *Il rito religioso*, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 41-99.

prio essere figura genitoriale, padre e madre insieme, fino alle proprie pulsioni incestuose. Alla luce di ciò, perde gran parte della valenza altruistica e innocente l'affermazione:

I have done nothing but in care of thee,  
Of thee, my dear one; thee, my daughter,...  
(I, 2, 16-17)

L'ambivalenza risiede in un apparente annullamento dei propri desideri e delle proprie esigenze che invece nasconde la voglia di realizzare tramite Miranda un disegno, un progetto tutto suo. Dal punto di vista di Miranda, questa condizione può essere una sorta di 'morte simbiotica', in quanto allude insieme ad una forte idea di protezione in cambio della rinuncia ad un'esistenza autonoma, nel segno della realizzazione del proprio volere, senza condizionamenti.

L'avvento dello straniero, di Ferdinand, al tempo stesso evocato e temuto da Prospero, non può non scuotere l'equilibrio simbiotico con Miranda. L'immediata aggressività e violenza di Prospero nei confronti di Ferdinand, il suo sadismo, sono il segno del rifiuto dello scioglimento del vincolo simbiotico, insieme ad un'esperata gelosia che ha sicuramente le radici in forti spinte incestuose<sup>28</sup>. La sfida che Prospero lancia a Ferdinand appare così la sfida contro le sue pulsioni rimosse, fino ad una sorta di auto-punizione:

...Put thy sword up, traitor;  
Who mak'st a show, but dar'st not strike, thy conscience  
Is so possess'd with guilt: come from thy ward;  
For I can here disarm thee with this stick  
And make thy weapon drop.

(I, 2, 472-476)

Se si pensa a Ferdinand come luogo della proiezione delle spinte incestuose di Prospero verso Miranda, ben si com-

<sup>28</sup> Cfr. D. Sundelson, «So Rare a Wonder'd Father: Prospero's Tempest», in M. Schwartz e C. Kahn (eds.), *Representing Shakespeare*, cit., «Prospero identifies with Ferdinand and surrenders to him the pleasure of possessing Miranda» (p. 47).

prendono le allusioni ad una coscienza in preda al senso di colpa, in conflitto con l'irrompere del desiderio sessuale, espresso nella 'bacchetta magica' di Prospero. Le spinte incestuose emergeranno ancora, dopo l'accettazione dello scioglimento del vincolo simbiotico, questa volta camuffate, quindi sublimite, nei ripetuti, ed in qualche modo morbosi, consigli ed ammonimenti di Prospero a Ferdinand circa il vincolo di castità fino alla celebrazione delle nozze:

Look thou be true; do not give dalliance  
Too much the rein: the strongest oaths are straw  
To th' fire in th' blood: be more abstemious,  
Or else, good night your vow!

(IV, 1, 51-54)

A ciò prontamente risponde Ferdinand:

I warrant you, sir;  
The white cold virgin snow upon my heart  
Abates the ardour of my liver.

(IV, 1, 54-56)

Siamo di fronte ad un dialogo del maschile col maschile, che prevede il silenzio del femminile. Il padre esercita fino alla cerimonia nuziale il suo potere residuale-terminale sulla figlia, e sulla sua sessualità, e la cerimonia diventa il momento dello scambio contrattualizzato tra i due maschi:

Then, as my gift, and thine own acquisition  
Worthily purchas'd, take my daughter....

(IV, 1, 13-14)

La matrice storico-universale di questo atteggiamento è confermata dagli studi antropologici. Come dice Lévi-Strauss:

La relazione sociale di scambio che costituisce il matrimonio non si stabilisce tra un uomo e una donna, che sono tenuti a dare e ricevono qualche cosa; si stabilisce tra i due gruppi di uomini e la donna vi figura come uno degli oggetti di scambio, e non come uno degli elementi della coppia tra i quali ha luogo il matrimonio<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> C. Lévi-Strauss, *Strutture elementari della parentela*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 74. Sull'omosessualità maschile come causa nascosta del



Così Prospero, il patriarca, soggetto 'unitario' maschile, dominatore degli eventi, del logos, del femminile, sembra trasmettere il potere ad un altro soggetto maschile perché la leggenda patriarcale continui.

La decostruzione dell'apparente monoliticità dell'io di Prospero ha già aperto varchi su alcune contraddittorietà sottostanti. Se si pensa al rapporto di Prospero con Caliban e Ariel come rapporto dell'io con l'es e il super-io<sup>30</sup>, può emergere un io frammentato, addirittura disseminato in una pluralità di soggetti e di funzioni. Seguire i percorsi paralleli ma distinti delle modalità di relazione rispettivamente tra Prospero e Caliban e Prospero e Ariel serve alla scomposizione ulteriore delle parti di un io che 'partorisce' la tempesta per rivivere/riscrivere, e forse risolvere, profondi e più antichi conflitti interiori ed esistenziali. Dalla rielaborazione del suo passato edipico alla messa in scena del proprio romanzo familiare, nelle parole di C. Kahn, «this playing is a magical, wish-fulfillment form of delayed growing up for Prospero»<sup>31</sup>.

Tra Prospero e Caliban, tra l'io e l'es, non ci sono né pace, né accordo, né conciliazione, ma solo ossessivi tentativi di controllo, di addomesticamento, da parte di Prospero verso una natura mostruosa e perturbante, luogo della proiezione della sua stessa istintualità. Prospero si rivolge così a Caliban:

For this, be sure, to-night thou shalt have cramps,  
Side-stitches that shall pen thy breath up; urchins  
Shall, for that vast of night that they may work,  
All exercise on thee; thou shalt be pinch'd  
As thick as honeycomb, each pinch more stinging  
Than bees that made 'em.

(I, 2, 327-332)

matrimonio come scambio cfr. Ida Magli, *La sessualità maschile*, Milano, Mondadori, 1989, p. 49 e segg..

<sup>30</sup> Per una descrizione precisa della dinamica tra le parti dell'io, cfr. Otto Fenichel, *Trattato di psicoanalisi delle nevrosi e delle psicosi*, Roma, Astrolabio, 1951, pp. 26 e segg..

<sup>31</sup> C. Kahn, *op. cit.*, p. 238.

Qui emerge immediatamente la violenza sadica dell'io che tende a contenere, controllare l'estrinsecazione dell'es, che viene torturato, punito in virtù di un meccanismo di difesa contro la sua potenza irriducibile. Ma l'es si ribella, assumendo atteggiamenti sadici speculari, come nel complotto di Caliban, Trinculo e Stephano contro Prospero:

Why, as I told thee, 'tis a custom with him  
I' th' afternoon to sleep; there thou mayst brain him,  
Having first seiz'd his books, or with a log  
Batter his skull, or paunch him with a stake,  
Or cut his wezand with thy knife. Remember  
First to possess his books; for without them  
He's but a sot as I am, nor hath not  
One spirit to command: they all do hate him  
As rootedly as I. Burn but his books.

(III, 2, 85-93)

I bersagli principali per Caliban/es sono i libri, strumento di conoscenza/potere e la testa, sede della razionalità e della significazione. Il conflitto alto/basso, testa/istinto, razionalità/sessualità, è qui espresso nella potenza dello scontro che mira ad aggredire, a torturare, a colpire anche la fisicità, il corpo, in quanto sede delle spinte pulsionali. Se si pensa a Caliban come proiezione di una parte di Prospero, siamo di fronte ad una sorta di auto-punizione, ad un io che auto-infligge colpi sia alla testa che al corpo perché entrambi motori, agenti del conflitto. L'io di Prospero appare qui in uno dei momenti di maggiore crisi. Più avanti confermerà lui stesso la sconfitta del controllo dell'io:

A devil, a born devil, on whose nature  
Nurture can never stick; on whom my pains,  
Humanly taken, all, all lost, quite lost;  
And as with age his body uglier grows,  
So his mind cankers. I will plague them all,  
Even to roaring.

(IV, 1, 188-193)

La ragione non ha domato l'istinto, la cultura non ha dominato la natura, e questo fa emergere in Prospero la paura

della mente che si corrompe. Se si leggono queste parole come un dialogo all'interno del sé, ben si comprende il timore di Prospero per l'irruzione delle spinte pulsionali nella sede privilegiata del controllo, cosa questa che lo spingerà a raggiungere una qualche conciliazione:

... this thing of darkness I  
Acknowledge mine.

(V, 1, 275-276)

Il riconoscimento di Caliban/es come parte integrante del suo io lo salva così dall'acutezza del conflitto interiore e dalla frammentazione dell'io.

Se Caliban rappresenta la minaccia all'ordine, alla monoliticità dell'io, in quanto groviglio di forze elementari, istintuali, da domare, Ariel, al contrario, è il servo fedele, l'alleato, proiezione della sua volontà di controllo, strumento della sua onnipotenza. Se le dinamiche tra Prospero e Caliban erano fortemente conflittuali, quelle con Ariel sono tendenzialmente connotate da una tenera familiarità, frutto di una fusione di intenti. Ma se Ariel viene interpretato come materializzazione esterna del super-io di Prospero, come sua possibilità di estrinsecazione e applicazione nelle forme del controllo e della punizione, tramite lo spirito asessuato vediamo il patriarca agire, soprattutto nei confronti di quelli come Antonio e compagni che hanno infranto l'ordine, e sono insieme causa delle sue disgrazie. Nel lungo discorso dell'atto III in cui Prospero parla per bocca di Ariel emerge il meccanismo classico della manifestazione del super-io:

You are three men of sin...  
.....  
Being most unfit to live. I have made you mad;  
And even with such-like valour men hang and drown  
Their proper selves.

You fools! I and my fellows  
Are ministers of Fate:

(III, 3, 53-61 *passim*)

L'accettazione del fato come norma regolatrice del mondo, l'enfasi sul peccato, e soprattutto la minaccia della perdita

del sé, sono alcuni degli argomenti funzionali alla strategia etica di Prospero/Ariel. Questa logica di giustizia, questo codice etico è iscritto nel sistema di valori patriarcale, oltre a servire l'esigenza di aggiustamento nevrotico del reale da parte di Prospero che deve vendicare il torto subito. Qui l'identificazione Prospero/Ariel è massima. D'altronde Prospero l'aveva in un certo senso 'partorito'<sup>32</sup>:

... it was mine Art,  
When I arriv'd and heard thee, that made gape  
the pine, and let thee out.

(I, 2, 291-293)

L'albero, il pino, è senz'altro leggibile come simbolo fallico, e l'idea del varco che permette l'uscita di Ariel allude ad un parto androgino<sup>33</sup>.

Il partorire Ariel, così come l'aver ri-dato alla luce Miranda, sicuramente incrina l'idea di un'identità di genere dai contorni netti. L'io maschile, 'compatto', del patriarca scopre in sé, nell' 'appropriazione' della funzione materna, una forte presenza del femminile. L'(u)omosessualità, il desiderio maschile dell'identico, questa inesorabile legge del medesimo, di cui parla L. Irigaray, trova qui la sua espressione estrema, nel senso che, avvenuta la completa cancellazione dell'altro, del femminile, il maschile ne ingloba in sé le specificità. Prospero ha negato, zittito, le madri, Sycorax e la madre di Miranda, per poi diventare madre egli stesso. Il femminile/unheimliche è riapparso, riemerso, ha contaminato l'identità maschile di Prospero che, nel gioco perverso tra paura ed esorcizzazione, controllo e rimozione del femminile, fa infine affiorare il femminile interno al sé, disvela il proprio desiderio del materno, della maternità.

<sup>32</sup> Cfr. J. Adelman, *op. cit.*, p. 237.

<sup>33</sup> Sulla presenza di metafore rinviabili all'androginità di Prospero, si veda D. Sundelson, *op. cit.*, p. 35. Sundelson, a proposito dei vv. 'the ivy which had hid my princely trunk/ And suck'd my verdure out on't (I,II, 86-87), osserva: «... the second clause suggests a mother drained by an insatiable child, while the hidden 'princely trunk' is an image of male strength defeated or replaced».

L'ultima dichiarazione di Prospero, «Every third thought shall be my grave» (V, 1, 311), allude alla presenza della pulsione di morte. La tensione verso la morte era già insita nella rinuncia ai suoi poteri magici, nell'abiura della magia, nello spezzare la bacchetta magica e nel far sprofondare negli abissi marini il libro-materializzazione del logos. Dietro il soddisfacimento del suo desiderio, al di là della realizzazione del suo disegno, oltre l'ordine razionale, vi è la profonda spinta verso la fine della vita, ma solo come ritorno all'origine, alla conciliazione degli opposti, alla reintegrazione del maschile e del femminile. La tensione verso l'inorganico come spinta fusionale verso l'indifferenziato richiama le ipotesi freudiane dell'universalità e della potenza della pulsione di morte in *Al di là del principio del piacere*:

Se noi accettiamo come verità, non passibile d'eccezioni, che ogni cosa che vive muore per cause interne — tornando allo stato inorganico — allora dovremo anche dire che 'la meta di ogni vita è la morte', e, guardando ancora più indietro, che 'le cose inanimate preesistevano a quelle vive'<sup>34</sup>.

Così Prospero ritorna al primordiale, ad uno stato indeterminato, pre-formale, uno stato totale, informe, non spezzato da attributi e da polarizzazioni, proteso al recupero della perduta unità tra femminile e maschile.

<sup>34</sup> S. Freud, *Al di là del principio del piacere*, Roma, Newton Compton editori, 1974, p. 64.

## IL LIBERTINISMO COME FORMA EMBRIONALE DEL PENSIERO ILLUMINISTA

di  
Rita Di Florio  
(Napoli)

### 1. Dal wit alla vita libertina

Il ritorno in patria di Carlo II non costituisce soltanto il ripristino del regime monarchico in Inghilterra; esso segna, naturalmente, una svolta importante nella storia culturale del paese<sup>1</sup>.

Codice fondamentale per la nuova classe aristocratica e per gli intellettuali del periodo diviene il «wit» che accompagna mutamenti decisivi nella cultura dell'epoca.

La storia di questa voce che originariamente denota l'intelletto umano e le sue facoltà è naturalmente assai significativa e subisce, in varie epoche cruciali nello sviluppo della cultura inglese, improvvisi slittamenti semantici e variazioni di significato decisamente importanti.

Dopo vari secoli di uso generico, la voce, nell'età di Shakespeare, comincia a denotare una precisa qualità intellettuale ed esattamente

good or great capacity; intellectual ability; genius, talent, cleverness; mental quickness or sharpness, acumen,

ma anche il possessore di tale qualità

<sup>1</sup> Numerose furono le voci che si levarono ad osannare il ritorno della monarchia Stuart, non di rado per piaggeria come nel caso di *Astraea Redux* di John Dryden.

a person of great mental ability; a learned, clever or intellectual person; a man of talent or intellect; a genius<sup>2</sup>.

Con i metafisici il «wit» diventa l'elemento peculiare per definire la grandezza di uno scrittore ed è, a un tempo, ciò che permette di scoprire l'essenza della realtà andando al di là della sua struttura superficiale.

In questo periodo, gli stessi poeti cercano di darne delle definizioni, tra le quali resta emblematica quella che Abraham Cowley elabora nel suo componimento «Of Wit»:

Tell me, o tell, what kind of thing is Wit,  
Thou who Master art of it.

.....  
A thousand different shapes it bears,  
Comely in thousand shapes appears.  
Yonder we saw it plain; and here 'tis now,  
Like spirits in a Place, we know not how<sup>3</sup>.

Con la Restaurazione prende vita una concezione del «wit» molto diversa da quella proposta dai metafisici, infatti è proprio in questo periodo che l'ideologia del «wit» raggiunge la sua teorizzazione più complessa, divenendo l'elemento basilare nella ricerca di un nuovo sapere, di una nuova conversazione, di un nuovo stile di vita e anche di una nuova arte teatrale.

In Inghilterra, in questo periodo pre-illuministico, la curiosità intellettuale suscita da un lato un'attenzione particolare alla ricerca scientifica che conduce alla fondazione della più importante accademia del tempo, la Royal Society (1660), dall'altro produce un rinnovato interesse per l'arte teatrale, con la nascita a Londra del nuovo teatro barocco, dopo una lunga sospensione delle rappresentazioni durante il periodo della dittatura di Cromwell.

L'intellettuale ricerca l'ausilio della scienza nelle sue

<sup>2</sup> R. Burchfield (ed.), *The Oxford English Dictionary*, London, OUP, 1989, s.v. «wit», II, 5a e II, \*\*9.

<sup>3</sup> A. Cowley, *Poetry and Prose*, ed. by L.C. Martin, London, OUP, 1949, p. 3.

conoscenze e dispone le forme espressive che adopera secondo ordine e semplificando gli artifici e le arguzie di cui facevano uso, a volte in modo esasperato, i metafisici.

Scrittori come Dryden fanno tesoro delle concezioni retoriche di autori latini, in particolare Quintiliano, ponendosi alla ricerca di un linguaggio caratterizzato da eleganza, naturalezza ed incisività. Queste caratteristiche, accanto ad un raffinato uso della comicità e dell'ironia, diventano peculiari dell'arte del «conversare» e di quella poetica e teatrale.

Nei suoi diversi saggi sulla poesia e sul «wit» ed in particolare nella «Defence of the Epilogue to the Second Part of *The Conquest of Granada*», Dryden sottolinea l'evoluzione che ha subito il linguaggio divenendo più elegante e raffinato non solo nella conversazione, ma anche nella commedia:

It is... my part to make it clear, that the language, wit, and conversation of our age, are improved and refined above the last; and then it will not be difficult to infer that our plays have received some part of those advantages<sup>4</sup>.

Questa nuova brillantezza ed eleganza espressiva sono uno dei tratti fondamentali della «comedy of manners» e Dryden si dice convinto che il re sia l'artefice principale di questo progresso linguistico, derivato in buona misura dal modello francese, che si attua in un primo momento nella conversazione e poi si trasporta anche nel linguaggio teatrale:

If any ask me whence it is that our conversation is so much refined, I must freely, and without flattery ascribe it to the Court, and in it, particularly to the King, whose example gives a law to it... The desire of imitating so great a pattern first awakened the dull and heavy spirits of the English from their natural reservedness, loosened them from their stiff forms of conversation, and made them easy and pliant to each other in discourse. Then, insensibly, our way of living became more free and the fire of English wit... began first to display its farce, by mixing the solidity of our nation with the air and gaiety of our neighbours<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> In *Essays of John Dryden* (ed. by W. P. Kerr), London, OUP, 1926, p. 163.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 176.

Il «wit» è quell'elemento che alimenta la libertà espressiva, linguistica dello scrittore che deve essere, però, controllata dal gusto. Lo scrittore è rivolto ad una continua ed instancabile ricerca di novità e di acute sintesi suggerite dall'esperienza sia nel campo delle parole e dei loro nessi, sia in quello, delle immagini e delle metafore, sia in quello delle idee e dei concetti.

La meraviglia, in realtà, più che risiedere nella novità di contenuti e forme, va ricercata nella capacità di diverse combinazioni dei motivi o delle stesse immagini tradizionali, le quali creano audaci e inediti rapporti metaforici.

Il linguaggio assume una particolare flessibilità poiché si discosta dal suo impiego ordinario e predilige strutture traslate altamente creative.

La «rivoluzione» che opera il «wit» non riguarda solo l'ambito linguistico-espressivo, ma esprime e contribuisce a determinare una nuova visione dell'uomo visto come individuo il quale, servendosi delle sue facoltà mentali nella ricerca, può giungere, spregiudicatamente, alla conoscenza e alla conquista di realtà anche anticonvenzionali.

Tale atteggiamento non è proprio di un singolo, bensì di un'intera classe di intellettuali definiti «wits» i quali assumono atteggiamenti personali ed originali nei riguardi di una cultura e di una morale ormai superate e sono capaci di sconvolgerne e distruggerne i capisaldi.

Facendo proprie e a volte forzando le teorie di Hobbes, teorie tendenti a promuovere la liberazione dell'intelletto così da riuscire ad avere una chiara visione della realtà, i «wits» si considerano liberi di sperimentare tutto perché il pensiero umano non ha limiti<sup>6</sup>. Infatti, quello che gli intel-

<sup>6</sup> L'influenza di Hobbes viene vista generalmente come negativa, come si può rilevare in S.I. Mintz, *The Hunting of Leviathan*, London, Cambridge University Press, 1962 ed in particolare nel cap. VII intitolato «Hobbes and Libertinism», nel quale emerge il fatto che molti critici notano l'influenza di Hobbes solo in certi aspetti del libertinismo come il rifiuto della religione e l'incoraggiamento alla dissolutezza. Come sostiene giustamente l'autore, i critici hanno considerato poco ed in modo errato i principi fondamentali che sottendono il pensiero hobbesiano. Sostiene Mintz: «By arguing in this

lettuali non accettano è un sapere ed una cultura tramandati, contaminati da premesse ormai gratuite e prive di validità alla luce della nuova episteme scientifica, come pure una morale fondata su preconcetti che non rispettano la sensibilità, la libertà e la spontaneità che l'individuo si è recentemente conquistate.

Essi, al contrario, intendono promuovere l'originalità e la creatività in ogni ambito della vita, dalla sfera conoscitiva a quella sessuale, cosicché non possono accettare norme di qualunque tipo che vengono imposte loro da altri: nella sfera sociale e del costume, così come in quella politica, culturale e morale si percepisce chiaramente che sono in atto profondi mutamenti che coinvolgono uomini e donne in egual misura<sup>7</sup>.

Il «wit», quindi, si identifica spesso con il libertino il quale conduce la sua rivoluzione non solo intellettualmente

---

way the critics... ignored the fact that his whole outlook told against licence and absolute egoism and that the commonwealth which he commissioned was invented to deliver men from the bellum omnium contra omnes of the state of nature.... Hobbes contented that licence ought to be suppressed not because it is immoral or unjust but because it frustrated the search for human felicity» (p. 135).

La curiosità intellettuale dei «wits» è fortemente influenzata anche dalle speculazioni filosofiche di Locke il quale nel suo *Essay concerning Human Understanding* cerca di indagare il pensiero umano e i suoi processi mentali come pure le sensazioni dell'individuo senza alcun pregiudizio, ma esaminando obiettivamente e con metodo scientifico i vari processi.

<sup>7</sup> Il *Diario* di Samuel Pepys è, tra i documenti di questo periodo, quello che permette di cogliere e assaporare con maggiore immediatezza questa viva e piacevole trasformazione dei costumi, delle abitudini, che avviene in seno alla società della Restaurazione.

Graham Parry in *The Seventeenth Century* (London, Longman, 1989), sostiene a proposito del *Diario* di Pepys: «every page in Pepys relays his sense of the freshness of life; each new day in the early years of the Restoration seems individually vivid and is savoured to the full. So many of the details of ordinary life feed his consciousness of the recent change: manners, dress, language, love and religious observance all remind him of how different his world has become» (p. 176). Pepys ama andare a teatro, corteggiare belle donne, comprare abiti lussuosi e alla moda per sé e per sua moglie ed è un osservatore attento, a volte ironico, di tutto ciò che accade a Londra.

— come sostenitore di un libero pensiero la cui sola autorità è la ragione — ma anche nelle esperienze esistenziali.

Le convinzioni filosofiche di tipo sensista di cui è audace sostenitore lo spingono ad infrangere tutte le regole della «morale» tradizionale e a fare esperienza in ambiti sempre più vasti. In tal senso nella filosofia di vita del «wit» si trovano sullo stesso piano le gioie fisiche quanto il piacere della conoscenza, cosicché la curiosità intellettuale dà forza e fondamento teorico a quella più propriamente materiale.

Infatti, non si può comprendere la filosofia libertina se non la si riconduce a quel movimento di pensiero iniziato già nei primi decenni del XVII secolo e che ha un'ampia diffusione nella seconda metà del Seicento che vede i pensatori dediti alla riaffermazione dell'autorità della ragione nell'indagine della realtà e che quindi pone al centro dell'universo conoscitivo l'uomo con le sue soggettive capacità sensoriali.

In tal senso, si può dire che l'uomo si riappropria del mondo che egli vuole sperimentare e conoscere attraverso un'indagine più reale di esso:

L'uomo non deve più riscontrare i fini speciali che Dio ha posto in ogni singola cosa, ma costruire esso stesso le forme e i fini della natura: così facendo egli scopre le cose nella loro realtà più vera poiché operando mediante la ragione (che è una sua dote naturale) non fa che sviluppare naturalmente la conoscenza del mondo esterno e di se stesso che fino ad allora aveva avuto<sup>8</sup>.

L'importanza di tale dottrina filosofica sta nel fatto che gli intellettuali l'hanno estesa ad altri ambiti della vita umana, così da porla a fondamento di un cambiamento radicale della società in molteplici aspetti.

Il libertino, in particolare, vi aderisce per sconfiggere una mentalità ristretta che gli impedisce di avventurarsi in ambiti proibiti dalla morale del tempo. Come Don Giovanni, anch'egli diviene un profondo cultore del sesso visto come momento della più completa esaltazione dell'ego attraverso i sensi:

<sup>8</sup> L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Milano, Garzanti, 1970, pp. 428-9.

Il sesso, servito da una vitalità inesauribile, acquista una dimensione straordinaria, che lentamente andrà a confinare con la psicopatologia sadiana. Si disse che l'amore è un'invenzione del XII secolo. Ma nel Seicento si inventò l'erotismo con tutte le sue degenerazioni e la sua follia<sup>9</sup>.

È proprio l'erotismo l'elemento che accomuna il «rake» alla figura mitica di Don Giovanni; in realtà tra le due figure c'è una differenza fondamentale: Don Giovanni agisce essenzialmente da solo, al contrario del «rake» che si accompagna ad altri personaggi.

Libero da qualsiasi preoccupazione per la virtù, l'onore o l'amore, il «rake» è guidato dalla sua volontà a ricercare quel piacere e quel soddisfacimento dei sensi che la ragione gli indica come fine primario della sua esistenza sensuale. Può così esercitare il suo potere di attrazione e di seduzione usando qualsiasi arma e senza preoccuparsi delle conseguenze. Egli non ha ideali, vuole solo esercitare la sua libertà di godere dei piaceri che la vita gli offre e nel far ciò usa tutte le sue risorse allo scopo di raggiungere il suo fine.

Il «rake», il libertino, però, è una figura non solo preoccupata della soddisfazione della propria sensualità: tale esperienza altro non è per lui che un'asserzione del vissuto della propria volontà di libera razionalità che si manifesta nella filosofia libertina.

Uno dei più noti libertini dell'epoca è senz'altro il conte di Rochester, famoso «rake» ma anche spregiudicato pensatore libertino, spesso citato proprio come il tipico «rake» della Restaurazione, la cui vita ed opera poetica testimoniano l'adesione a tali idee<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> G. Macchia, *Vita, avventura e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978, p. 7.

<sup>10</sup> Ascoltiamo dalle parole di un contemporaneo di Rochester, Gilbert Burnet, quali sono le massime della condotta che egli ha fatto propria: «He told me the two Maxims of his Morality then were that he should do nothing to the hurt of any other, or that might prejudice his own health; and he thought that all pleasure, when it did not interfere with these was to be indulged as the gratification of our natural Appetites... This he applied to the free use of wine and women», G. Burnet, «Life and Death of Rochester», in G.H. Wilson, *The Court Wits of the Restoration*, New York, Octagon Books, 1967, p. 110.

Quella di Rochester non è solo un'esteriore ricerca di tipo edonistico: la sua brama di piaceri si accompagna ad una ricerca interiore basata sul desiderio di rivelare i misteri e di toccare i limiti della natura umana.

Rochester crede nell'uomo e ritiene accettabili solo quelle «verità» che ognuno può ritrovare nella propria interiorità. Spesso, però, questa speculazione interiore, poiché fondata sull'accettazione solo di principi razionalmente o empiricamente verificabili, lo conduce alla scoperta del nulla che incombe in modo inesorabile sull'esistenza umana. Lo asserisce chiaramente nel suo più noto e significativo componimento poetico, «Upon Nothing»:

Nothing thou Elder Brother even to Shade  
 Thou hadst a being ere the world was made  
 And (well fixt) art alone of ending not afraid.  
 .....  
 Great Negative how vainly would the wise  
 Enquire, define, distinguish, teach, device,  
 Didst Thou not stand to poynt their blind  
 Phylosophies<sup>11</sup>.

La rivelazione e la paura del nulla rende vana l'esistenza umana. L'exasperato sensismo suggerisce a Rochester la necessità di non sprecare nemmeno un attimo, bensì di vivere il più intensamente possibile qualunque esperienza sia sensuale che intellettuale.

Profonda è l'influenza di Hobbes in questa filosofia di vita: la si ritrova nell'importanza attribuita ai sensi, all'istinto, ma anche alla ragione intesa come «judgement». Le pulsioni istintuali, limitate, ma autenticate da una razionalità spregiudicata, spingono l'uomo e motivano il suo agire.

Anche la donna si affianca al libertino per capovolgere quei valori che prima erano fondamentali, come per esempio il matrimonio, ma, al tempo stesso, per allargare gli orizzonti della cultura assumendo (in alcuni casi illustri) una posizione non più accessoria nell'ambito intellettuale. Infatti, proprio

<sup>11</sup> R. Walker (ed.), *The Poems of John Wilmot Earl of Rochester*, Oxford, Basic Blackwell, 1984, p. 62.

in questo periodo di «femmes savantes», ella desidera far sentire pubblicamente la sua voce divenendo scrittrice «professionista» ed attrice e, quindi, non più apprezzata solo per la sua bellezza ma anche per il suo «wit».

Una scrittrice del calibro di Aphra Behn riesce ad operare una rivoluzione che è, a un tempo, intellettuale, sociale e sessuale. Infatti, prima di imporsi come scrittrice, ella ha dovuto far sentire la sua «presenza» di donna edificando, per necessità, un proprio ruolo in un ambito prettamente maschile. Attraverso il teatro, Aphra Behn esprime un'audace critica alle convenzioni, ai falsi moralismi e alla corruzione che vede ovunque intorno a sé. Il suo punto di vista è quello di una donna condannata dalla società in cui vive, ma che riesce a sopravvivere perché:

è soccorsa da un mitologema, quello dell'eroe culturale, bisessuale, fondatore di un ordine nuovo seppur ancora segnato dall'indifferenziazione originaria. Si appropria dell'agire eroico benché donna<sup>12</sup>.

La sua cultura e la consapevolezza del ruolo che ricopre o che intende ricoprire le fanno acquisire una temerarietà sia nella produzione artistica che nella vita nel rivendicare libertà a tutti i livelli, intellettuale, sociale e sessuale, così da farla diventare un simbolo per le scrittrici settecentesche. Seppur ella non sia l'unica donna che scriva per il teatro in tale periodo, la sua importanza risiede proprio nell'atto rivoluzionario che compie, cioè quello di vivere con i frutti della sua penna.

Aphra Behn è una «female wit» perché è stata capace di realizzare il sogno nascosto di molte donne a quell'epoca, non solo, ma di aprire la strada ad altre donne desiderose di impegnarsi culturalmente ed artisticamente. Infatti, Aphra Behn ha saputo dimostrare di possedere le qualità di una vera artista che, come tale, prosegue nella sua opera incurante dei giudizi negativi e di stampo moralistico che le vengono attribuiti dai suoi contemporanei.

<sup>12</sup> A. Behn, *Il Giramondo*, a cura di Viola Papetti, Milano, La Tartaruga, 1981, p. 9.

Spesso sentiamo Aphra Behn rivendicare una libertà sessuale della donna, ma tale rivendicazione non coincide propriamente con il desiderio di una condotta libertina, quanto piuttosto significa per la donna avere la possibilità di scegliere il proprio partner, libertà inesistente in tale periodo.

Aphra Behn, come i «wits» suoi contemporanei, sostiene un ideale di libertà sessuale uguale sia per la donna che per l'uomo, come dice chiaramente ad uno dei suoi amanti:

Be just, my lovely swain, and do not take  
Freedom you'll not to me allow;  
Or give Amynta so much freedom back:  
That she may rove as well as you.  
Let us then love upon the honest square,  
Since interest neither have designed,  
For the sly gamester, who ne'er plays me fair;  
Must trick for trick expect to find<sup>13</sup>.

Il suo pensiero, però, si differenzia perché ella rifiuta una concezione dell'amore solo come piacevole «gioco» tra i sessi e sostiene la necessità di sincerità e chiarezza nel rapporto amoroso. Per lei, seppure il desiderio sessuale sia una parte importante dell'espressione amorosa, tuttavia esso diventa una banalità se non è sostenuto dal sentimento<sup>14</sup>.

In tutti i suoi lavori teatrali, vediamo Aphra Behn difendere le sue idee con la stessa audacia e temerarietà che usa nella vita, ma, malgrado la sua forza, anch'ella ha dei momenti di incertezza e vacilla sotto i colpi dei suoi critici, come si può vedere nell'epilogo di *The Forced Marriage*, anche se si riprende immediatamente per tornare alla carica con maggior coraggio.

Rochester e Aphra Behn conducono una medesima batta-

<sup>13</sup> A. Goreau, *Reconstructing Aphra. A Social Biography of Aphra Behn*, London, OUP, 1980, p. 185.

<sup>14</sup> Malgrado le sue idee, certo non si può del tutto negare che la sua condotta sia stata alquanto licenziosa, ma la concezione dell'amore che Aphra sostiene è basata su precise concezioni filosofiche che si rivelano spesso nei suoi scritti. Ella è convinta, infatti, che la falsità che governa le convenzioni sociali abbia completamente sottratto all'amore quella naturalezza ed autenticità che ne costituiscono la forza ed il fascino, corrompendo anche il rapporto tra uomo e donna e, in particolare, il matrimonio.

glia che, pur differenziandosi nei modi e nei mezzi utilizzati, ha il medesimo scopo: sovvertire il tradizionale codice culturale e comportamentale. Da veri «wits» essi devono infrangere tale codice per poterlo sostituire con uno nuovo basato sulla ragione e non sulla convenzione. Essi, così, conducono la loro battaglia dapprima sul piano del linguaggio, adottando le norme di quel 'wit' «libertario» che scardina anche le regole comportamentali, successivamente spostano il loro campo d'azione con atti volutamente trasgressivi per la creazione di un'umanità ideale che viva in base ai dettami della propria ragione e della propria sensibilità umana.

I commediografi del periodo, anch'essi «wits», proiettano nelle loro commedie questa filosofia di vita, creando personaggi che assumono il ruolo di «rake» e professano con le loro azioni ed il loro pensiero l'ideale di vita dei loro creatori. Nella commedia il libertino assume spesso il ruolo di protagonista, circondato da altri personaggi che provano ad emularlo ma invano. Dalla sua posizione privilegiata egli diventa l'unità di misura della sfera di mondo riprodotta nella commedia; non solo, ma egli, una volta distrutto quello che ritiene essere un assurdo codice comportamentale, ne ripristina uno di sua creazione, in cui l'amore o l'onore assumono una diversa connotazione.

*The Country Wife* è ottimo esempio della rivoluzione intellettuale e del costume che caratterizza l'epoca della Restaurazione: in tale commedia assistiamo alla più completa distruzione di una cultura e di una morale legate a principi tradizionali che i «wits» considerano tutt'altro che rispettosi della libertà dell'uomo.

Wycherley vi esprime pienamente — seppur ambigualmente — l'ideologia libertina, creando il preambolo di un nuovo atteggiamento «culturale» che, in questo caso, il protagonista Horner esprime in tutti i codici della teatralità, con i gesti e con il linguaggio in un ambito coinvolgente come quello sessuale.

Horner è l'incarnazione perfetta del libertino poiché si pone come «figura straordinaria» pronta a sfidare i giudizi dei mediocri per conseguire i piaceri che sono motivo della sua esistenza.



Il libertinismo professato da Horner è, si direbbe, una vera e propria forma embrionale di libero pensiero che in questo dramma si ipostatizza nella dimensione del libertinaggio sessuale, ma che troverà la sua piena espressione solo nel momento in cui, distrutte le vecchie concezioni morali e culturali, sarà in grado di edificare un nuovo sistema.

*The Country Wife* rappresenta il momento iniziale di questo rinnovamento e possiamo definirla precisamente la «pars destruens» che opera una radicale demolizione dei valori culturali e morali vigenti<sup>15</sup>. Horner è l'artefice di questa vera e propria rivoluzione che egli non compie da solo, ma insieme ai personaggi femminili con i quali stipula un «contratto» di tipo sessuale che è l'unico tipo di contratto che un uomo nella sua posizione può stabilire.

Ma quello di Horner e delle sue donne, oltre ad essere un contratto di marca sessuale, è anche di tipo linguistico poiché essi, insieme, creano una brillante dimensione traslata del linguaggio da cui sono esclusi gli sciocchi Sir Jaspar e Pinchwife.

Il duplice patto tra Horner e Lady Fidget, la quale è la partner principale del «rake», comincia ad instaurarsi nel momento in cui egli le svela il suo segreto, cioè che non è affatto impotente. Rallegrata dalla notizia, Lady Fidget si rivolge al proprio marito e alle sue amiche esclamando:

*Lady Fidget:* Why indeed, Sir Jaspar, Master Horner is a thousand times a better man than I thought him. Cousin Squeamish, sister Dainty I can name him now. Truly, not long ago, you know, I thought his very name obscenity, and I would as soon have lain with him as have named him<sup>16</sup>.

(Atto II, sc. i, pp. 184-5)

<sup>15</sup> *The Way of the World* è l'espressione artistica dell'autenticazione e della mediazione del pensiero libertino che vede l'edificazione di una cultura ed una morale nuove che hanno come fondamento la ragione e la libertà di agire dell'individuo ed al tempo stesso gli forniscono gli elementi necessari per crearsi uno stile di vita in cui egli può esprimere se stesso con sempre maggior completezza entro i limiti socialmente accettabili.

<sup>16</sup> Per tutte le citazioni da *The Country Wife* mi riferisco all'edizione curata da Gamini Salgado, *Three Restoration Comedies*, London, Penguin Books, 1968.

Da questo patto è immediatamente escluso Sir Jaspar, il quale non riesce ad afferrare il senso delle parole della moglie perché non conosce il codice del «wit» che si accompagna alle nuove pratiche libertarie/libertine.

La scelta da parte di Horner di creare questo codice particolare accessibile solo ad alcuni non è casuale, bensì serve ad accompagnare ed autenticare la rivoluzione comportamentale che egli sta mettendo in atto. Il linguaggio traslato del «wit» è, inoltre, di importanza fondamentale poiché la satira ed il significato della commedia si giocano sulla capacità con cui soprattutto Horner attribuisce nuovi significati a parole e gesti che ordinariamente significano altro. Egli, infatti, utilizza modi espressivi che appartengono al linguaggio «comune» del periodo ma li inquadra in tale dimensione «traslata» che dà una particolare configurazione alla commedia e ne diventa una chiave interpretativa molto importante e di non facile decodificazione.

Né si può negare che il linguaggio «witty» fosse una modalità espressiva socialmente diffusa negli alti strati della società londinese vicina alla corte. Il «wit» non è soltanto uno stile linguistico del teatro comico dell'epoca; esso, infatti, si afferma come sottocodice dello spettacolo in dipendenza all'esistenza di un codice del «wit» presso la cultura dell'aristocrazia cittadina del secolo XVII.

Nel testo wycherliano, quindi, il ricorso che soprattutto Horner fa a giochi di parole, metafore, doppi sensi, non costituisce solo un elemento di esteriore abbellimento, bensì è portatore di un messaggio significativo che il pubblico è chiamato ad interpretare.

Per questa sua istintiva tendenza e particolare destrezza a giocare con i segni verbali e gestuali, Horner decide di diventare a sua volta, un simbolo; infatti viene definito, per la sua impotenza, «a sign of a man», definizione interpretata in modo divergente dai diversi personaggi.

Ed è proprio a partire dalla diversa interpretazione del «sign of a man» che viene a crearsi la distinzione tra i personaggi. Infatti solo Lady Fidget e le sue amiche comprendono che Horner è un falso impotente, mentre Sir Jaspar e gli altri sono convinti che egli lo sia veramente. Fingendosi eunuco,

Horner dà inizio alla sua rivoluzione comportamentale, poiché egli decide di sacrificare la sua pubblica reputazione per poter attuare i canoni del suo libertinaggio nella quotidianità.

Questo atteggiamento denota uno scarsissimo timore e considerazione del giudizio del mondo, caratteristiche che fanno di Horner un personaggio rivoluzionario ed un innovatore. Egli, infatti, non si limita a distruggere un codice morale che ritiene assurdo, ma lo sostituisce con uno nuovo basato sul rispetto dell'uomo e dei suoi desideri, ma che, in questa commedia egli può mettere in pratica da solo perché gli altri personaggi, anche le donne sue complici, non sono capaci di liberarsi dalle convenzioni superstiziose che regolano la società in cui vivono.

Fino a questo punto della commedia, Horner ha stabilito con Lady Fidget solo una complicità linguistica mettendola al corrente del suo espediente e della sua falsa impotenza, ma dobbiamo giungere all'Atto IV scena iii perché la complicità tra i due personaggi si trasformi in un gioco sessuale.

Questa è la famosa e brillante «China Scene» nella quale la dimensione «traslata» del linguaggio gioca un ruolo di primo piano intrecciandosi mirabilmente ed efficacemente all'azione e fornendo ad essa una forte carica sessuale.

Lady Fidget non solo ha scoperto il segreto di Horner, ma vuole anche trarre vantaggi personali ed intimi dalla favorevole situazione che costui ha preparato. Così, libera ormai di agire a suo piacimento, ella si reca a casa di Horner inventando una motivazione al marito, dicendogli, cioè, che deve uscire per andare ad acquistare degli oggetti di porcellana. È proprio Sir Jaspar, in modo inconsapevole e casuale, ad innescare il gioco sulla parola «china», quando, nell'entrare in casa di Horner esclama:

*Sir Jaspar:* ... But is this your buying china? I thought you had been at the china house;

ed Horner subito riflette tra sé e sé:

*Horner:* China house, that's my cue, I must take it.  
(Atto IV, sc. iii, p. 220)

Horner inizia il suo gioco linguistico-gestuale che Lady Fidget percepisce all'istante, cosicché insieme tessono un artificio composto di parole ed azione; anzi le parole, prese dal linguaggio ordinario acquistano una forte carica sessuale proprio per l'azione che viene a crearsi. Horner e Lady Fidget, all'unisono, attribuiscono un significato sessuale ad una parola come «china» che non ha in sé nessuna allusione in tal senso e la loro destrezza nel far ciò crea la satira in quanto Sir Jaspar non può, in alcun modo, comprendere tale sfumatura.

Lady Fidget si chiude nella camera di Horner fingendo di giocare con lui per sottrargli un oggetto di porcellana, mentre Sir Jaspar, ignaro del vero significato delle parole e dell'azione, la chiama al di là della porta:

*Sir Jaspar:* ...Wife, My Lady Fidget! Wife! He is coming into you the back way!

*Lady Fidget:* Let him come, and welcome, which way he will.

*Sir Jaspar:* He'll catch you, and use you roughly, and be too strong for you.

*Lady Fidget:* Don't you trouble yourself, let him if he can.  
(Atto I, sc. iii, p. 222)

Al colmo di questa situazione i due personaggi pronunciano addirittura le medesime parole, ma ciascuno le disambigua in senso diverso facendo ricorso a codici interpretativi differenti.

Due linguaggi si sovrappongono: quello ordinario e conformista secondo il quale le parole pronunciate hanno il significato che viene dato ad esse da Sir Jaspar e quello «traslato» e libertario/libertino che Horner e Lady Fidget adottano e che fa ricorso a dei segni particolari.

Rientra Lady Fidget con un pezzo di porcellana ed esclama:

*Lady Fidget:* And I have been toiling and moiling for the prettiest piece of china, my dear.

*Horner:* Nay, she has been too hard for me, do what I could. (p. 224)

Ora l'enfasi sessuale è davvero al culmine e solo Mrs Squeamish che, all'insaputa di Lady Fidget conosce il segreto di Horner, percepisce la metafora e dice:

*Mrs Squeamish:* Oh Lord, I'll have some china too, good Mr Horner. Don't think to give other people china and me none. Come in with me too. (p. 224).

Mrs Squeamish, quindi, intuendo il codice segreto di Horner e Lady Fidget attribuisce a sua volta alla parola «china» un significato sessuale ma, come Lady Fidget, ella non rivela apertamente i suoi pensieri, anzi li esprime in un gergo aperto solo agli eletti.

Le donne non sono all'altezza della rivoluzione che Horner opera, in quanto esse non rivelano mai la loro vera natura, non mettono mai a repentaglio la loro pubblica reputazione, come invece fa il «rake», anzi la difendono ipocritamente proprio dietro il linguaggio traslato. Al contrario, per Horner la dimensione traslata del linguaggio è un'arma che egli adopera per smascherare i personaggi e per mettere in luce la loro vera natura e l'ipocrisia che regna nella società in cui vive.

Se da un lato, le azioni trasgressive di Horner servono ad evidenziare che può e deve instaurarsi un nuovo stile di vita che permetta all'uomo e alla donna di vivere in ragione delle proprie sollecitazioni istintuali governate dalla razionalità; la creazione della dimensione linguistica traslata libera, in un certo senso, la parola, sganciandola dagli usi ristretti e consueti, mettendo in luce la sua flessibilità e l'ampia gamma di significati che essa può assumere.

La creazione di questa particolare dimensione linguistica va inserita proprio nel clima di vivacità e di libertà intellettuale che anima l'epoca della Restaurazione e che vede gli scrittori e gli intellettuali dediti alla ricerca dei mezzi più consoni alle esigenze di un sentire laico ed in grado di soddisfare le nuove preferenze intellettuali e stilistiche.

In questa commedia assistiamo alla perfetta messa in atto di una rivoluzione intellettuale e comportamentale sostenuta da un'altrettanto brillante rivoluzione linguistica

ed insieme l'una e l'altra hanno l'intento di operare una profonda trasformazione nella cultura seicentesca.

L'atto rivoluzionario che Horner compie pone in risalto il forte desiderio che anima i «wits» in tale periodo di liberarsi di vuote convenzioni sociali e di capovolgere valori tradizionali che non rispettano le reali esigenze dell'uomo.

Tale desiderio di capovolgimento che avviene parallelamente in vari ambiti, nel teatro, nella scienza, nell'arte, si compie solo in parte nel periodo della Restaurazione, ma prosegue anche nell'epoca successiva.

Il «wit» inizia la sua rivoluzione combattendo la vecchia società che i puritani avevano cercato di edificare: una società dominata da una cultura ancora legata ai canoni religiosi che aveva visto un forte declino del sapere umanistico, della letteratura e in particolare del teatro. Ma l'atteggiamento eversivo di un libertino come Horner — che non dobbiamo considerare solo come un'invenzione teatrale, bensì come un simbolo del nuovo pensiero operante all'interno della società reale — costituisce anche una dura critica all'artificialità ed artificiosità della classe aristocratica del secondo Seicento. A tale artificioso stile di vita Horner e naturalmente Wycherley contrappongono un ideale di vita basato sulla spontaneità e naturalezza degli atteggiamenti i quali, poiché emergono dalle reali esigenze dell'uomo, non possono essere soffocati o condannati da una mediocre e ristretta mentalità tradizionale.

## 2. Libertà e nuove istituzioni

*The Way of the World* costituisce l'esempio più emblematico della maturazione da parte di Congreve delle nuove scelte di ordine culturale, intellettuale ed estetico che lo pongono come assertore di quella mentalità che si definisce «illuminista».

In questa commedia, Congreve, pur rifacendosi allo schema della «Restoration comedy», presenta due personaggi, Mirabell e Millamant, i quali intendono operare cambiamenti ideologici e culturali nell'ambito di una società

ancora legata a principi tradizionali e fondata solo su esteriori convenzioni.

I due personaggi, pur conoscendo «come va il mondo», anzi proprio perché sono a stretto contatto con le «norme» della società del tempo, scelgono di impostare su nuove basi il matrimonio che in tale società è concepito ancora in termini residuali come sacramento (svuotato però di ogni reale sacertà), ma soprattutto ormai come contratto di tipo economico.

Il loro intento è quello di costruire un rapporto di coppia nel quale entrambi possano realizzare se stessi e attraverso il quale modificare la «cultura» della società in cui vivono. In tal senso, quindi, la scelta che Mirabell e Millamant compiono è prima di tutto di ordine estetico in quanto la sua realizzazione sociale è preceduta dalla maturazione di un preciso atteggiamento culturale. Il passo importante che i due personaggi compiono è, secondo quanto afferma Philip Roberts nel suo interessante articolo «Mirabell and Restoration comedy»:

To reinvest marriage with credibility and to remove its incompatibility with the notion of a wit<sup>17</sup>.

Questa è un'affermazione molto importante perché esprime pienamente il significato della scelta matrimoniale che i due protagonisti compiono. Infatti, Congreve propone una concezione del matrimonio completamente nuova sotto molteplici aspetti rispetto a quella vigente nella società dell'epoca. Bisogna prima di tutto precisare che Congreve sceglie di condurre la sua rivoluzione su questo piano per la notevole importanza che il matrimonio aveva nella società nella quale egli viveva. Il matrimonio, in tale periodo, è lontano dall'essere la culminazione di un sogno d'amore, secondo un punto di vista romantico, bensì rappresenta un allettante mezzo di elevazione sociale ed economica sia per la donna che per l'uomo. Certo, si tratta di classi sociali elevate per le quali

<sup>17</sup> L'articolo è contenuto in B. Morris (ed.), *William Congreve*, London, Ernest Benn, 1972, p. 42.

il matrimonio è un contratto che costituisce per l'uomo un'ottima occasione per consolidare la sua posizione sociale (spesso attraverso una ricca dote da parte della sposa) e per la donna il passaggio dall'«infanzia» all'età adulta, passaggio di cui, spesso, è del tutto inconsapevole. Congreve trasforma questa visione del matrimonio come contratto economico in un «contratto» intellettuale.

Mirabell e Millamant compiono liberamente la loro scelta perché ritrovano l'uno nell'altra la persona ideale con cui completare la loro crescita intellettuale di cui il matrimonio non rappresenta un momento finale ma un momento importante per continuare a crescere insieme intellettualmente e sentimentalmente.

Sia Mirabell che Millamant sono liberi di proporre reciprocamente delle condizioni che essi ritengono necessarie affinché il loro matrimonio rappresenti realmente una solida unione nella quale possano realizzare le loro aspirazioni intellettuali, estetiche e sociali. La loro non può essere definita una scelta di tipo solo morale che corregge quell'atteggiamento trasgressivo tipico dei «wits» della «Restoration comedy», ma al contrario, essa rappresenta un'evoluzione del pensiero libertino:

Mirabell is a notable improvement in the ideal of the fine gentleman<sup>18</sup>.

Questo gentiluomo rappresenta una nuova figura di «wit» che Congreve realizza attraverso la personale ed evoluta concezione della cultura e del pensiero libertini.

Mirabell non viene rappresentato come un perfetto gentiluomo, anzi Congreve non ha paura di mostrare come, in passato, la condotta di Mirabell sia stata tutt'altro che irreprensibile, soltanto che, dopo aver conosciuto in Millamant una relazione gemella e significativa, egli ha deciso di seguire una nuova linea di comportamento che può condurlo, insieme alla donna che ama, a realizzare un modello di unione che rispecchi tutte le esigenze e i dettami della nuova cultura.

<sup>18</sup> D. Crane Taylor, *William Congreve*, London, Darby Books, 1969, p. 153.

Il sentimento che Mirabell prova nei riguardi di Millamant è un sentimento profondo della cui forza egli è molto cosciente e che si rivela dalle parole che egli stesso pronuncia nel descriverlo:

*Mirabell:* ... Think of you! To think of a whirlwind, tho 'twere in a whirlwind, where a Case of more steady contemplation; a very tranquillity of Mind and Mansion. A Fellow that lives in a Windmill has not a more whimsical Dwelling than the Heart of a Man that is lodg'd in a Woman... To know this, and yet continue to be in Love, is to be made wise from the Dictates of Reason, and yet persevere to play the Fool by the force of Instinct<sup>19</sup>.

(Atto II, sc. vii, p. 449)

Il profondo sentimento che egli prova per Millamant lo spinge a voler costruire con lei un rapporto nel quale essi possano esprimere se stessi non solo sentimentalmente, ma anche intellettualmente in modo leale ed onesto.

Nel momento in cui Congreve si trova ad esporre il suo ideale di pensiero, in questa commedia, il movimento rivoluzionario è già iniziato ed egli ne accetta i principi fondamentali sui quali innesta un suo ideale estetico ed intellettuale. Così vediamo Congreve rigettare quel concetto di matrimonio come vuoto contratto formale: egli lo concepisce, invece, come una libera scelta da parte degli individui dettata dall'adesione ad un medesimo ideale estetico ed intellettuale e supportata dall'amore reciproco. In tal senso, la rivoluzione operata da Congreve è prima di tutto di tipo estetico e intellettuale in quanto la concezione del matrimonio che egli propone ha la sua importanza nel fatto di essere dettata dalla maturazione di precise convinzioni di ordine estetico.

Egli, quindi, riesce a superare la visione pessimistica dei commediografi della Restaurazione ed afferma che è possibile, anzi necessario, creare un nuovo tipo di rapporto matrimoniale da porre a fondamento di una nuova società. Questa nuova visione del matrimonio, dunque, non solo si genera da

<sup>19</sup> Per tutte le citazioni da *The Way of the World* mi riferisco all'edizione curata da E. Chinol, *La Commedia della Restaurazione*, Napoli, Ed. Scientifiche, 1958.

profondi cambiamenti estetici e culturali, ma è a sua volta il momento iniziale per ulteriori mutamenti anche dal punto di vista sociale.

In questa commedia, perciò, si ha la completa maturazione della cultura libertina ed il suo passaggio dalle forme emergenti della generazione precedente alla forma dominante all'interno di una cultura che può già definirsi di tipo illuminista e che pone in primo piano l'uomo (ma anche la donna) i quali affermano definitivamente il primato della propria individualità e della propria intellettualità razionale.

È quindi in base ad una precisa scelta ideologica che Mirabell e Millamant decidono, insieme, di mettere da parte le convenzioni superate e anche di cercare di conciliare le loro libertà individuali per costruire un rapporto, di tipo matrimoniale, in cui non solo possano far convergere le loro personali esigenze ma dare ad esse un nuovo valore e significato.

Infatti, solo in un primo momento vediamo Millamant rattristata dal fatto di dover sacrificare la sua «libertà» (che è però la parte più gratuita e meno operosa del suo vivere) per varcare la soglia del matrimonio come dice lei stessa:

*Millamant:* ... My dear Liberty, shall I leave thee? My faithful Solitude, my darling Contemplation, must I bid you Adieu? Ay-y adieu — My Mourning Thoughts, agreeable Wakings, indolent slumbers, all ye douceurs, ye Sommeils du Matin, adieu...

(Atto IV, sc. v, p. 489)

La legittima paura di perdere completamente la propria libertà, come pure la frequente ironia di Millamant sono tecniche che ella usa a scopo difensivo, perché, in realtà, ella condivide pienamente ciò che Mirabell sostiene.

In fondo, malgrado ella cerchi di difendere la sua «dear liberty», comprende di essere ormai coinvolta in un'unione che rappresenta il momento culminante della libera manifestazione della propria personalità e delle proprie esigenze intellettuali e culturali, cosicché dice poco più avanti:

*Millamant:* Well, if Mirabell should not make a good Husband, I am a lost thing; for I find I love him violently.

(Atto IV, sc. vii, p. 494)

È la prima volta che vediamo rappresentata, sul palcoscenico del secondo Seicento una figura femminile così non artificiosa e tuttavia affascinante e il suo fascino sta nel modo originale e sorprendente in cui ella interpreta la seduzione della *coquette* e nello spessore aggiunto di raffinata bellezza, di linguaggio e di visione che ella esprime:

Millamant's attractiveness stems from her strategic violations of social and verbal decorum that allow her to keep her male suitors and female adversaries off-balance. Her favourite role, the charmingly unpredictable heiress, is less a disguise than an extension of what Congreve sees as her nature as a woman. The characteristic dislocations of her speech are a natural form of expression for a woman who must defend herself against the pettiness or maliciousness of others. Her language both reveals and protects her good nature. The abrupt starts and stops of Millamant's speech suggest spontaneity [...] Her wit [...] becomes an extension of her good nature<sup>20</sup>.

La principale caratteristica di Millamant è la sua spontaneità e la serietà del suo intelletto che si rivelano attraverso il linguaggio e le azioni, ma ella sa unirvi una giusta dose di civetteria che la rende ancor più affascinante e un po' misteriosa. Usa queste sue doti per difendersi e per poter valutare nella giusta direzione le persone che la circondano. Le piace costruire intorno a sé un alone di mistero che le serve per far sì che gli spiriti mediocri si scoprono destreggiandosi in battute di spirito ed inviti fuori luogo per essere allora confusi e sconfitti dal suo garbo spietato, come asserisce Sir Wilful Witwoud:

*Sir Wilful:* Not at present, Cousin — Yes, I made bold to see, to come and know if that how you were dispos'd to fetch a Walk this Evening, if so be that I might not be troublesome, I would have sought a Walk with you.

*Millamant:* A Walk? What then?

*Sir Wilful:* Nay, nothing — Only for the walk's sake, that's all —.

<sup>20</sup> R. Markley, *Two Edg'd Weapons: Style and Ideology in the Comedies of Etherege, Wycherley and Congreve*, Oxford, O.U.P., 1988, pp. 242-3.

*Millamant:* I nauseate Walking; 'tis a Country Diversion, I loath the Country and every thing that relates to it.

(Atto IV, sc. iv, p. 487)

Infatti, Millamant non gradisce la compagnia degli sciocchi e dei rustici come Sir Wilful che non riescono neppure a intravedere il nuovo che ella ricerca e, malgrado in un primo momento si dimostri ritrosa anche nei riguardi di Mirabell, risulterà poi evidente che ella intende solo cimentarlo per ottenere la piena estrinsecazione delle sue capacità intellettive e l'adesione alle proprie proposizioni.

In realtà, entrambi i personaggi temono che la libera e rivoluzionaria scelta matrimoniale che hanno compiuto possa essere minacciata dai feroci attacchi da parte di coloro che non riescono a comprendere la loro scelta, cosicché decidono di dare un fondamento più solido alle convinzioni estetiche ed intellettuali che li hanno spinti l'uno verso l'altra, attraverso lo scambio reciproco di condizioni che essi cercano di conciliare affinché tale unione si trasformi in un rapporto significativo in grado di testimoniare in modo autentico quella trasformazione della cultura e della società di cui sono assertori.

Ma bisogna sottolineare il fatto che, solo nel momento in cui Millamant è pienamente sicura delle reali intenzioni di Mirabell, dopo averle attentamente valutate, ella si dichiara pronta a costruire con lui un rapporto matrimoniale i cui principi fondamentali sono scelti e condivisi da entrambi in perfetta parità e rispetto della libertà reciproca. «Their courtship is a process of witty negotiation»<sup>21</sup> poiché si fonda su un'esatta consapevolezza, da parte di entrambi, dell'importante scelta che stanno per compiere e che essi vedono positivamente come il rapporto ideale in cui realizzarsi perché permetterà loro di elevarsi culturalmente e socialmente e di stabilire i fondamenti di una nuova cultura e del matrimonio:

To be able to conduct their negotiations at all, the hero and heroine must agree in principle before they begin that what they say is morally, even

<sup>21</sup> *Id.*, pp. 244-5.

spiritually, binding, that their verbal commitments prefigure the authoritative, unambiguous language of the wedding ceremony. Congreve's wit describes a verbal ballet that brings the characters even closer together, even as they insist on establishing their own variations on the choreography<sup>22</sup>.

Infatti, se consideriamo le loro rispettive esigenze, esse hanno in comune delle convinzioni che entrambi hanno maturato attraverso un attento esame della società nella quale vivono. Essi gettano categoricamente ciò che anche i libertini della tradizione rifiutavano: la loro proposta è l'inizio di una nuova tradizione. La scena è, infatti, la fondazione di una nuova ritualità del matrimonio laico fondato sull'intelletto, una nuova cultura e una nuova estetica:

*Millamant*: ... I won't be call'd Names after I'm Marry'd; positively I won't be call'd Names.

*Mirabell*: Names!

*Millamant*: Ay, as Wife, Spouse, my Dear, Joy, Jewel, Love, Sweetheart, and the rest of that nauseous Cant, in which Men and Wives are so fulsomly familiar...

(Atto IV, sc. v, p. 489)

Ciò che Millamant esprime è un rifiuto estetico di quelli che ella considera segni esteriori che sono in uso nell'ambiente in cui vive<sup>23</sup>.

Anche Mirabell condivide il rifiuto di Millamant e a sua volta esprime il desiderio di ripudiare un'altra convenzione molto in voga a quel tempo: la maschera. Questo accessorio, usato in modo ironico nel teatro della Restaurazione ha un significato preciso all'interno della classe aristocratica del periodo.

<sup>22</sup> *Ibidem*. Questa espressione di Markley è invero riduttiva rispetto alle più complesse intenzioni del discorso di Congreve che non tiene solo presente la funzione del «wit» ma che è ormai consapevole della natura complessiva dei rapporti che si costituiscono all'interno della nuova cultura dell'Illuminismo.

<sup>23</sup> Tali segni sono infatti usati dagli stessi Fainall e sua moglie nell'Atto II, scena ii e denotano la loro ipocrisia, perché sappiamo che, in realtà, i due personaggi non si amano affatto.

Esso riflette, infatti, un atteggiamento estetico e culturale secondo il quale le apparenze sono fondamentali per essere collocati in una certa dimensione morale e sociale. Non ha importanza, quindi, cosa la maschera nasconda, ma è fondamentale che essa non lasci trapelare alcun segno di «immoralità» o indecenza.

Già i commediografi libertini, come Wycherley, la inserivano nelle vicende che narravano nelle loro commedie con un preciso scopo ironico-critico, ma Congreve la rifiuta definitivamente per asserire il cambiamento estetico e culturale che la sua commedia propone:

*Mirabel*: Item I Article, that you continue to like your own Face, as long as I shall: and while it passes currant with me, that you endeavour not to new — Coin it. To which end, together with all Vizards for the Day, I prohibit all Masks for the Night, made of Oil'd-skins and I know not what — Hog's Bones, Hare's Gall, Pig Water, and the Marrow of a roasted Cat...

(Atto IV, sc. v, pp. 491-2)

Questo patteggiamento può apparire, a prima vista, la formale stipulazione di un contratto, ma se valutiamo le motivazioni intellettuali che spingono i due protagonisti a compiere la loro scelta ci rendiamo conto che esso è il mezzo efficace affinché essi possano dare un solido fondamento alla loro futura unione.

Sostiene Roberts a tal proposito:

In the proviso scene Mirabell and Millamant relinquish their current social positions...: they break down the incredibility essential to the artifice. Their priorities are soberly and realistically based upon logicalities of life<sup>24</sup>.

Questa scena riflette la convinzione che Congreve ha maturato, certamente influenzato anche dal pensiero politico di Locke, che gli individui possono costruire una positiva convivenza rispettando ognuno la libertà dell'altro, esprimendo le proprie esigenze individuali.

Attraverso Mirabell e Millamant, il matrimonio non è più

<sup>24</sup> B. Morris (ed.), *op. cit.*, pp. 46-7.

un contratto formale, ma viene rivestito di nuova credibilità. Esso diventa una scelta dettata dall'aver maturato una nuova «forma mentis». Il matrimonio è qui presente come rito simbolico della istituzionalizzazione della nuova cultura. Non solo questo nuovo rapporto matrimoniale si concilia perfettamente con l'ideologia del «wit», o meglio il risultato della maturazione del pensiero libertino, ma diventa anche la scelta spontanea e razionale del rapporto ideale tra uomo e donna che è fondamento del rapporto sociale e politico. Esso costituisce, inoltre, il risultato di cambiamenti ideologici e culturali che, da un lato, completano la rivoluzione culturale iniziata dai libertini nel periodo della Restaurazione, ma dall'altro, gettano le basi della cultura illuministica che vede l'uomo artefice delle proprie scelte sia di tipo culturale che ideologico e sociale.

UN ALTRO LIBRO DELLE INQUIETUDINI,  
POSSESSION DI A. S. BYATT

di

Maria Maddalena Parlati  
(Napoli)

Nel 1924 Giorgio De Chirico dipinse una delle sue tele più famose: *Le muse inquietanti*. In una dimensione onirica e irrealista si incontrano personaggi ed epoche di natura diversa. La tela stessa opera quale tracciato di intersecazione per rappresentazioni di momenti storici e psicologici apparentemente non collegati tra loro. Sullo sfondo, un palazzo maestoso, che sembra alludere ad un'epoca lontana, un probabile Rinascimento; sulla stessa linea d'orizzonte un edificio moderno, su cui sveltano due torri, forse altiforni. Vecchio e nuovo si incontrano e, pure nel nitore dei colori, si confrontano dialogicamente; paradossalmente, essi sembrano potersi fondere in un discorso complesso, dissonante eppure straordinariamente armonioso proprio nel suo *pastiche* ibrido. In questo paesaggio tridimensionale si ergono due figure dalle teste ovoidali, muse senza volto, senza sesso, enigmi puri. Una di esse siede su una scatola azzurra, mentre un'altra scatola multicolore si offre allo sguardo dello spettatore che resta un po' straniato e si interroga circa la natura e la funzione di queste presenze. Dall'altro lato del dipinto, in ombra, un'altra figura, sempre immobile, apparentemente silente, incarna l'apprensione del fruitore del quadro: essa sembrerebbe poter offrire, dalla sua prospettiva diversa, una risposta, o almeno suggerire indizi utili ad orientare la ricerca di chi, fuori da quel testo, sente di dover costruire un significato, forse finanche il significato dell'insieme.



Il testo di De Chirico interloquisce con il suo fruitore, lo interpella, parlandogli lo chiama a vedere oltre il visibile, a rintracciare il non detto. Di qui l'inquietudine, il perturbante susseguirsi di interrogativi e di possibili risposte: la tela è polifonica, rimanda ad una varietà di altri testi iconici e non; l'interlocuzione rappresentata dall'intervento decodificante del destinatario del quadro non può che essere ugualmente polifonica e mostrare che l'apprensione di quel destinatario altro non è che bisogno di apprendere, di comprendere.

Un analogo effetto inquietante provoca uno scritto narrativo contemporaneo che, nella sua cerebralità, molto gioca a costruirsi e nascondersi, con una autocoscienza lucida e ironica. Si tratta di un romanzo inglese, *Possession*, di Antonia Byatt, Booker Prize nel 1990. Anche in questo spazio narrativo coesistono (o, si potrebbe forse azzardare, esistono in funzione gli uni degli altri), luoghi, tempi, personaggi, stili, generi diversi. Come nel caso del fruitore del quadro di De Chirico, così anche il lettore del testo di Byatt ha il forse impossibile compito di scoprire e decifrare tutti i dati e tutti i testi che formano questa inquietante *Possession*. Ed è una attrazione magnetica quella che irretisce il Lettore: è una «possessione» che si impadronisce dei lettori/ricercatori interni così come invasa la mente dei lettori esterni, coinvolti nell'avventura della lettura. Lettura che è esaudimento di un desiderio, che soddisfa la curiosità e il bisogno di scoprire ciò che è celato, di trovare risposte a ciò che appare insolubile; ma lettura anche come assaporazione linguistica, semantica, come gioco ermeneutico che ricambia con il piacere l'urgente desiderio di possedere il testo.

Il «desiderio», traducibile in inglese come «*wish*», «*desire*», pervade l'opera scritta da Byatt e richiama a sé sia i lettori interni — quei ricercatori cui è demandato il compito di raccogliere le informazioni e di risistemarle costruendo delle logiche sequenze significanti — che i lettori esterni, affascinati dalla polifonia del testo, dalla esibita presenza di tanti frammenti e dalle inesauribili allusioni al fantasmatico, al tenebroso, al magico.

Sia per *Le muse inquietanti* che per *Possession*, la missione del Lettore è un'avventura che non può lasciare chi la

intraprende indifferente; il suggerimento sembra essere quello di lasciarsi prendere dal testo, di sentire i suoi richiami e di accantonare per un po' il razionale. Il mistero coinvolge e avvolge chi si lascia tentare, chiama a vivere questa ricerca e a cercarsi una strada attraverso il labirinto delle molte schegge che compongono quel palinsesto, quella «galassia di significanti»<sup>1</sup> che è il romanzo di Byatt.

In *Possession* la ripetizione di temi e tempi serve a scandire proprio la fascinazione, a trasformare la lettura in «incanto»: all'interno del romanzo sono le lettere a giocare il ruolo del pendolo ipnotico, dell'oggetto dalle magiche, magnetiche proprietà che incantano e incatenano i lettori, tutti; la serie ripetuta (e che potrebbe proseguire all'infinito) di incontri, di allontanamenti ed inseguimenti dei vari ricercatori della finzione narrativa fa da necessario contrappunto all'epistolario e, allo stesso tempo, attira e lega a sé gli altri ricercatori, i lettori di *Possession*.

#### *La scoperta e la missione*

L'evento che segna l'entrata nel labirinto — la scoperta del segreto — ha luogo nella London Library. Roland Michell, un giovane ricercatore alquanto scialbo e votato al fallimento, scopre all'interno di un vecchio volume di Vico due lettere, non firmate, che testimoniano il rapporto tra Randolph Henry Ash, scrittore e poeta vittoriano, ed una non identificata donna.

Under page 300 lay two folded complete sheets of writing paper. Roland opened these delicately. They were both letters in Ash's flowing hand, both [...] dated, June 21st. No year. Both began 'Dear Madam', and both were unsigned<sup>2</sup>.

Le due lettere sembrano essere fiori tra le pagine del libro,

<sup>1</sup> R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973 (1970), p. 11.

<sup>2</sup> A. S. Byatt, *Possession. A Romance*, London, Chatto & Windus, 1990, p. 5.

come fiori le lettere possiedono, nella loro esistenza disidratata, il potere di evocare un altro mondo; possono fare addirittura rivivere quel mondo e tutto ciò che sembrava aver trovato definitiva sepoltura all'interno della biblioteca. Queste lettere in brutta copia sembrano «spuntare» dalle pagine, sono emblema di una resurrezione che è, allo stesso tempo, un concepimento. Dal loro riposo esse vengono risvegliate, dalla loro trappola esse sono liberate da una mano amica, quella di chi svolge ricerca su di esse, quella di chi le legge: è questo gesto ad interrompere la temporanea paralisi che la scrittura impone al senso.

Non è una trovata originale, questa: ché, anzi, il discorso proposto si inserisce nel dibattito contemporaneo sulla relazione problematica e controversa tra oralità e scrittura, di cui ad esempio scrive Walter J. Ong sin dal 1982; qui, sulla scorta dell'opinione platonica per cui la scrittura è mortifera, Ong segnala che spesso proprio la scrittura è stata associata, da civiltà ancora prevalentemente orali, alla morte: «One of the most startling paradoxes inherent in writing is its close association with death»<sup>3</sup>.

Il nostro universo è fondato sulla ciclicità dell'Essere, sul susseguirsi di morte e ri-nascita; la scrittura sarebbe dotata della duplice qualità da un lato, di irrigidire e bloccare la verbalità, dall'altro, di ridarle vita, restituendo — pur con l'uso di altri codici — il timbro e il tono delle voci trascritte. Ong parla di «rigid visual fixity of the [printed] text»<sup>4</sup>, per cui scrittura e stampa sembrano avere il potere di fissare e intrappolare la parola, le lettere; ogni testo sarebbe così una sorta di epitaffio: le parole vi riposano e vi sono, in ultima istanza, intrappolate, così come, spesso, volumi e testi di varia natura riposano intrappolati in musei, biblioteche, tombe. In *Possession* il libro nel quale erano state nascoste le due brutte copie manoscritte di Randolph Ash scoperte da Roland «[...] had been *exhumed* from Locked

<sup>3</sup> W. J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen, 1982, p. 81.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 80.

Safe no. 5 [...]»<sup>5</sup>, ed era rimasto intatto (nel senso di «non toccato») «[...] ever since it had been *laid to rest*»<sup>6</sup>.

Sepolta e riesumata, quella copia di *La scienza nuova* di Vico dà alla luce altri figli, altre tracce da seguire per ricostruire forse una verità, per scoprire e creare nel contempo una storia; quei fogli, a loro volta, danno vita ad una *quest* che comincia proprio con la tentata interpretazione dei diversi modi di espressione dell'unico urgente impulso di comunicare con la dama misteriosa cui sono dirette. Cancellature e frasi tronche, nessun destinatario, data incompleta, nessuna firma... Si potrebbe intravedere, dietro questa frammentarietà, un'allusione alla dibattuta questione della validità del testo in/per sé: esso non avrebbe più bisogno di essere contestualizzato, il suo autore e i suoi destinatari resterebbero in ombra. Già Flaubert aveva scritto di sognare «un libro su niente, un libro senza legami esteriori, sorretto unicamente dalla forza interna del suo stile»<sup>7</sup>; più recentemente, Alain Robbe-Grillet ha fatto riecheggiare quello stesso desiderio nel suo programma artistico-ideologico: «Si tratta per me di *costruire* qualcosa, a partire dal nulla e che stia in piedi da sola senza doversi appoggiare su alcunché di esteriore all'opera»<sup>8</sup>. Byatt sembra proporre quale genere *ad hoc* del mondo postmoderno il frammento, forse in quanto esternazione artistica delle cesure psichiche che logorano e dividono l'io moderno<sup>9</sup>; in realtà, la questione della frantumazione dell'io cede in Byatt il passo ad un divertito e a volte autocompiaciuto intervento parodizzante. Per Linda Hutcheon, la parodia ha un «intramural target»<sup>10</sup>: il testo non

<sup>5</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 1.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 2, (corsivo mio).

<sup>7</sup> Lettera a L. Colet, 16 gennaio 1852, cit. in R. Bourneuf e R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976 (1972), p. 20.

<sup>8</sup> R. Bourneuf e R. Ouellet, *op. cit.*, p. 205. A loro detta, «[...] gli scrittori del gruppo di *Tel Quel* hanno fatto dell'assoluto del testo una dottrina costituita». (*Ibidem*).

<sup>9</sup> Cfr. R. D. Laing, *Nodi*, Torino, Einaudi, 1974 (1970); *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1972.

<sup>10</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, London, Methuen, 1985, p. 43 *et passim*.

ha come referente il mondo reale, ma si appoggia e controbilancia su una serie di altri testi, quasi a creare un universo indipendente da quello comunemente sperimentato<sup>11</sup>.

Per ritornare all'analisi della costruzione narrativa di Randolph Ash, non si può non notare come tra la prima e la seconda, più lunga, versione della lettera per la donna sconosciuta, sembra essere intercorso un momento di revisione che ha costretto Randolph Ash a censurare, con la sua scrittura, anche se stesso.

La lettera è stata rimessa in vita dalla scoperta effettuata da Roland, ma la parola di Randolph è ancora ben imbrigliata — come dimostrano quelle due lettere mai spedite, «[...] unachieved dialogue [...]»<sup>12</sup> — dal potere di revisione e riscrittura che il poeta Ash manifesta. Randolph si ri-legge e sa ri-scrivere, cancellando ciò che non obbedisce ai dettami del suo mondo: la sua operazione di autocensura gli permette di reinserire se stesso e la sua parola nel campo del lecito, del socialmente giustificabile e appropriato.

A. S. Byatt gioca molto con questo potere delle lettere e della parola in generale e pare vedere nella de-nominazione una delle attività essenziali dello scrittore: «Vocabularies are crossing circles and loops. We are defined by the lines we choose to cross or to be confined by»<sup>13</sup>. Dare un nome vuol dire anche definire, fissare dei confini entro i quali le parole non sono mai completamente prigioniere: i complessi piani della connotazione si sovrappongono e spesso si oppongono a quelli della denotazione, con il risultato che ci sono quasi sempre delle fessure all'interno di quegli stessi confini.

Senza quelle cesure (senza l'apertura di quel testo vichiano da parte di Roland, così come senza l'apertura del testo di Byatt da parte del singolo lettore), l'avventura della ricerca e della scoperta non avrebbe inizio: la frattura semantica e funzionale che esse segnano risulta indispensabile per aprire lo spazio dell'esistenza della creazione narra-

<sup>11</sup> Cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>12</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 6.

<sup>13</sup> *Id.*, p. 431.

tiva e della sua fruizione. «[...] La cesura fa nascere il senso. Non da sola, certo: ma senza l'interruzione — tra le lettere, le parole, le frasi, i libri — non potrebbe sorgere nessuna significazione»<sup>14</sup>.

Così, il senso si libera, mentre personaggi e lettori vengono attirati nell'impresa e sono posseduti da un'ansia di conoscenza. Roland Michell, cavaliere senza ronzo, senza troppe speranze, si macchia di furto, avvertendo, irrefrenabile, l'impulso di impadronirsi dei due indizi da lui ritrovati. Roland, il cui stesso nome ha sapore epico, sembra coincidere (corrispondere) con la descrizione di un altro cavaliere, di un altro testo, il capolavoro di Christabel LaMotte. Nel Libro I del suo *Melusine* si legge:

A draggled knight came riding o'er the moor.  
Behind him fear, before him empty space<sup>15</sup>.

Con il furto, perpetrato sull'onda di un impulso subitaneo e irrefrenabile, e nella confusione e nello sconcerto che ne conseguono cominciano le gesta di Roland e, con esse, il ritrovamento di se stesso:

«[...] They seemed *urgent* — I felt I had to do something. It was an impulse. Quick as a flash. I meant to put them back. I will. Next week. I just haven't, yet. I don't think they are *mine*, or anything. But they aren't Cropper's or Blackadder's or Lord Ash's, either. They seemed private [...]»<sup>16</sup>.

Nasce, con quell'atto di appropriazione, una vera e propria ossessione che coinvolgerà, uno dopo l'altro e per i motivi più svariati, tutti i personaggi della Byatt.

Come in un romanzo di David Lodge, anche in questo di A. S. Byatt il mondo accademico è colorato e reso dinamico da un parodico caleidoscopio di ricercatori e professori di

<sup>14</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 89.

<sup>15</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 293. Si rilegga, alla luce di questi versi, il Canto I di *The Faerie Queene* di E. Spenser per rilevare l'intento parodico — nel senso che L. Hutcheon dà al termine — che ha mosso A. S. Byatt.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 50.

paesi e scuole differenti che si confrontano, ora spietati e ironici, ora divertiti, ora stanchi e sopraffatti dalla sconfitta, sempre inseguendosi affannosamente senza sosta<sup>17</sup>. Britannici contro americani, uomini contro donne, femministe e critici all'avanguardia contro ricercatori vecchio stampo: tutti sono però accomunati da un'unica *possession*, che li porterà ad incontrarsi sul luogo della soluzione del mistero. Quest'ultima non coincide, però, con la risoluzione di tutti gli enigmi che A. S. Byatt saggiamente orchestra nel suo gioco di luci e scene su un palcoscenico girevole come quello del teatro giapponese No. Ella si diverte a sperimentare strategie parodiche e tattiche ironiche che la portano a sbeffeggiare sia i suoi personaggi, alcuni sempre in bilico tra l'ironia e il ridicolo, sia i suoi appassionati lettori. I generi riscritti sono i più svariati, dal romanzo d'avventura all'epopea classica; la chiave di lettura non è mai univoca; di capitolo in capitolo nuovi colpi di scena e nuove forme narrative si fanno strada sulla pagina; la soluzione del caso è continuamente posticipata, differita al punto da travalicare i confini stessi del testo narrativo per chiamare in causa da un lato il *Postscript* e, dall'altro, le citazioni da Hawthorne e da Browning che fanno da contrappunto e da accessorio paratestuale a *Possession*. E qui si ritrova l'inquietudine, la possibilità sconcertante che il mistero, il gioco, il senso stesso della scrittura siano una domanda continua, un differimento *ad infinitum*:

[...] il testo unico non è un accesso [...] a un Modello, ma ingresso di una rete a mille ingressi; seguire questo ingresso vuol dire mirare da lontano non a una [...] Legge narrativa o poetica, ma a una prospettiva (di frammenti, di voci derivate da altri testi, da altri codici) il cui punto di fuga è però continuamente arretrato, misteriosamente aperto: ogni testo [...] è la teoria stessa [...] di questa fuga, di questa *differenza che ritorna indefinitamente senza conformarsi*<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. L. Curti, «Generi al femminile e postmoderno», in L. Di Michele (ed.), *Questioni di genere*, (Atti del Congresso, Napoli, 27-28-29 Novembre 1991), Napoli, I.U.O., 1993, pp. 308-309.

<sup>18</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 17 (corsivo mio).

### Corrispondenze

All'interno di *Possession* c'è una vera *congerie* di voci, ogni personaggio tenta di impadronirsi, anche letteralmente in qualche caso, della voce e delle lettere di Randolph Henry Ash e della misteriosa Miss Christabel LaMotte, la donna cui erano dirette le due missive «amputate». A scoprire l'identità di questa dama sono Roland Michell e la bellissima Maud Bailey, che si scopre discendente della poetessa vittoriana. Alla ricercatrice spetta il merito di aver rintracciato l'elemento essenziale per la soluzione del caso Ash-LaMotte: penetrati nel castello neo-gotico dello Yorkshire dove Christabel aveva vissuto ed era morta, Roland e Maud visitano la torre ove ella aveva abitato e lì ritrovano, nascoste dietro polverose bambole di porcellana, *le lettere* tra Roland e Christabel. Come sotto incantesimo, una volta entrata nella stanza di Christabel, Maud ricorda e recita una sua poesia, «Dolly Keeps a Secret», filastrocca infantile nella forma, ma assai inquietante nel contenuto e che «[...] sounds, in [t]here, like a treasure-hunt clue [...]»<sup>19</sup>. Indizio essenziale, quella litania conduce fino ad un «[...] package, wrapped in fine white linen, tied with tape, about and about and about, like a *mummy*»<sup>20</sup>. Il taglio della stoffa che ricopre quel pacchetto segna un'ennesima faglia aperta all'interno della storia:

She worked. The tapes fell away and the linen, many-layered, was turned back. Inside were two parcels, wrapped in oiled silk, and tied with black ribbon. Maud pulled at the ribbon too. The old silk squeaked and slipped. There they were, open letters, two bundles, neat as folded handkerchiefs<sup>21</sup>.

Suggerzioni storico-archeologiche rimandano alle numerose leggende che ancora soffondono sull'antico Egitto un alone di splendido mistero. La Mummia è in un caso il pacco delle lettere tra Christabel e Randolph, mentre in un monologo drammatico dalle risonanze chiaramente brownin-

<sup>19</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 83.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 84, (corsivo mio).

<sup>21</sup> *Ibidem*.

ghiane ascritto a Randolph Henry Ash, *Mummy Possesst*, essa è sarcastica raffigurazione delle tante donne «esperte» in attività paranormali. Questo monologo fa da contrappunto alla citazione da 'Mr Sludge «The Medium»' di Robert Browning che funge da cornice all'opera e che forse A. S. Byatt ha scelto per via della fusione tra biografia e finzione che vi si ritrova — come in molti dei monologhi di Browning — e che lo trasforma in una sorta di labirinto in cui il lettore deve orientarsi per distinguere verità e menzogna.

Nell'altro labirinto che è il testo di Byatt, le aperture, sia fisiche che semantiche, sono operate dalle lettere, da Randolph e Christabel, dalla medium di *Mummy Possesst*, in definitiva, da tutti coloro i quali si impadroniscono delle voci altrui, siano esse di fantasmi o di personaggi fittizi.

A. S. Byatt ci conduce ad una scoperta che necessita di un lavoro di cesura, lavoro che è una nascita, anzi, una rinascita senza termine. Nuovi interrogativi, sempre più profondi dubbi si impadroniscono dei due giovani ricercatori, così come il dubbio, l'ansia di conoscenza (in ognuno dei sensi del termine) si erano impadroniti di Randolph Ash e Christabel LaMotte.

A parte le prime lettere e quelle che fanno da epilogo a quella relazione epistolare, la corrispondenza tra Randolph e Christabel è isolata dal resto del romanzo, quasi potesse sussistere da sola, quasi fosse un'edizione, non controllata, del carteggio. Nell'arco di una quarantina di pagine, le lettere tra Christabel e Randolph costruiscono una storia sentimentale coinvolgente. Quel decimo capitolo è un *aside*, sul quale però si regge l'intero palinsesto narrativo ed intorno al quale ruotano tutti gli altri capitoli, come se esso segnasse un punto attraverso il quale passano infinite rette, lanciate a loro volta verso direzioni infinite. Lo stesso Ash scrive:

*And I had the sensation [...] that I was moving out of time, that the way [...] stretched away indifferently before and behind, and that I was who I had been and what I would become - all at once, all wound in one [...]*<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 182.

Momento unificante, la corrispondenza lega Randolph e Christabel; Blanche Glover e la moglie di Ash, Ellen; Roland, Maud, il professor James Blackadder, scozzese conservatore, e Mortimer Cropper, elegante, ricco, famoso e maniaco rappresentante del mondo accademico statunitense. E, ancora, Leonora Stern, vistosa ed accanita femminista americana che ci si immagina grottescamente ritratta in un'edizione contemporanea del *Punch*; Beatrice Nest, che, proprio come un uccello, sta «covando» da decenni l'edizione dei diari di Ellen Ash. Altri pretendenti al possesso della verità sono i discendenti di Randolph Ash e quelli di Christabel, più i rispettivi avvocati. Una vera folla si accalca per assistere allo spettacolo, per rintracciare i passi dei due amanti vittoriani prima attraverso le lettere stesse, in seguito, ancora più letteralmente, seguendo e ripercorrendo gli stessi sentieri, visitando gli stessi luoghi che i due, contravvenendo ad ogni legge morale, avevano visitato insieme in una fatidica, fatale estate di passione<sup>23</sup>.

Le epistole si rivelano piano di incontro tra due menti geniali e due esistenze isolate: lei, rinchiusa per propria iniziativa in un isolamento che, solo, le permetteva di scrivere; lui, rinchiuso in una casa perfetta, con una moglie mai veramente tale e senza figli. Lo scontro tra i due si svolge in maniera sottile, tra staffilate linguistiche e molta incertezza da parte di Christabel. Le loro lettere sono un *locus belli*, spazio in cui e *attraverso* cui donna e uomo si confrontano e guerreggiano giocando con le parole, avvicinandosi vertiginosamente l'uno all'altra fino a toccarsi, per poi di nuovo allontanarsi, soli, bruciati, mai più uguali.

Luogo di scontro/incontro, le lettere sono come nodi che si intrecciano per legare persone, parole, immagini:

A letter as a signifier is thus not a thing or the absence of a thing, not a word or the absence of a word, an organ or the absence of an organ, but

<sup>23</sup> Cfr. la versione filmica di *The French Lieutenant's Woman* di J. Fowles, con sceneggiatura di H. Pinter, in cui le storie degli amanti vittoriani e degli attori contemporanei che li interpretano si incrociano negli stessi luoghi e la coppia del nostro secolo ripercorre un sentiero già segnato dalle impronte di Sarah e Charles.

a *knot* in a structure where words, things, and organs can neither be definably separated nor compatibly combined<sup>24</sup>.

Le lettere tra Randolph e Christabel sono luogo di interscambio e di collegamento (una *liaison* che, come in Laclos, è assai *dangereuse*) per tre dimensioni temporali: un non-tempo mitologico, immobile, sconfinato e fluido, abitato da fate, maghi, dall'immortale Melusina<sup>25</sup> e dalla regina Dahud, appassionata e per questo incolpata della fine del regno di Atlantide, e da tutte le mitiche creature che hanno conosciuto il giardino delle Esperidi; un tempo altro, scandito da orologi a pendolo, verosimile tanto da creare l'illusione di udire lo scalpitio dei cavalli, lo stridio delle ruote delle carrozze e il fruscio di crinoline e taffeta: il tempo di Randolph

<sup>24</sup> B. Johnson, «The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida», in *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1980, pp. 110-146, cit. in C. Locatelli, «A Lovely Dumb Letter from You...». Comunicazione e referenza nelle lettere e nell'epistolario di Virginia Woolf, in A. Dolfi (ed.), «Frammenti di un discorso amoroso» nella scrittura epistolare moderna, (Atti di seminario, Trento, maggio 1991), Roma, Bulzoni, 1992, p. 367.

<sup>25</sup> Melusina è mitica divinità dei misteri delle acque, delle fontane e dei pozzi presente nel patrimonio di miti e leggende bretoni. Una delle versioni più conosciute della sua storia è quella che Jean d'Arras scrisse nel 1392 per il duca Charles du Berry e che intitolò: *La nobile storia di Melusina, la fata fondatrice del linguaggio e del castello di Lusignano*. La leggenda vuole che Melusina sia figlia della fata Pressina e del re Elinas di Albania e che fosse punita dalla madre per avere vendicato proprio quest'ultima imprigionando il padre che non aveva rispettato un patto stipulato con la moglie Pressina. La parte inferiore del corpo di Melusina fu tramutata in serpente, ma solo una volta alla settimana. Ella avrebbe potuto sposare solo un uomo che avesse accettato di non vederla durante il giorno della metamorfosi. Melusina — che qualcuno identifica con Giunone Lucina, poi Madre Lucina, quindi in fr. Mère Lusine — sposa Raimondino, incontrato presso la Fontana della Sete, per lui costruisce castelli e con lui ha dei figli, tutti in qualche modo mostruosi. Naturalmente, il patto viene un giorno infranto, attraverso un buco fatto alla porta dell'appartamento della sposa, Raimondino la vede metà donna e metà serpente e poi le rinfaccia il suo essere mostro. Melusina è così costretta ad abbandonare la sua casa e si vendica tornando a Lusignano quale presagio della morte di un membro della casata e assalendo passanti e bambini nella foresta di Meaulnes. Cfr. J. Bril, *Lilith. L'aspetto inquietante del femminile*, Genova, ECIG, 1990 (1981), pp. 95-100.

e Christabel, reso meno netto dal potere visionario e lievemente nostalgico della memoria (di A. S. Byatt?); infine, il tempo della storia, della missione dell'intellettuale e della ricerca che si conduce tra gli strumenti della tecnologia moderna, microfilm e macchine fotocopiatrici.

Spazio di pericolo e di libertà allo stesso tempo, la lettera risulta essere fulcro del romanzo, anche quando è assente perché rubata, bruciata, sepolta:

'[...] if you read the collected letters of any writer [...] you will always get a sense that there's something missing, something biographers don't have access to, the real thing, the crucial thing, the thing that really mattered to the poet herself. There are always letters that were destroyed. The letters, usually. These may be those letters, in Christabel's life'<sup>26</sup>.

La cartacea relazione tra Randolph e Christabel si approfondisce sempre di più; tra disquisizioni sul ruolo femminile e sul senso stesso dell'arte e della scrittura in particolare, viene gradualmente meno l'impulso alla revisione ed alla censura:

*I am very well aware that an Apology is needed for my tone throughout this letter, which I shall not re-read, for it is out of my power to recast it again. So it comes to you rough, unhouseled, unannealed — and I shall wait — resigned but anxious to see if you feel any response is possible — [...]*<sup>27</sup>.

La lettera di Randolph Ash è forgiata, è metallo fuso che dovrebbe avere il tempo di raffreddarsi, ma che viene spedita così bruciante da lasciare a Christabel, dopo tanto tentennamento, solo lo spazio per esprimere il suo desiderio e la sua in-decisione.

*I see whole beavies of shooting stars — like gold arrows before my darkening eyes [...] but before the black — and burning — I have a small light space to say — oh what? I cannot let you burn me up. I cannot. I should go up — not with the orderly peace of my beloved hearth here [...] no — I shall go up — like Straw on a Dry Day — a rushing wind — a tremor on the air — a smell of burning — a blown smoke — and a deal of white fine powder that holds its spillikin shape only an infinitesimal moment and then is random specks — oh no I cannot —*<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 89.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 165, (sottolineatura mia).

<sup>28</sup> *Id.*, pp. 194-95.

Le sue missive, che Randolph definisce «*missile[s]*»<sup>29</sup> sono la celebrazione del frammento e dell'interdetto. Frasi non terminate, continue irruzioni che testimoniano il crollo della sua torre d'avorio, la sua reticenza eppure la sua trasparenza, la coscienza che la relazione con Randolph può non essere una sconfitta, una resa nei confronti del temuto uomo.

Da spazio di «*primaeval innocence*»<sup>30</sup> le lettere diventano «*folded paper time-bombs*»<sup>31</sup>, da mezzo di incontro intellettuale si trasformano in invito all'incontro fisico, l'assenza diventa presenza, eppure il mistero e il desiderio rimangono immutati:

*And did you not find — as I did — how curious, as well as very natural, it was that we should be so shy with each other, when in a papery way we knew each other so much better? I feel I have always known you, you are more mysterious in your presence [...] than you seem to be in ink and scribbled symbols*<sup>32</sup>.

Ovviamente implicito in ogni discorso su «la lettera» è il problema della presenza/assenza del mittente e del destinatario:

Because of its 'both-and', 'either-or' nature, the letter is an extremely flexible tool in the hands of the epistolary author. Since the letter contains within itself its own negation, epistolary narrators regularly make it emphasize alternately, or even simultaneously, presence and absence, candor and dissimulation, mania and cure, *bridge and barrier*<sup>33</sup>.

Simultaneamente ponte e barriera, apertura ed impedimento, la lettera coincide comunque con la relazione, con la promessa:

Letters [...] are a form of narrative that envisages no outcome, no closure. [...] Letters tell no story, because they do not know, from line to line where they are going<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> *Id.*, p. 195.

<sup>30</sup> *Id.*, p. 197.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 89.

<sup>32</sup> *Id.*, p. 191.

<sup>33</sup> J. Gurkin Altman, *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State University Press, 1982, p. 43 (corsivo mio).

<sup>34</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 130.

La promessa è insita in ogni creazione, è promessa di piacere, di avventura, di scoperta; ogni testo si prolunga oltre i suoi confini per sfiorare e poi possedere il mistero di chi legge.

Nel caso di *Possession*, la relazione epistolare ha termine quando il rapporto tra Christabel LaMotte e Randolph Henry Ash è trasportato al livello di contatto concreto, quando i sensi coinvolti non si limitano più a quello della vista. Iniziato dalle lettere, l'avvicinamento ne impedisce poi il conseguimento:

*It is most true as you say, that embodied — I had almost writ confrontation — conversation — unsettles the Letters. I know not — what to write. My pen is reluctant. I am overawed by your voice — in truth — by Presence however taken. Shall we see each other again? Will it do good or harm?*<sup>35</sup>.

Se la conversazione scombina le lettere, queste trovano la loro fine; la chiusura dell'epistolario, però, non segna affatto la fine degli altri rapporti di corrispondenza all'interno del romanzo; al contrario, in un giro di vite sempre più stretto, la retorica della specularità e del conflitto non fa che avvicinare maggiormente le coppie Randolph/Christabel e Roland/Maud. Tra loro, le corrispondenze sono tali da trasformarsi in possessioni reciproche: Roland e Maud si impossessano dei misteri e dunque delle vite di Randolph e Christabel, mentre questi ultimi tornano in vita proprio attraverso i corpi dei giovani ricercatori che, docilmente, giungeranno ad una comunione — anche fisica — simile a quella dei loro predecessori.

#### *Voci e lettere femminili*

Sembrirebbe che narratività ed esperienza non siano in esatta corrispondenza, tanto da escludersi a vicenda. Le lettere vivono dell'assenza del destinatario, non sopravvivono alla sua presenza, forse perché quest'ultima impedisce il necessario distacco dalla parola che si scrive e dalla persona

<sup>35</sup> *Id.*, p. 192.

cui ci si rivolge. Importante è rilevare a chi, in *Possession*, venga affidato il compito di scrivere lettere: alcuni personaggi, come Randolph e Christabel, sono sia mittenti che destinatari, mentre altri, quali Ellen Ash e gli stessi Roland Michell e Maud Bailey, non sono che riceventi, le cui risposte sono però lasciate al silenzio. E proprio nel silenzio vive Ellen Ash, sposa non più giovanissima del poeta Ash, donna cui forse Randolph ha dedicato il poema *The Encarcerated Sorceress*. L'immagine della donna imprigionata all'interno di mura, vere o metaforiche che siano, è onnipresente: il chiostro è la casa, la rete di convenzioni sociali e di leggi morali. Qualsiasi rivolta, pubblica o privata che sia, richiede una punizione: Christabel, orgogliosa della sua indipendenza, non teme la trasgressione, la mette in pratica prima allontanandosi dalla casa dei suoi per vivere con Blanche Glover, poi avendo una relazione e una figlia con un uomo sposato; la punizione, che nel suo caso è sovversivamente frutto della propria scelta, consiste nell'abbandono della propria figlia e in una vita solitaria, spesa all'interno di una torre la cui chiave resta, però, nelle sue mani<sup>36</sup>. Blanche Glover è punita per il suo amore omosessuale verso Christabel con l'abbandono e il suicidio. Anche Beatrice Nest, la matronale ricercatrice incaricata dell'edizione dei diari di Ellen Ash, è una «*cloistered woman*», intrappolata dalle sue carte, da quei quaderni fitti di ricette e di minuzie e rinchiusa nelle stanze più profonde della British Library. La figura femminile forse più ambigua, però, pare essere proprio Ellen Ash, «*enclosed*» all'interno della sua perfetta abitazione, avviluppata nella sua reputazione al di sopra di ogni sospetto e perennemente rinchiusa nel/dal suo corpo che mai verrà aperto, in un silenzio che mai verrà rotto, se non, in maniera indiretta, nella sua scelta di *non* distruggere la lettera finale e rivelatoria di Christabel a Randolph.

<sup>36</sup> Nella scelta di vita solitaria, nello stile della sua *écriture*, ma anche nella quasi coincidenza dei dati biografici, Christabel ricorda molto la vita e la poesia di Emily Dickinson: *dashes*, inquietudine, solitudine e fluire sincope del pensiero sono tratti che accomunano la poetessa reale e quella fittizia.

Nella sua torre d'avorio, Ellen richiama alla mente Maria Vergine e Madre, Madonna che è Ella stessa torre eburnea, inaccessibile al peccato ed al male: diversamente da Quella, che ha risposto con la propria voce a quella del Signore che la chiamava, Ellen si è chiusa in una quotidianità che le richiede e impone di parlare i discorsi della brava moglie, compagna, padrona di casa, ma di tacere, sempre, la voce tutta femminile del suo spavento e della sua frigidità. Ellen è il vero corpo racchiuso, è come la preda di un ragno che la ha imbavagliata e costretta in un involucro morbido e setoso che la uccide, distruggendo ciò che di più umano e vero è in lei<sup>37</sup>. Interessante che Christabel si descriva come a «*fat and self-satisfied Spider*»<sup>38</sup>; anche in questo le due donne sono ai lati opposti della barriera, una sceglie il regno del silenzio, l'altra quello della parola, anche se a volte il suo enunciare è incompleto e indefinito.

Le lettere di Ellen al marito sono presenze solo narrate, la voce di Ellen si avverte solo attraverso il suo diario:

There was a sweetness, a *blanket dutiful pleasure* in her responses to things that Beatrice at first did not like, and later, immersed in her subject, came to take for granted. By then she had discovered other, less bland, tones of voice<sup>39</sup>.

Al di sotto di quella «*blanket*», Beatrice e il lettore percepiscono una serie di interdetti, un'operazione accurata di rifinitura e ripulitura del discorso al fine di renderlo accettabile, per farne ciò che ci si aspettava fosse, cioè una gentile, grata, serena testimonianza di comprensione e appoggio, quasi un'elegia del marito, geniale creatore. Beatrice si rende conto del «[...] mystery of privacy, which Ellen, for all her expansive ordinary eloquence, was protecting [...]»<sup>40</sup>. Forse

<sup>37</sup> A proposito dello *enclosed body* come *hortus conclusus*, cfr. P. Stallybrass, «Patriarchal Territories: The Body Enclosed», in Margaret Ferguson, Maureen Quilligan e Nancy J. Vickers (eds.), *Rewriting the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 123-144.

<sup>38</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 87.

<sup>39</sup> *Id.*, p. 115, (corsivo mio).

<sup>40</sup> *Ibidem*.



proprio perché costantemente impegnata a difendere l'intimità della propria casa e nascondere il suo segreto, la sua frigidità, Ellen non scrive mai lettere, che, come visto, sono l'emblema stesso dell'apertura.

She thought, one day, not now, not yet, I will put pen to paper and write to *her*, and tell her, tell her, what?

Tell her he died peacefully.  
Tell her?

[...] she would not write [...] the Protean letter would form and reform, in her head [...] <sup>41</sup>.

Nella sua mente la lettera è come Proteo — il mitico cangiante dio marino padre di Menelao e guardiano di foche — come quello essa cambia forma e sfugge al controllo. E quella lettera, infatti, non sarà mai scritta. Ellen-scrittrice si nasconde, non svela né si svela; Ellen-lettrice, la testa piena di romanzi e principi azzurri, la vita ordinata e monotona della sua formalità borghese, è una nuova Emma Bovary, ma indecisa sul ruolo da assumere nel mondo, se quello di «*Poet*», soggetto attivo e senziente, o di «*Poem*», oggetto delle narrazioni di altri (uomini).

My recent reading has caused me [...] to remember myself as I was when a young girl, reading high Romances and seeing myself simultaneously as the object of all knights' devotion — an unspotted Guenevere — and as the author of the Tale. I wanted to be a Poet and a Poem, and now am neither, but the mistress of a very small household [...] I hit on something I believe when I wrote that I meant to be a Poet and a Poem. It may be that this is the desire of all reading women, as opposed to reading men, who wish to be poets and heroes, but might see the inditing of poetry in our peaceful age, as a sufficiently heroic act. No one wishes a man to be a Poem <sup>42</sup>.

La sua ambizione alla scrittura è domata dalla presenza di Randolph, dalla onnipresenza delle sue «lettere» che la circondano e la fanno sentire menomata. La sua frigidità po-

<sup>41</sup> *Id.*, p. 462.

<sup>42</sup> *Id.*, p. 122.

trebbe essere vista come un silenzioso tentativo di sfuggire al controllo e al possesso del maschio che ella avverte essere il vero responsabile della sua impossibilità di essere autrice e storia allo stesso tempo. Randolph, al contrario, crede che i due ruoli siano compatibili, se non addirittura complementari:

[...] *I see that I had insensibly come to perceive you [...] as some sort of Muse. Could the Lady of Shalott have written Melusina in her barred and moated Tower? Well, you will say, you are too busy writing the poetry itself, to require employment as a Muse. I had not thought the two were incompatible — indeed they might even be thought to be complementary* <sup>43</sup>.

Christabel, come Ellen, ritiene che arte e amore non possano convivere: per questo si rifiuta di mettere mano ad un genere che comunemente è visto come assai «femminile», il diario, la trasposizione del flusso della quotidianità:

'If you can order your Thoughts and shape them into Art, good: if you can live in the obligations and affections of Daily Life, good. But do not get into the habit of morbid Self-examination. Nothing so unfits a woman for producing good work, or for living usefully. The Lord will take care of the second of these — opportunities will be found. The first is a matter of Will' <sup>44</sup>.

Il mondo concede alla donna di adempiere ad un solo compito: ella è madre e moglie cui attiene solo la sfera del privato, della domesticità, altrimenti ella è alienità, è mostro che sfida ogni convenzione e che, come Aracne, va punita. Il discorso della scrittura è chiaramente discorso di potere, la scrittura è gioco di forze in cui il perdente viene escluso, rinchiuso in discorsi che non *devono* venire ascoltati <sup>45</sup>. Per la donna la scelta era (ma forse ancora è) drastica, moglie o prostituta, madre o zitella, lupo della steppa o pecora nel branco: se dimostrava di possedere «troppe» qualità e di conoscere troppo, ella veniva costretta alla rinuncia.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 188.

<sup>44</sup> *Id.*, p. 41.

<sup>45</sup> Cfr. M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972.

*And this is all I can write, for the Muse has forsaken me — as she may mockingly forsake all Women, who dally with Her — and then — Love —*<sup>46</sup>.

Lo stesso atto della scrittura, seguito dall'«a-normale» momento della pubblicazione della propria opera, coincide semanticamente con la dannazione, in quanto rottura e violazione delle virtù cosiddette femminili di castità e pudore<sup>47</sup>. Pubblicare vuol dire appunto andare fuori, uscire in pubblico, protendere verso un esterno che, addirittura anche morfologicamente, è stato a lungo visto come proprietà maschile. Protendersi come pretendere, richiedere ad alta voce di essere ascoltate: Christabel, pur nella sua autonomia, ha anch'ella bisogno di conferme.

*I sent some of my smaller poems [...] selected with trembling — to a great poet [...] asking - Are These Poems? Have I — a Voice?*<sup>48</sup>.

Se Christabel ha una voce, se i misteri di *Possession* vengono mai svelati il merito spetta ai personaggi che nel romanzo si pongono quali lettori delle lettere e delle opere altrui. Nel confronto con altre scritture, nella lettura accurata e attenta delle parole di un altro autore sta il vero segreto; la lettura pare essere la possessione più profonda, il meccanismo motore e conduttore di ogni ricerca e insieme la vera soluzione del mistero. Proprio attraverso di essa nasce e poi si approfondisce la relazione tra Christabel e Randolph, il quale scopre con stupore di aver trovato in Christabel «[...] a clear-eyed and amused reader and judge»<sup>49</sup>.

La lettura è reciproca:

*You understood my very phrase — the Life of Language. You understand — in my life Three — and Three alone have glimpsed — that the need to*

<sup>46</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 197.

<sup>47</sup> Cfr. E. C. Goldsmith, «Authority, Authenticity and the Publication of Letters by Women», in E. C. Goldsmith (ed.), *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, London, Pinter, 1989, p. 47.

<sup>48</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 180.

<sup>49</sup> *Id.*, p. 6.

*set down words, what I see, so — but words too, words mostly — words have been all my life, all my life — this need is like the Spider's need who carries before her a huge Burden of Silk which she must spin out [...]*<sup>50</sup>.

Ai lettori di A. S. Byatt viene richiesta un'uguale attenzione, una stessa capacità di comprensione e di intuizione. Essi sono gli unici in grado di conoscere davvero tutti i singoli frammenti, gli unici cui si offra una visione d'insieme: una lettera mai spedita che Randolph Ash scrive a Christabel dopo l'interruzione della loro relazione viene offerta al loro sguardo e a quello di Ellen Ash soltanto; le letture di Roland, Maud, Beatrice, Cropper e Blackadder sono l'una concatenata all'altra, ma singolarmente nessuna avrebbe grande rilevanza se non vi fossero gli occhi attenti dell'investigatore Byatt e del suo fido aiutante, il lettore. Come già accennato, infine, il Postscript è un tocco di maestria, è rivelazione che resta nascosta ai protagonisti della storia:

*There are things which happen and leave no discernible trace, are not spoken or written of, though it would be very wrong to say that subsequent events go on indifferently, all the same, as though such things had never been. Two people met, on a hot May day, and never later mentioned their meeting [...] There was a meadow [in Yorkshire] [...] There was a child [Randolph's and Christabel's daughter] [...] There was a man [Randolph] [...]*<sup>51</sup>.

Randolph e la piccola Maia sono anch'essi rinchiusi nel loro segreto, mentre tutti, lettori reali compresi, sono stati richiamati ed intrappolati dalla ricerca e da una storia che aveva bisogno di tutti per poter esistere.

Nella sua introduzione a *Contemporary Literary Theory*, G. Douglas Atkins scrive «[...] every reading is [...] framed»<sup>52</sup>; allora, de-limitati da questa cornice, in fondo tutti gli esseri umani sono «*fellow incarcerated beings*», compagni di sventura-avventura, impegnati nel tentativo di trascendere

<sup>50</sup> *Id.*, p. 180.

<sup>51</sup> *Id.*, pp. 508-509.

<sup>52</sup> G. Douglas Atkins & Laura Morrow (eds.), *Contemporary Literary Theory*, London, Macmillan, 1989, p. 3.

i propri piccoli confini per interpretare, cioè penetrare il mistero e così possedere la storia, la materia della storia, il Libro nella sua universalità, nel suo essere *tutti i libri*.

Quando interpretiamo un testo [...] quando la nostra sensibilità si appropria del suo oggetto, tutelando [...] e vivificando in tale appropriazione la vita autonoma dell'oggetto stesso, si ha un processo di «ripetizione originale». Ri-produciamo [...] la creazione compiuta dall'artista. Ri-tracciamo, sia nel senso di uno che traccia sia in quello di uno che segue delle tracce incerte, il prendere forma [dell'opera] [...]. Nel loro uso di «strumenti speculativi», critico, curatore, attore e lettore si trovano su un terreno comune e [...] la lingua scritta appare come una comunità di vita [...]»<sup>53</sup>.

Si aggiunga ai ruoli elencati da Steiner anche quello dell'autore e si considerino gli atti di scrittura, lettura ed interpretazione come tre momenti diversi di un unico anelito, tutto umano, a trovare risposte sempre nuove a domande assai antiche. Hans Georg Gadamer vede l'atto interpretativo come un gioco in cui gli orizzonti si con-fondono; Schleiermacher scrive che «[...] no inspection of a work ever exhausts its meaning [...]»<sup>54</sup>. L'angoscioso interrogativo che, per tutti, (si) pone Christabel in una delle sue lettere: «*Where — where have I led — myself?*»<sup>55</sup> sembra assai adeguato in questo contesto. *Chi sta andando dove?* Nello scrivere e nel leggere e rileggere, «[...] one seeks to understand [...] to the point that one transforms oneself into the other»<sup>56</sup>. In *Possession* il processo di interpretazione coincide con uno di con-fusione: come i generi letterari, anche i sessi si uniscono per creare un'altra unità e far rivivere quel mitico giardino dalle mele tentatrici:

So they [Roland e Maud] took off their [...] clothes [...] And very slowly and with infinite gentle delays and delicate diversions and variations of indirect

<sup>53</sup> G. Steiner, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 22-27.

<sup>54</sup> F. D. E. Schleiermacher, «The Hermeneutics: Outline of the 1819 Lecture» (trad. di Jan Wojcik and Roland Haas), cit. in Joel Weinsheimer, «Hermeneutics», in G. Douglas Atkins & Laura Morrow, *op. cit.*, p. 119.

<sup>55</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 167.

<sup>56</sup> F. Schleiermacher, *op. cit.*, in J. Weinsheimer, cit., p. 119.

assault Roland finally [...] entered and took possession of all her white coolness that grew warm against him, so that *there seemed to be no boundaries* [...] In the mourning, the whole world had a strange new smell. It was the smell of the aftermath, a green smell [...] of shredded leaves and oozing resin [...] a tart smell, which bore some relation to *the smell of bitten apples*. It was the smell of death and destruction and it smelled fresh and lively and hopeful<sup>57</sup>.

### *Le voci dell'autore*

Mortimer Cropper descrive Randolph Ash come «*The Great Ventriloquist*», autore delle qualità tanto svariate da permettergli di usare ogni stile ed ogni genere letterario con eguale disinvoltura. I suoi personaggi sono «*gruesome resur-recta*»<sup>58</sup>, voci tornate in vita oppure espedienti per fare sentire la propria voce? Lo spiritismo è un altro argomento trattato nel romanzo, di volta in volta visto da punti di vista differenti, ma sempre metaforicamente avvicinato all'atto stesso della creazione narrativa:

[...]

And all this might be, may be, and with good help  
Of a little lyng shall be: so Sludge lies! [...]»<sup>59</sup>.

L'autore è, per Browning, partecipe dello stesso modo fittizio, «*yoke-fellow*», contemporaneamente possessore delle e posseduto dalle proprie invenzioni. Medium e *sludger*, egli si volge indietro ad udire voci scomparse per farle tornare in vita e proiettarle verso orecchie pronte ad ascoltarle, bocche e penne disposte a farsi portavoci di un passato mai perduto. Friedrich Schleiermacher scrive: «[...] the task [of interpretation] is an infinite one, because there is an *infinity of the past and the future* that we wish to see in the moment of discourse»<sup>60</sup>. È Randolph Ash a dar voce a questa visione

<sup>57</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 507 (corsivo mio).

<sup>58</sup> *Id.*, p. 6.

<sup>59</sup> R. Browning, da 'Mr Sludge, «the Medium»', in A. S. Byatt, *op. cit.*, s.p.

<sup>60</sup> F. Schleiermacher, *op. cit.*, in J. Weinsheimer, cit., p. 10, (corsivo mio).

del passato come continua rinascita:

*The Historian and the Man of Science alike may be said to traffick with the dead. Cuvier has imparted flesh and motion and appetites to the defunct Megatherium, whilst the living ears of MM Michelet and Renan, Mr Carlyle and the Brothers Grimm, have heard the bloodless cries of the vanished and given them voices. I myself, with the aid of the imagination, have lent my voice to, and mixt my life with, those past voices, and lives whose resuscitation in our own lives as warnings, as examples, as the life of the past persisting in us, is the business of every thinking man and woman<sup>61</sup>.*

Il problema della natura magica dell'atto narrativo sottende l'intera opera della Byatt:

*So if I construct a fictive eye-account — a credible plausible account — am I lending life to truth with my fiction — or verisimilitude to a colossal Lie with my feverish imagination? Do I do as they did, the evangelists, reconstructing the events of the Story in after-time? Or do I do as false prophets do and puff air into simulacra? Am I a Sorcerer — like Macbeth's witches — mixing truth and lies in incandescent shapes? Or am I a kind of very minor scribe of a prophetic Book — telling such truth as in me lies, with aid of such fiction as I acknowledge mine, as Prospero acknowledged Caliban — I nowhere claim my poor bullet-headed brute of a Roman censor as other than mine, a clay mouth to whistle through<sup>62</sup>.*

La questione del ventriloquismo dell'autore, del fingere di essere altro da sé, dandosi una o più identità diverse è intimamente legata a quelle dell'appropriazione e del possesso. Travestendosi da altro, assumendo voci che non gli sono proprie, l'autore può espandersi e godere di una ludica amplificazione dei punti di vista che viene trasmessa al lettore. Infine, lo scopo di ogni narrazione è in un certo senso la fascinazione, l'appropriazione dell'attenzione e della coscienza del lettore che diviene terreno per dis-seminare le proprie idee, un po' di se stessi, per poi vedere crescere dei frutti «altrove». In *Possession*, le voci che si possono udire

<sup>61</sup> A. S. Byatt, *op. cit.*, p. 104.

<sup>62</sup> *Id.*, p. 168, da una lettera di Randolph a Christabel in cui il poeta menziona il suo poema su Lazzaro, *Déjà-vu or the Second Sight*, e vedi anche p. 166.

sono tante, femminili, maschili, omosessuali; Antonia Byatt è maestra nell'arte del travestimento, in questo continuo «cambiar penna», dal sonetto all'epica, dall'epistola alla favola, al monologo drammatizzato. In questi scatti e convoluzioni del romanzo, che si piega su di sé per poi svelarsi a sorpresa, sembra di assistere ad un'operazione di costruzione o ricostruzione, dal frammento all'unità, dal mistero alla conoscenza, come se *Possession* fosse un *Bildungsroman*.

Che un'identità si ri-costruisca attraverso i complementari atti di scrittura e lettura sembra chiaro; ciò che non lo è è a chi questa appartenga e se, infine, sia possibile che il «quadro» sia mai del tutto completo. È l'autore, il lettore, il personaggio colui che si ri-compone attraverso lo snodarsi delle parole e il fluire della Storia? Ripensando ancora alle muse di De Chirico, esse resteranno sempre soggette a mille possibili domande. Per esempio, potranno mai parlare? E se una mano disegnasse su quegli ovali pallidi una bocca, una apertura, che lingue potrebbero mai parlare e che cosa mai direbbero? Una lettura decostruzionista potrebbe suggerire «the possibility that [a text] [...] might have no secret, that it might only be pretending to be simulating some hidden truth within its folds». <sup>63</sup>

In definitiva, forse non c'è alcun mistero da scoprire, forse Byatt non fa che prendere in giro, o «far girare a vuoto» i suoi lettori per cinquecento pagine, per poi suggerire, ironicamente, che il mistero che si credeva di aver scoperto non era tale, che Maia Thomasine Bailey, il frutto della relazione tra Randolph e Christabel, da questa taciuto al poeta, non era affatto un segreto per colui al quale ella lo aveva tanto caparbiamente nascosto.

Il tocco finale del «*Postscript 1868*» è una ennesima apertura: chi ha scritto questo *Postscript*, che cosa mai lo precede — la storia nella sua interezza, così come narrata da Byatt, solo un frammento di essa, oppure una storia del tutto diversa? — chi racconta l'incontro campestre tra Randolph

<sup>63</sup> J. Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles*, Chicago, Chicago University Press, 1979, p. 133, cit. in G. Douglas Atkins & L. Morrow, *op. cit.*, p. 129.

Ash e sua figlia? Il narratore sembra essere stato testimone di quel momento, ma *chi* è il narratore? Piuttosto che ultimo tassello di un voluminoso *puzzle*, quelle ultime quattro pagine sembrano essere indipendenti, potrebbero essere un altro inizio, un'altra pista da seguire, per giungere, forse, là dove non c'è più «fine».

[...]

What we call the beginning is often the end  
And to make an end is to make a beginning [...]<sup>64</sup>.

<sup>64</sup> T. S. Eliot, «Little Gidding» (1942), in *Four Quartets*, in *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber and Faber, 1974 (1963).

ECO COME FIGURA RETORICA E MITOLOGICA  
IN *LOIN DE L'ETRE* DI STEVIE SMITH

di

Paola Picchioni

(Pisa)

*Loin de l'Étre* appartiene alla raccolta *Not Waving but Drowning* pubblicata nel 1957 da André Deutsch. È un componimento in cui confluiscono alcune tematiche care a Stevie Smith, come il «male di vivere», che qui si uniscono a due aspetti comuni nelle liriche smithiane, plurilinguismo e mitologia.

Non pochi componimenti hanno titoli o addirittura interi versi in lingua francese, tedesca, italiana e latina che spesso si sovrappongono con la lingua inglese oppure si presentano contemporaneamente in produzioni come *Ceux qui luttent...* e *Magna est Veritas* che esigono un lettore (implicito e reale) poliglotta<sup>1</sup>.

Nonostante la lunga esperienza di vita della Smith in Germania, la lingua straniera più usata nelle sue opere è indubbiamente il francese. Anche in *Loin de l'Étre* il francese è protagonista, pur confinato nell'espressione 'loin de l'être', la cui molteplice utilizzazione ha, comunque, connotazioni molto importanti.

L'altro aspetto comune ad alcune poesie e che caratterizza questo componimento è il mito. I miti classici e le leg-

<sup>1</sup> Seguono alcuni titoli di componimenti plurilinguisti: *Sunt Leones*, *Es War Einmal*, *Infelice*, *Le désert de l'Amour*, *La Gretchen de Nos Jours* (1) e (2), *Unser Vater*, *Hast Du dich verirrt?* ed altri ancora raccolti in *The Collected Poems of Stevie Smith*, edited by James MacGibbon, London, Allen Lane, 1975.

gende sono una costante delle opere di carattere erudito dell'autrice che la critica ancora stenta ad indagare<sup>2</sup>. In particolare modo, la mitologia classica irrompe in alcune poesie e ne è protagonista assoluta, ad esempio, in *Persephone* e in *Friskers, Gods and Men*, mentre appare indirettamente in *Look, Look* e in *The Bereaved Swan*, dove i miti di Icaro e di Leda ed il cigno sono sottintesi, ma non per questo meno significativi.

In *Loin de l'Etre* il mito, quello di Eco, è presente in modo molto originale, poiché, inserito a metà composizione, si rivela dapprima come artificio poetico, in qualità di figura retorica, e poi come strumento indispensabile per lo svolgimento della *inferred situation*<sup>3</sup>. La particolarità del testo permette, inoltre, di operare nell'analisi separatamente, distinguendo fra livello retorico-grammaticale e livello fonetico (a cui si riferiscono i due paragrafi successivi) non senza perciò poter illustrare il gioco che *eco* (figura retorica) e gli echi di tipi fonetico svolgono in completa armonia.

#### *Eco, ninfa e 'figura'*

#### LOIN DE L'ETRE

1. You don't look at all well, quite loin de l'être in fact  
[ju: dðunt luk ðt ɔ:l wel kwait lwē dð letr in fækt]
2. Poor pale-face what's the matter, don't they know?  
[puð 'peil-feis wɔts dð 'mætə dðunt dei nðu]

<sup>2</sup> A. C. Rankin, l'autore di uno dei pochi volumi di critica letteraria su Stevie Smith, lamenta questa mancanza: «I have tried to bring into relief important strands of her work, but have been obliged to leave out much. For example, I have had to omit most of the many poems based on mythology and Greek drama, on classics from Catullus to Shakespeare [...]». A. C. Rankin, *The Poetry of Stevie Smith. 'Little Girl Lost'*, Colin Smythe, Gerrards Cross (Bucks.), 1985, p. 115.

<sup>3</sup> Con la *given situation*, cioè la situazione immediata in cui la comunicazione verbale opera, il testo poetico propone la *inferred situation*, ovvero il mondo che il poeta costruisce dentro la poesia. G. N. Leech, *A Linguistic Guide to English Poetry*, London, Longman, 1969, p. 187.

3. Oh they don't know, but still I don't feel well  
[ðu dei dðunt nðu bət stɪl aɪ dðunt fi:l wel]
4. Nor ever shall, my name is Loin de l'Etre.  
[nɔ:r 'evð ʃæl maɪ neɪm ɪz lwē dð letr]
5. They stood on the empty terrace above the precipice  
[ðei stʊd ɔn ði 'empti 'terəs ə'bʌv ðð 'presɪpɪs]
6. When this conversation took place  
[wen ðɪs ,kɔnvə'seɪʃən tuk pleɪs]
7. Between the affectionate but exasperated friend  
[bɪ'twi:n ði ə'fekʃənət bət ɪg'zɑ:spə'reɪtɪd frend]
8. And the invalid. It is not possible to be  
[ənd ði 'ɪnvəlɪ:d ɪt ɪz nɔt 'pɔsɪbl tu bi:]
9. Ill and merry, poor Loin de l'Etre sighed  
[ɪl ənd 'merɪ puð lwē dð letr saɪd]
10. And forced a smile, but oh she was so tired.  
[ənd fɔ:st ə smaɪl bət ðu ʃɪ wɔz səu taɪəd]
11. So tired, called Echo, so tired.  
[səu taɪəd kɔ:ld 'ekðu səu taɪəd]
12. Now pull yourself together, cried the friend  
[naʊ pul jɔ:'self tə'geðð kraɪd ðð frend]
13. Together cried Echo,  
[tə'geðð kraɪd 'ekðu]
14. I must leave you now for a tick, she said  
[aɪ mʌst li:v ju: naʊ fɔ:r ə tɪk ʃɪ sed]
15. Mind you don't get edgy looking at the precipice.  
[maɪnd ju dðunt get 'edʒɪ 'lʊkɪŋ ət ðð 'presɪpɪs]
16. The lovely invalid sighed, Loin de l'être,  
[ðð 'lʌvli 'ɪnvəlɪ:d saɪd lwē dð letr]
17. And Echo taking the form of a handsome young man  
[ənd 'ekðu 'teɪkɪŋ ðð fɔ:m əv ə 'hænsəm jʌŋ mæn]
18. Cried, Loin de l'Etre and took her away with him<sup>4</sup>.  
[kraɪd lwē dð letr ənd tuk hɜr ə'wei wɪð hɪm]

<sup>4</sup> Il testo è tratto da *The Collected Poems...*, cit., p. 353. La trascrizione fonetica segue le indicazioni di D. Jones all'introduzione di *English Pronouncing Dictionary*, London, Dent, 1967 (1917) e di A. L. Johnson, *Fonetica e grafia inglesi*, Pisa, ETS, 1979.

Il titolo attira profondamente l'attenzione del lettore in quanto, oltre al fatto di essere in francese<sup>5</sup>, ha un significato determinante per l'interpretazione del testo, poiché pone immediatamente la poesia come una riflessione di tipo psicologico. *Loin de l'Être*, che significa letteralmente 'lontano dall'Essere', si configura, nello stato di isolamento in cui si trova il titolo, come un attributo. Solo il testo, che torna più volte sul sintagma 'loin de l'Être', ne spiega le varie accezioni e soprattutto le motivazioni.

I diciotto versi della poesia si raggruppano in tre strofe. La prima strofa (vv. 1-4), che si apre con il pronome deittico «You», è strutturata come una conversazione fra due partecipanti, ciascuno dei quali possiede un turno dialogico. Lo scambio, domanda-risposta, verte sul malessere di uno dei partecipanti. Infatti, il primo interlocutore, partendo da una osservazione (v. 1) («You don't look at all well [...]»), mette in evidenza l'aspetto pallido e malaticcio dello «you», a cui si riferisce chiedendo la causa. La seconda metà del primo verso, tuttavia, riporta per la prima volta l'espressione «loin de l'Être», senza le lettere maiuscole.

Il sintagma, infatti, è inserito come se fosse parte integrante del verso e non come espressione francese con un significato proprio<sup>6</sup>. Detto questo, «quite loin de l'Être in

<sup>5</sup> Seguono altri componimenti i cui titoli soltanto o parti di testo sono in francese: *Le Singe Qui Swing*, *Seymour and Chantelle or Un peu de vice*, *Le Majeur Ydow*, 'Ceci est digne de gens sans Dieu', 'N'est-ce pas assez de ne me point haïr?', *Après la Politique*, *la Haine des Bourbons*, *Quand on n'a pas ce que l'on aime*, *Il faut aimer ce que l'on a*, *Rencontre Funestes*, *Come* ed altri.

<sup>6</sup> Questa tecnica di far entrare direttamente in contatto due o più lingue naturali non appare soltanto in *Loin de l'Être*. In *Monsieur Pussy-Cat*, *Blackmailer* (*The Collected Poems...*, cit., p. 444) il testo apre con una alternanza di versi in lingua francese e inglese (i corsivi sono dell'autore):

*C'est un grand Monsieur Pussy-Cat*  
Who lives on the mat  
*Devant un feu énorme*  
And that is why he is so fat  
[...]

e chiude con due versi (vv. 11-12) le cui parti iniziali e finali sono rispettiva-

fact» potrebbe essere interpretato almeno in due modi: 1. come attributo, del tipo «quite good» e quindi 'loin de l'Être' potrebbe essere traducibile con 'assente' o 'apatico' e sarebbe così un'ulteriore constatazione di tipo logico-deduttivo dell'interlocutore; 2. come negazione enfatica francese costituita dal nesso «loin de» più pronome complemento oggetto «le» (in forma contratta nel testo) che si riferirebbe, in questo caso, al 'well' precedente. 'Loin de l'Être' sarebbe, perciò, traducibile in inglese con qualcosa di simile a «far from it» dove «it» sta per 'apparire bene'.

La duplice interpretazione del sintagma si fa ancora più interessante nei versi successivi (vv. 3-4), in cui il secondo partecipante risponde sottolineando il suo attuale malessere («I don't feel well») e annunciando la persistenza e l'inevitabilità con il v. 4 «Nor ever shall, my name is Loin de l'Être».

La condizione persistente di malattia, se si suppone che dopo la cesura del v. 4 ci sia un «because» implicito, è attribuita al nome di chi parla, che è lo stesso sintagma del titolo *Loin de l'Être*. Il legame di causalità tra la condizione della persona e il suo nome riporta alla prima interpretazione del sintagma del verso 1 ed apre l'asse malattia-morte che domina l'intero testo.

mente in inglese e francese:

Take care you don't *pousser trop*  
The one who gives you such *jolis plats*.

È interessante notare come il primo e il secondo segmento di entrambi i versi finali facciano parte di una sola struttura sintattica. Nel verso 11 l'autrice costruisce la negazione («don't *pousser*») rispettando la regola grammaticale inglese secondo la quale dopo l'ausiliare negativo segue l'infinito del verbo.

Allo stesso modo in *Si peu séduisante*, (*The Collected Poems...*, cit., p. 435) i versi finali sono costruiti alternando versi e parole francesi e inglesi, rispettando le strutture sintattiche di entrambe le lingue:

[...]  
*Mais ses yeux, malgré des lunettes hideuses,*  
*Etaient si pleins de bonté et de franchise*  
*Que tout autre aspect of this little*  
schoolgirl,

*Si peu séduisante,*  
Really only made one like her more.

Il v. 4, inoltre, con l'autodenominazione induce a considerare il rapporto nome-attributo come *allegoria* (intesa come figura retorica). Secondo l'interpretazione 1, infatti, il nome della persona rimanda ad una possibile allegoria dell'«essere lontani dall'Essere», condizione di chi vive passivamente la propria esistenza senza voler o essere capace di cogliere l'essenza dell'essere. La malattia, tema dominante la prima strofa, appare, dunque, incurabile e attribuibile a problematiche esistenziali e psicologiche.

Lo scambio dialogico iniziale è soltanto una porzione di conversazione, che avviene tra due amici che si configurano come «the affectionate but exasperated friend» e «the invalid» (vv. 5-8). Il luogo in cui i due si parlano, l'area circostante un precipizio, è anch'esso un indizio che rafforza l'asse malattia-morte. Dopo la cesura, il v. 8 apre con un altro turno dialogico di Loin de l'Étre che afferma l'impossibilità di essere malati e felici contemporaneamente. Dopodiché, l'io poetico, descrivendo la *pronuntiatio* di Loin de l'Étre, cioè riportando la descrizione dell'aspetto e dell'espressione del volto, utilizza il pronome personale «she» rivelando la femminilità della protagonista.

Loin de l'Étre è dunque una donna dall'aspetto delicato e sofferente, la cui infelicità è compresa e consolata dall'amica, l'interlocutore che si scopre essere donna al verso 14 con «she said». L'amicizia è un altro tema dominante che, inferito dalla conversazione iniziale, viene, in seguito, delineato dalla scelta degli aggettivi «affectionate» e «exasperated» e dalla determinazione dell'io poetico di non fornire altre connotazioni alla persona che rimane per tutto il testo soltanto «the friend».

Nella metà della seconda strofa riprende la conversazione e al v. 10 si ha una riflessione («[...] oh she was so tired») dalla duplice attribuzione, in quanto potrebbe essere dell'io poetico-narratore, che entra direttamente con un giudizio, riportando in *free direct speech* ciò che pensa della donna, oppure il *free direct thought*<sup>7</sup> dell'amica, che nota la

<sup>7</sup> Al discorso diretto ed indiretto Leech aggiunge altri tipi di discorso tra cui il *free direct speech*, caratterizzato principalmente dall'assenza di

stanchezza di Loin de l'Étre. L'espressione, poi, assume una connotazione ancora più importante dal momento che viene ripetuta altre due volte.

È questo il momento in cui entra in scena la terza partecipante alla conversazione e la terza persona della *inferred situation*: Eco, la ninfa della mitologia. La presenza di Eco (rivelata solo adesso ma che nessun indizio esclude esserci in precedenza) appare improvvisa ed inaspettata al lettore che, nonostante l'immediata ma breve introduzione («called Echo»), stenta a riconoscere il personaggio, la cui voce ripete le ultime sillabe delle parole dette da altri.

Parlare di Eco come figura della mitologia non delinea completamente il personaggio, dal momento che esistono più versioni del mito. In particolare, se ne possono riportare due, in cui confluiscono i nuclei tematici fondamentali<sup>8</sup>. La prima versione narra dell'aiuto dato dalla ninfa del monte Elicona a Zeus, il quale, alle prese con uno dei suoi tanti intrighi amorosi, per nascondersi da Era (la latina Giunone), avrebbe utilizzato Eco per distrarre la consorte. Quest'ultima, inferocita, toglie la voce alla ninfa stabilendo che avrebbe potuto soltanto ripetere le sillabe finali delle parole dette da altri. Il mito continua con l'innamoramento di Eco e Narciso, il quale rifiuta la ninfa a causa della spiacevole ripetizione. Per il dolore, Eco svanisce e si trasforma in un'ombra, lasciando di sé soltanto la voce.

La seconda versione (la più conosciuta), invece, vede Pan, dio degli armenti ed incline ad amareggiare con le ninfe, perduto innamorado di Eco. Quest'ultima non lo contraccambia, per cui Pan decide di renderla muta, lasciandole la

segni grafici, come gli apici o le virgolette e il *free direct thought*, che è l'equivalente al livello di pensiero. Cfr. G. N. Leech, *Style in Fiction*, London, Longman, 1972, p. 322.

<sup>8</sup> M. Grant - J. Hazel, *Dizionario della mitologia classica*, London, SugarCo, 1986, p. 133. La prima versione è riportata anche in R. E. Bell, *Dictionary of Classical Mythology*, Santa Barbara (California), ABC-CLIO, 1982, p. 76. La seconda, invece, che è la più vicina ad Ovidio (*Metamorfosi* III, 356) è riportata con l'aggiunta dell'innamoramento di Narciso anche in Pierre Grimel, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, pp. 132-33.



sola capacità di ripetere le ultime sillabe delle parole dette da altri. Non si sa come esattamente ad un certo punto i pastori, forse irritati da quel ripetere senza senso, decidono di ucciderla; ma Gea ne conserva i pezzi e lascia nel mondo soltanto una voce, condannata appunto a ripetere l'ultima sillaba altrui.

Entrambe le versioni, pur diverse nelle articolazioni, hanno una risoluzione comune: la condanna di Eco a ripetere le ultime sillabe delle parole dette da altri. Tuttavia, il modo in cui la punizione avviene differisce sostanzialmente nell'una e nell'altra versione; nella prima, nonostante sia Era ad infliggere la condanna, è Eco stessa che svanisce trasformandosi in un'ombra e rilevando così capacità di metamorfosi; nella seconda, invece, è Pan che la costringe alla ripetizione, i pastori che la uccidono e Gea che ne salva la voce, già ridotta alla sola eco.

La prima versione, dunque, propone, rispetto alla seconda, il particolare della metamorfosi, che si rivela molto interessante per l'interpretazione di Eco come figura mitologica in *Loin de l'Etre*.

Per quanto riguarda, invece, l'eco come figura retorica, nonostante che molte forme di ripetizione sia nel parlare comune che in letteratura siano spesso definite eco, di fatto, nei manuali antichi e moderni di retorica, non esiste una precisa delineazione della figura eco né come ripetizione delle ultime sillabe pronunciate da altri secondo quanto suggerisce il mito, né come altra forma di ripetizione specifica.

Soltanto in *The Arte of English Poesie* (1589) di George Puttenham esiste una forma di eco peraltro molto discutibile. Così egli ne parla:

Ye have an other sorte of repetition, when ye make one word both beginne and end your verse, which therefore I call the flow returne, otherwise the Echo sound, as thus:

*Much must he be beloved, that loveth much,  
Feare many must he needs, whom many feare*

Unlesse I called him the *eccho sound*. I could not tell what name to give him, unlesse it were the flow returne<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Menston (Yorkshire), The Scholar Press, 1968, p. 167.

Come Puttenham stesso mette a lato dell'estratto su riportato, l'*eccho sound* altrimenti detto *flow returne* altro non è che l'*epanalepsis*, cioè quella figura che indica, appunto, la ripetizione della stessa parola all'inizio o alla fine di un verso e che la maggioranza dei manuali chiamano col nome greco.

Allo stesso modo Richard A. Lanham, nella raccolta di figure retoriche classiche *A Handlist of Rhetorical Terms* (1969), pone il termine *epanalepsis* all'inizio di una lista in cui tutte le voci (*epanadiplosis*, *repetitio*, *flowe [sic] returne* ed *eccho sound*), denominano la figura dalla struttura /x...x/.

Anche Lee Sonnino, in *A Handbook of Sixteenth-Century Rhetoric* (1968), dove si citano numerosi esempi tratti da libri di retorica classici e rinascimentali, non riporta la voce eco. Cercando l'*epanalepsis*, accostata al termine latino *resumptio*, è possibile trovare la stessa definizione di Puttenham pur leggermente variata nelle forme originali di Fraunce, Peacham e Cicerone.

Per arrivare a manuali di retorica più recenti, a quelli cioè che fanno parte della neoretorica, Heinrich Lausberg in *Elementi di retorica* (1949) non parla di eco, ma si occupa di *epanalepsis* nelle figure della ripetizione<sup>10</sup>.

L'*epanalepsis* non è l'*eccho sound* di Puttenham o la *resumptio* di Sonnino, ma semplicemente un sottogruppo della *geminatio*, che, dividendosi in *geminatio* all'inizio /xx.../, al centro /...xx.../ e alla fine /...xx/, non esclude forme caratterizzate da una interposizione di una piccola parte di frase (come un vocativo o una frase parentetica) le quali, per la struttura che assumono, potrebbero corrispondere a esempi di *epanalepsis*.

<sup>10</sup> Egli divide il folto gruppo di figure della ripetizione in due grandi famiglie, caratterizzate da ripetizione a contatto e a distanza. Nel primo caso si hanno tre forme di ripetizione, *geminatio*, *reduplicatio* e *gradatio*, in cui la *geminatio* (cioè «la ripetizione testuale di una parte di frase a contatto in qualsiasi luogo»), si suddivide in *iteratio*, cioè nella ripetizione della parola singola, e in *repetitio* o *epanalepsis*, cioè nella ripetizione di un gruppo di parole. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969, p. 132.

Inoltre, Lausberg, nella sezione dedicata alla ripetizione a distanza, descrive un'altra figura, il ciclo, la cui struttura è /x...x/ e la cui terminologia alternativa comprende *redditio*, *inclusio*, *χύχλος*, *προσαπόδοσις*, e *επαναδίπλωσις*. È proprio quest'ultimo (*epanadiplosis*) uno dei termini che Lanham indica per *epanalepsis*, dimostrando ancora una volta che l'*epanalepsis* non corrisponde all'eco e che come questa breve indagine dimostra, non esiste nessuna figura, neppure lo *eccho sound* di Puttenham, vincolata al mito di Eco.

Conviene adesso esaminare quale ruolo Eco svolga e contemporaneamente se è possibile individuare la metabola *eco* in *Loin de l'Étre*.

Ritorniamo, perciò, all'apparizione di Eco (v. 11). Come è stato accennato, è l'effetto di eco il primo indizio che induce a pensare che Eco, citata a metà verso, sia la ninfa della mitologia greca. Da un punto di vista strettamente retorico, la ripetizione di 'so tired' avviene per anadiplosi (vv. 10-11, /...x/x.../), quindi per epanalepsi (v. 11, /x...x/) ed ancora per epifora (vv. 10-11, /...x/...x/).

Ciò significa che i versi 10-11 pongono il lettore di fronte ad un metalogismo<sup>11</sup>: la *eco*, che risponde alle esigenze del mito (ripetizione delle ultime sillabe delle parole dette da altri) e che si presenta nel testo sotto vari aspetti, cioè in forma di varie metatassi che appartengono alla famiglia della ripetizione.

Anche nella terza strofa, dove continua la conversazione tra le due amiche ed Eco, c'è un'esortazione di «the friend» (v. 12), alla quale Eco 'fa eco', ripetendo l'ultima parola espressa dalla stessa, «together». Continua anche il metalogismo *eco*, che si sviluppa nei vv. 12-13 come una anadiplosi imperfetta, in quanto inframezzata dalla frase parentetica «cried the friend».

È interessante notare, per meglio capire la figura mitologica di Eco, gli *introductory reportings* coi quali le sue ripeti-

<sup>11</sup> Secondo la distinzione operata dal Gruppo  $\mu$ , in *Retorica Generale* (1970), il metalogismo è una figura che agisce al livello logico del discorso, ma che può presentarsi anche come una o più metatassi, cioè figura a livello sintattico.

zioni vengono, appunto, introdotte. La prima *eco* del v. 11 è riportata con il verbo 'call', che di tutti i verbi utilizzabili per 'gridare' è forse il più neutro. Infatti, non c'è alcun riferimento al timbro con cui l'espressione del verso 10 viene emessa. Al contrario, la *eco* del v. 13 è «cried», cioè 'urlata' come la frase precedente del v. 12.

Che la ripetizione del timbro di voce e non solo delle parole sia una prerogativa di Eco rientra nella trama del mito, secondo il quale la ninfa è resa muta ma capace di ripetere ciò che sente, senza però essere capace di articolare suoni coscientemente.

Fino al v. 13 la figura mitologica è assolutamente passiva, atta a ripetere, e perciò identificabile con la figura retorica corrispondente, la *eco*. Poi, la conversazione si interrompe, l'amica lascia l'invalida sola, ammonendola di non agitarsi nel guardare il precipizio. Ritorna la simbologia della morte con il precipizio, vicino al quale tutta la conversazione ha luogo.

La condizione di *Loin de l'Étre* è mutata. Al v. 16 ella sospira: «Loin de l'être», ed Eco ancora ripete questo sintagma, dopo un verso di intervallo che funge da didascalia (v. 17). Dopodiché Eco subisce una trasformazione; il v. 17, infatti, presenta la metamorfosi della ninfa, che prende la forma di un uomo giovane e bello il quale, dopo aver ripetuto ciò che la donna sospira, la porta via con sé.

Negli ultimi tre versi si palesano nel testo, e nella *inferred situation*, alcune circostanze nettamente devianti rispetto a ciò che è stato detto fin qui. Nel verso 16 l'«amabile invalida» sospira («sighed») anziché urlare il sintagma, come peraltro fa anche al v. 9; in questo modo l'autrice ribadisce, con la scelta del verbo, la debolezza fisica della fanciulla.

Ciò che sospira, tuttavia, non è esattamente il nome, o almeno non lo è nella stessa misura dei sintagmi dei vv. 4, 9 e 18 che sono scritti in corsivo. L'espressione del v. 16, invece, è avvicinabile a quella del v. 1 di cui condivide la duplice lettura ermeneutica, cioè come attributo e come espressione francese che nega enfaticamente ciò che l'amica dice nel verso precedente (v. 15).

L'omofonia permette l'ultima *eco*, che appare come *ploue*

(cioè come ripetizione a distanza di una o più parole). La *eco* finale si differenzia dalle precedenti perché non ne è l'esatta riproduzione; ciò è possibile soltanto con il gioco di omofonia tra «Loin de l'être» e *Loin de l'Etre*. Secondariamente, l'*eco* ha un timbro diverso e ciò è evidente dal fatto che Eco urla, o comunque produce il suono ad alta voce («cried»), e non sospira come invece fa Loin de l'Etre.

Queste differenze sostanziali sono dovute al fatto che Eco da voce si trasforma in essere umano, acquistando così di nuovo la capacità di parlare e di emettere suoni articolati coscientemente. La metamorfosi di Eco avviene su due fronti, la voce diventa corpo e da donna si trasforma in uomo, due operazioni che solo apparentemente non hanno riscontro nelle versioni del mito. Infatti, la prima versione riportata parla anch'essa di metamorfosi spontanea da parte di Eco, la quale si trasforma da corpo a voce compiendo l'azione contraria a quella di Eco nella poesia. Inoltre, la causa della metamorfosi, e cioè il dolore per l'amore rifiutato da Narciso, rimanda al possibile movente di Eco-uomo che nell'ultimo verso si allontana insieme a Loin. Come l'amore è la causa in negativo della metamorfosi il mito, così, lo è in positivo in *Loin de l'Etre*.

Eco-uomo, infatti, è un bel giovane il cui grido e la cui azione finale hanno lo scopo preciso di allontanare Loin dall'asse malattia-morte. Gridare il suo nome significa riportare la donna nel mondo dell'Essere, cui fin dai primi versi ella dice di non appartenere. Il gesto di portarla via con sé implica un interessamento di tipo affettuoso che si pone in antitesi con il gesto dell'amica che, invece, la lascia sola. Stevie Smith sembra proporre l'amore quale risoluzione alla malattia esistenziale di cui è vittima la donna.

Questo finale, piuttosto inaspettato, ricorda i versi finali di un componimento di William Blake, *Never Pain to Tell Thy Love*, che appartiene a *Poems and Fragments from the Notebook*, scritti nel 1793<sup>12</sup>;

<sup>12</sup> Le poesie di Stevie Smith risentono di molte influenze tra cui emergono alcuni romantici ed in particolar modo William Blake. È interessante l'atteggiamento anomalo dell'autrice di fronte a questo fatto, come rivela

1. [Never (seek *del.*) pain to tell thy love
2. Love that never told can be;
3. For the gentle wind does move
4. Silently, invisibly. *del*]
5. I told my love, I told my love,
6. I told her all my heart,
7. Trembling, cold, in ghastly fears -
8. Ah, she doth depart.
9. Soon as she was gone from me
10. A traveller came by
11. Silently, invisibly -
12. [He took her with a sigh *del.*]
13. O was no deny<sup>13</sup>

Riferendoci in particolar modo agli ultimi cinque versi (con la parte esclusa) l'allontanamento della donna dall'io poetico (v. 9) riecheggia l'allontanamento dell'amica da Loin; l'apparizione improvvisa del «traveller» rimanda alla metamorfosi di Eco in un giovane uomo; inoltre, l'uso dell'avverbio «invisibly» ricorda la condizione di invisibilità che Eco ha fino alla metamorfosi e «silently» la sua condizione silenziosa di immobilità durante la conversazione, prima dell'atto finale.

Il verso, tuttavia, che più avvicina la poesia di Stevie Smith al frammento di Blake è quello eliminato dall'autore ma riportato ugualmente nel testo (v. 12), che è molto simile al verso 18 di *Loin de l'Etre*. In comune hanno esattamente il verbo principale seguito dal pronome femminile «took her»; eppure, il verso di Stevie Smith descrive un atto specifico e concreto che ha una forte connotazione di tipo pragmatico (il giovane porta via Loin con sé), mentre il verso di Blake, più netto e riuscito, sottolinea la partecipazione emotiva del «traveller», la cui conquista è contrassegnata da

Peter Orr in un'intervista (*The Poet Speaks*, su cassetta datata 17 aprile '62):

Orr: «Do you find echoes of other writers in your own poems?  
Smith: «Not conscious echoes, but I dare say there are a good many».

<sup>13</sup> *The Complete Writings of William Blake*, edited by Geoffrey Keynes, O.U.P., London, 1966, p. 161.

un'implicazione di assoluta inevitabilità che è del tutto assente nel testo moderno.

Infatti, il tema fondamentale della poesia di Blake, l'amore, è un ulteriore indizio di come l'amore (si delinea così l'altro asse della poesia amicizia-amore) sia la dimensione verso cui Loin si avvicina per colmare una 'lontananza' che le è inizialmente causa di malessere. Eco, personaggio estrapolato direttamente dal mito con le caratteristiche di questo, è voce che ripete meccanicamente le parole di Loin e dell'amica inizialmente, per poi farsi essa stessa portatrice ma anche essenza dell'amore, acquisendo una personalità maschile che è puramente strumentale.

*Ancora eco tra i suoni: anagrammi, allitterazioni e «connettori fonetici»*

La presenza di Eco come figura mitologica ed *eco* retorica si fa ancora più interessante nel momento in cui si analizza *Loin de l'Etre* da un punto di vista fonetico. Si scopre, così, che il testo è farcito di un numero piuttosto cospicuo di echi, risonanze ed effetti di suono vari che rivelano un'attenta costruzione da parte dell'autrice.

La prima strofa, a questo proposito, è caratterizzata da un gioco di ripetizioni che la rende fortemente ecoica. Il verso 1, infatti, contiene la parola «don't» [dðunt] che è ripetuta tre volte nei versi 2 e 3. La seconda parola del v. 1 «well» [wel] è ripetuta nella parte finale del verso 3; la parola «know» [nðu] che chiude il verso 2 viene ripetuta nel verso 3; infine, il gruppo [lwē dð letR] già presente nel titolo, è ripetuto nei versi 1 e 4. Vediamo una esemplificazione nel seguente schema<sup>14</sup>:

v. 1	<sup>1</sup> [dðunt]	<sup>1</sup> [wel]	<sup>1</sup> [lwē dð letR]
v. 2			<sup>2</sup> [dðunt] <sup>1</sup> [nðu]
v. 3	<sup>3</sup> [dðunt]	<sup>2</sup> [nðu]	<sup>4</sup> [dðunt] <sup>2</sup> [wel]
v. 4			<sup>2</sup> [lwē dð letR]

<sup>14</sup> Il numero in alto sta ad indicare il numero successivo delle attestazioni nella strofa.

Le parole ripetute, «don't» [dðunt] e «know» [nðu], hanno fra loro un rapporto di tipo anagrammatico; infatti, eliminando le esplosive alveolari, il secondo rimescola i suoni rimanenti del primo. Inoltre, «don't» appartiene al campo semantico della negatività, mentre il verbo «know» è connesso per omofonia allo stesso campo («no» [nðu]), operando così una suggestione obliqua e supplementare coerente con «don't».

Rileggendo la prima strofa, considerando che si ha una forte presenza di frasi negative, si nota che la negatività domina la struttura semantica e sintattica dei primi 4 versi, l'ultimo dei quali apre con «nor ever shall» che sottolinea la condizione perenne di malattia — anch'essa strumento di negatività.

Gli altri suoni ripetuti nella prima strofa sono [wel] e [lwē dð letR]. Oltre ad un rapporto di tipo anagrammatico tra [wel] e [lwē], pur imperfetto in quanto la differenza tra [e] ed [ē] non è soltanto la maggior apertura ma anche la nasalizzazione del secondo suono rispetto al primo, [wel] e [lwē dð letR] hanno in comune la liquida [l], che è il suono più allitterato di questi versi.

In particolar modo, [l] è allitterato in posizione iniziale e finale di parola, fenomeno la cui intensità non manca di ripercuotersi sul piano retorico, come illustra il seguente schema:

	[l] iniziale [chiara]	[l] finale [scura]
v. 1	[luk] [lwē] [letR]	[ɔ:l] [wel]
v. 2		[peil]
v. 3		[stil] [fi:l] [wel]
v. 4	[lwē] [letR]	[fæl]

Infine, la forte presenza di [l] anche nei turni successivi delle due amiche ed il noto «rapporto soggettivo ma tipico

tra il suono L e la dolcezza»<sup>15</sup>, concorrono a creare un'atmosfera di tenerezza e soavità che investe entrambe, lasciando presagire il rapporto di amicizia che le lega e forse anche suggerendo il sesso, che il testo rivela soltanto ai versi 10 e 14.

La seconda strofa, da un punto di vista fonetico, non presenta una costruzione interna ricca di combinazioni come la prima, se si accettano gli ultimi due versi (10-11) in cui si ha la *eco*. Eppure continua il gioco di echi attuato tramite la ripetizione di parole uguali o simili, che fungono da unificatori delle tre strofe e che vedremo esemplificati in uno schema più avanti.

Ritornando ai vv. 10-11, la presenza della *eco* produce la ripetizione dei suoni [sðu taiðd], i quali sono fondamentali in un altro gioco di echi parallelo che consta nella ripetizione del dittongo [ðu] emesso come esclamazione a metà del verso 12 (Oh) ed echeggiato nelle parole successive [ðu ... sðu ... 'ekðu sðu].

Le tre strofe sono legate tra loro dalla presenza di parole che si ripetono e che fungono da «connettori fonici». Vediamo il seguente schema:

1 <sup>a</sup> strofa v. 1	[lwē dð letR]
v. 2 [puð] ['peil-feis]	
v. 4	[lwē dð letR]
2 <sup>a</sup> strofa v. 5	['presipis]
v. 6	[pleis]
v. 7	[frend]
v. 8	['invðli:d]
v. 9 [puð] [lwē dð letR]	[said]
v. 11	['ekðu]
3 <sup>a</sup> strofa v. 12	[frend]
v. 13	['ekðu]
v. 15	['presipis]
v. 16 ['invðli:d] [said]	[lwē dð letR]
v. 17	['ekðu]
v. 18	[lwē dð letR]

<sup>15</sup> Ivan Fonagy, «Le basi pulsionali della fonazione», *Il Piccolo Hans*, 12 (1976), p. 55.

La prima e la seconda strofa sono legate dalla ripetizione perfetta di [puð] (vv. 2 + 9) e di [lwē dð letR] (vv. 1 + 4 + 9) e da una ripetizione di tipo anagrammatico tra ['peil-feis] e [pleis] — dove il secondo, mantenendo il dittongo [eɪ] ed eliminando la fricativa [f], rimescola i suoni del primo. La seconda e la terza strofa, invece, sono legate da ['presipis] (vv. 5 + 15), [frend] (vv. 7 + 12), ['invðli:d] (vv. 8 + 16), [lwē dð letR] (vv. 9 + 16 + 18), [said] (vv. 9 + 16) ed ['ekðu] (vv. 11 + 13 + 17).

La posizione delle parole è indubbiamente una caratteristica marcata poiché il gruppo [lwē dð letR] si trova tre volte in posizione finale (vv. 1, 2 e 17) e due in posizione intermedia (vv. 9 e 18), ['ekðu] e ['invðli:d] si trovano in posizione intermedia, ed infine, ['presipis] e [frend] chiudono perfettamente i loro versi. Fanno eccezione [puð] e [said] e le due parole in rapporto anagrammatico che occupano posizioni diverse.

Risulta evidente come l'aspetto fonetico del testo sia particolarmente curato, ne è esempio la ripetizione di alcune parole effetti di *eco* (qui *eco* è sinonimo di ripetizione), come nel caso del gruppo [lwē dð letR] ripetuto cinque volte lungo le tre strofe. Tuttavia, la ripetizione di parole come «invalid», «precipice» e «friend» non è soltanto un artificio fonetico ma anche un modo per fissare le parole chiavi dei due assi principali, lungo i quali si snoda la poesia: malattia-morte ed amicizia-amore, che si risolvono nella scelta della vita.

IL DESCRITTIVISMO INGLESE  
TRA OTTOCENTO E NOVECENTO:  
HENRY SWEET E OTTO JESPERSEN

di  
Patrizia Pierini  
(Roma)

1. *Introduzione*

Henry Sweet (1845-1912) e Otto Jespersen (1860-1943) sono due grandi linguisti appartenenti a quel periodo a cavallo del secolo, che fu estremamente ricco di fermenti culturali; ambedue ebbero un'ampia gamma di interessi, quali la fonetica, la linguistica storica e la metodologia dell'insegnamento linguistico<sup>1</sup>. In particolare condivisero l'interesse per la descrizione sincronica dell'inglese moderno; il primo fu autore di *A New English Grammar, Logical and Historical* (1892-1898), il secondo scrisse *A Modern English Grammar on Historical Principles* (1909-1949). Le due opere risentono in qualche misura dell'influenza del paradigma storico-comparativo, in quanto includono anche sezioni sull'evoluzione diacronica della lingua.

La grammatica di Jespersen, assai nota, è generalmente considerata la prima grammatica completa del 'Present English'. In realtà, la grammatica di Sweet, che attualmente è poco ricordata, è da considerarsi il capostipite del moderno descrittivismo inglese, che sicuramente rappresentò un punto di riferimento per il linguista danese. Quest'opera ha dato

<sup>1</sup> Due monografie recenti, Pierini (1989) e Juul-Nielsen (1989), hanno analizzato l'ampia produzione scientifica di Sweet e Jespersen, ponendo in luce il posto di rilievo che occupano nella linguistica moderna.

inizio a quel 'filone descrittivista' identificato da Strevens (1978) nella storia della grammatica inglese, che, includendo tra l'altro i lavori di H. E. Palmer e A. S. Hornby, giunge sino ai nostri giorni con le *reference grammars* di Quirk *et alii* (1972) e (1985). Gli studi appartenenti a tale filone sono caratterizzati dal rifiuto del normativismo e da un approccio 'eclettico', in quanto non si ispirano ad una particolare scuola linguistica.

Il presente articolo esamina le grammatiche di Sweet e Jespersen da un punto di vista teorico-descrittivo, prendendo in considerazione la loro organizzazione interna, le aree trattate e le categorie usate nell'analisi.

## 2. La New English Grammar di Sweet

2.0. La grammatica di Sweet (d'ora in poi NEG) è in due volumi; il primo, pubblicato nel 1892, comprende un'ampia introduzione che affronta varie questioni teoriche<sup>2</sup> ed esamina le parti del discorso, una parte dedicata alla fonetica e una alla morfologia (*accidence*); il secondo volume, pubblicato nel 1898, è dedicato alla sintassi. NEG presenta una descrizione pressoché esaustiva dell'inglese, e contiene anche una breve storia della lingua (NEG I: § 594-637), che traccia per ciascuno dei periodi di sviluppo ('Old English', 'Middle English', 'Modern English') le caratteristiche strutturali.

Tre aspetti innovativi della trattazione vanno sottolineati: in primo luogo NEG è una grammatica *descrittiva*<sup>3</sup>, non prescrittiva, differenziandosi così dalla tendenza gene-

<sup>2</sup> Cfr. P. Pierini (1986), che esamina gli assunti teorici alla base degli studi descrittivi di Sweet.

<sup>3</sup> «I confine myself to the statement and explanation of facts, without attempting to settle the relative correctness of divergent usages. If an 'ungrammatical' expression such as *it is me* is in general use among educated people, I accept it as such, simply adding that it is avoided in the literary language» (NEG I: XI). «A vulgarism and the corresponding standard or polite expression are equally grammatical — each in its own sphere — if only they are in general use» (NEG I: § 12).

rale, osservabile sino ai primi decenni del Novecento, che vedeva prescrittivismo e proscrittivismo caratterizzare la maggioranza delle grammatiche del periodo, soprattutto le *school grammars*. In secondo luogo Sweet si mostra consapevole del fenomeno della variazione (NEG I: § 639-647): a proposito della variazione diatopica egli nota da un lato la progressiva scomparsa dei dialetti e lo stabilizzarsi dello 'Standard English', e dall'altro il costituirsi di nuove varietà nei paesi di lingua inglese (e.g. 'Irish English', 'American English', 'Australian English'), che si differenziano principalmente a livello di lingua parlata. A proposito della variazione diastratica, egli distingue vari *strata*, come la varietà *educated* e quella *vulgar* nella lingua parlata. In terzo luogo NEG descrive i fenomeni linguistici non soltanto da un punto di vista formale e strutturale (i.e. morfosintattico), ma prende in considerazione anche gli aspetti semantici e funzionali della lingua.

2.1. Fondatore della *English School of Phonetics*, Sweet non poteva non dedicare una parte della sua grammatica alla descrizione del 'versante sonoro' della lingua. Il sistema dei suoni inglesi viene analizzato dal punto di vista articolatorio in modo molto preciso, tanto che posto a confronto con uno studio recente come Roach (1984), questo presenta solo 'aggiustamenti' minimi all'analisi compiuta un secolo fa.

Sweet volge la sua attenzione anche alla prosodia; studiata per la prima volta da J. Steele e J. Walker nel Seicento, viene da lui descritta in termini più adeguati, indicando il cammino ai linguisti posteriori, come J. R. Firth e M. A. K. Halliday.

I fenomeni prosodici vengono visti in una prospettiva funzionale, vale a dire ogni fenomeno viene considerato come un mezzo per esprimere cose diverse. Ad esempio l'accento (*word stress*) ha una funzione distintiva, in quanto la sua posizione può determinare la categoria della parola (e.g. *'insult ~ to in'sult*). L'accento di frase (*sentence stress*) e l'intonazione vengono analizzati nell'ambito della sintassi (NEG II: § 1881-1952), in quanto a entrambi viene riconosciuta una funzione grammaticale, contribuendo al significato della fra-

se. L'accento di frase (i.e. il rilievo dato a una parola all'interno di una frase) può, ad esempio, segnalare l'informazione nuova rispetto all'informazione data<sup>4</sup>. L'intonazione non convoglia soltanto significati emotivi, ma anche significati 'logici', in quanto viene utilizzata per distinguere tipi diversi di frase: e.g. l'intonazione discendente caratterizza le asserzioni, e quella ascendente viene usata nelle interrogative del tipo *yes-no*. Sweet procede anche a un'analisi dettagliata del sistema intonazionale inglese, distinguendo da un lato due toni primari o semplici, l'ascendente e il discendente, e dall'altro due toni composti, l'ascendente-discendente e il discendente-ascendente. Se si prende come punto di riferimento il classico lavoro di Halliday (1970, cap. 1), si nota che l'analisi sweetiana è sufficientemente esaustiva e originale per il periodo in cui fu compiuta, in quanto individua le risorse fondamentali del sistema inglese e pone in rapporto gli schemi intonazionali con le funzioni comunicative.

2.2. La principale novità nel campo della morfologia è rappresentata dal fatto che nella parte ad essa dedicata, Sweet si occupa sia della flessione che della formazione delle parole. Nei paragrafi dedicati alla flessione (NEG I: § 997-1544) egli passa in rassegna la flessione dei nomi, degli aggettivi (gradi di comparazione) e dei verbi. Questo argomento non lascia spazio per osservazioni originali; l'unico spunto interessante è la messa a fuoco di un fenomeno morfofonologico che riguarda i nomi, per cui l'inglese presenta diverse realizzazioni fonetiche del morfema del plurale, [s], [z] e [iz], a seconda del suono finale della base (e.g. rispettivamente *cats, dogs, horses*).

Sicuramente la parte più originale è quella dedicata alla derivazione e alla composizione, che attualmente vengono trattate in studi a sé stanti, come Bauer (1983). Dei composti (NEG I: § 62-68, 1545-1561), viene data una definizione, teori-

<sup>4</sup> Cfr. NEG II: § 1884: «In connected speech all words that express new ideas are more or less emphatic, and therefore take strong stress; while words that express ideas that are already familiar or can be taken for granted, are unemphatic and have a weaker stress».

camente ben delineata, che tiene presente criteri fonologici, morfosintattici e semantici: essi vengono definiti come la giustapposizione di due parole, equivalente formalmente e semanticamente a un'unica parola, che di solito è caratterizzata dall'accento sul primo elemento, e che viene flessa come una parola singola. Sweet non trascura la struttura interna dei composti, notando che la sequenza più frequente è nome + nome, ma è possibile l'occorrenza di altre sequenze, come aggettivo + nome, aggettivo + aggettivo, verbo + nome, verbo + particella.

Nei paragrafi dedicati alla derivazione (NEG I: § 69-72, 1562-1756) è possibile reperire una tassonomia ricca, anche se non esaustiva, dei prefissi e dei suffissi, distinti in 'nativi' (i.e. di origine anglosassone) e stranieri (di origine latina, greca, francese, ecc.); per ciascuno di essi viene specificata la funzione, cioè se formano un verbo, un nome o un aggettivo. Come esempi della classificazione operata, si possono menzionare i suffissi nativi che formano nomi, *-er* da verbi, *-ness* da aggettivi, *-ship* da altri nomi. Tra i suffissi stranieri sono elencati quelli che formano verbi causativi, *-fy* da nomi e aggettivi, e *-ize* come nelle formazioni recenti *galvanize* e *hypnotize*. Come annotazione finale si può rilevare che Sweet opera una distinzione importante, sottolineata negli studi più recenti, tra affissi produttivi, che sono usati tuttora per produrre parole nuove, e affissi la cui produttività si è esaurita in un passato più o meno lontano, e.g. *for-* che ha dato vita a parole come *forbid* e *forlorn*.

2.3. Per quel che concerne la sintassi, NEG è per molti versi una grammatica tradizionale, in quanto la parola viene ancora considerata la principale unità sintattica. Dal Rinascimento, quando apparvero le prime grammatiche delle varie lingue nazionali, la sintassi è consistita per un lungo periodo di tempo nell'analisi delle parti del discorso e nell'esame dell'accordo e della reggenza. Anche se NEG è ancora essenzialmente un'analisi delle parti del discorso (NEG I: § 126-439), tuttavia Sweet riesce a guardare a tale materia in modo innovativo: innanzitutto egli sottolinea che la tradizionale classificazione delle parole in parti del discorso è possi-



bile solo nel caso di lingue flessive; inoltre, egli usa dei correttivi per superare l'evidente inadeguatezza di questo schema di riferimento, che alla fine dell'Ottocento era l'unico a disposizione dei linguisti, e che egli adotta per una questione di convenienza descrittiva.

Sweet distingue sette parti del discorso (nome, aggettivo, verbo, avverbio, preposizione, congiunzione, interiezione), ciascuna caratterizzata da certe proprietà formali. Le parole vengono assegnate alle varie classi in base a criteri funzionali: il numerale *three* in *three of us* viene etichettato come nome, mentre in *three men* viene considerato un aggettivo; il gerundio può essere un *noun-verbal*, come in *I think of going*, o un *adjective-verbal* in *the melting snow*. Di ciascuna parte del discorso viene esaminata la forma (i.e. le relative categorie grammaticali, se ne ha), il significato e la funzione. Ad esempio, l'aggettivo è flessivo per quel che concerne la comparazione, esprime gli attributi dei nomi, e funge da 'aggiunto' ai nomi, in funzione attributiva (e.g. *good men*) o predicativa (e.g. *Riding is healthy*).

La parte del discorso che consente a Sweet di fare considerazioni innovative è il verbo (NEG I: § 240-335; II: § 2145-2367), la cui analisi mostra la sua consapevolezza del complesso intreccio di fattori semantici e pragmatici. Assumendo che per un'adeguata descrizione linguistica è necessario distinguere tra categorie grammaticali (e.g. *tense*, modo) e categorie 'logiche'<sup>5</sup> (e.g. *time*, aspetto, modalità), egli osser-

<sup>5</sup> Con questo termine Sweet si riferisce a nozioni che possono avere una realizzazione grammaticale e/o lessicale; un esempio di categoria logica è il numero, a cui corrisponde la categoria grammaticale di pluralità. In una lingua come l'inglese, il numero può essere espresso mediante la flessione (e.g. *pounds*) o lessicalmente (*many a man*) (NEG I: § 24-27). Le categorie logiche sono trattate in relazione alle parti del discorso, mentre le categorie grammaticali (i.e. i cambiamenti formali a cui sono soggette le parole, senza alcun riferimento al significato espresso) sono trattate nell'ambito della morfologia. L'uso di categorie semantiche consente a Sweet di fornire un'analisi più adeguata di vari fenomeni linguistici, superando così i limiti di un approccio strettamente formale e strutturale. Questo si può considerare il primo passo verso le odierne descrizioni semantiche e pragmatiche dell'inglese, esemplificate da Leech-Svartvik (1975); la loro grammatica contiene

va a proposito del rapporto *time/tense*, varie possibilità. Lo stesso *time*, il futuro, può essere espresso per mezzo del *present tense* più un avverbio di tempo (*I start tomorrow*), una forma perifrastica contenente *shall* o *will*, o la forma *to be going to*, per esprimere un futuro immediato. D'altro canto uno stesso *tense* può essere usato per esprimere vari significati, una verità generale (*The sun rises in the east*), un'azione abituale o un evento ricorrente (*He gets up at six*), il punto di vista del narratore in resoconti storici (*Gibbon tells us that...*).

Per quel che concerne l'aspetto, Sweet osserva che le distinzioni aspettuali possono essere espresse per mezzo di tempi grammaticali, o lessicalmente. Egli porta come esempio del primo caso l'opposizione tra un evento finito (*The clock has just struck twelve*) e un evento incompiuto (*The clock is striking twelve*). Il secondo caso è esemplificato dalla coppia di verbi *to fall* e *to lie*, come mostrano le frasi *He fell down* e *He lay there nearly an hour*, dove lessicalizzano rispettivamente l'inizio e lo svolgimento del processo.

Sweet, però, va oltre la parola come unità sintattica. A questo proposito vanno posti in rilievo due aspetti della sua posizione, che non sono innovativi in senso assoluto, in quanto sono presenti nelle riflessioni teoriche su temi sintattici avvenute tra Ottocento e Novecento, ma che si possono considerare tali, poiché certi assunti sono calati e messi alla prova nella descrizione di una lingua, nella fattispecie l'inglese. Innanzitutto egli evidenzia come i rapporti tra le parole all'interno delle frasi vengono segnalati con mezzi diversi, l'ordine delle parole, l'uso delle preposizioni, la flessione e l'accento di frase (NEG I: § 81). In secondo luogo, oltre alla parola, anche la frase viene considerata un'unità sintattica, di cui va indagata la struttura.

Tre esempi possono illustrare la posizione sweetiana. Il primo riguarda le frasi dipendenti (NEG I: § 459-495). Il con-

una parte ('Grammar in use'), che considera i vari tipi di significato e i diversi modi di organizzare i significati, per mezzo di *concepts* (quantità, tempo, luogo, comparazione, ecc.).

cetto di frase dipendente e la classificazione delle frasi sulla base del loro rango, è relativamente recente, in quanto risale al Settecento. Sweet, che usa per la prima volta il termine *clause* nell'accezione odierna di struttura (o strutture) che compongono la frase, classifica le clausole (per usare un termine italiano coniato su quello inglese), secondo le marche di subordinazione (*form-words*) che le introducono, in avversative, causali, relative, ecc. Egli distingue anche le clausole inserite (*I hope, if all goes well, to finish it tomorrow*), le parentetiche (*I shall finish it, I hope, by the end of the week*), e quelle 'sospese' (*I am a doctor, you know*).

Il secondo esempio riguarda il riconoscimento da parte di Sweet dell'esistenza di un'unità sintattica intermedia tra la frase e la parola, dotata di una propria autonomia, che egli chiama *word-group* (NEG I: § 440-445). L'elaborazione del concetto di questa unità intermedia, che appare anche in altri lavori a cavallo tra i due secoli, come è documentato in Graffi (1991), è rilevante dal punto di vista teorico, in quanto nelle grammatiche tradizionali le frasi erano considerate combinazioni di parole, e non combinazioni di sintagmi, come avviene attualmente. La nozione sweetiana, però, non corrisponde esattamente al concetto odierno di sintagma, poiché comprende sia gruppi etichettabili come sintagmi<sup>6</sup>, sia i composti costituiti da più di due elementi (e.g. *son-in-law*).

Il terzo esempio è rappresentato dall'individuazione di un tipo generale di relazione esistente tra le parole (NEG I: § 40-47), cioè la distinzione tra 'parola aggiunto' (*adjunct word*) e 'parola testa' (*head word*), o tra modificatore e modificato: e.g. *tall* (aggiunto) *men* (testa); (*He*) *walks* (testa) *quickly* (aggiunto); *stone* (aggiunto) *wall* (testa); *sale* (testa) *of books* (aggiunto). In queste pagine fa dunque la sua comparsa la nozione di 'testa', qui identificata in base al suo ruolo sintattico, che molti anni dopo sarà messa a punto da Bloomfield, per poi diventare di uso corrente negli studi sintattici di qualsiasi orientamento.

<sup>6</sup> «[Free groups] allow one word to be substituted for another of like grammatical function, or a new word to be introduced... Thus the group *for my sake* can be made into *for his sake* and *for the sake of...*» (NEG I: § 440).

### 3. *La Modern English Grammar di Jespersen*

3.0. Jespersen iniziò la sua estesa grammatica (d'ora in avanti MEG) nel 1904; il primo dei sette volumi che la compongono fu pubblicato nel 1909, l'ultimo, postumo, nel 1949. Durante il periodo in cui lavorò a questa opera egli pubblicò altri lavori, il più conosciuto dei quali è *Essentials of English Grammar* (1933).

MEG inizia con il volume *Sounds and Spellings*, per poi passare alla sintassi che viene trattata nei successivi quattro volumi, giungendo poi alla morfologia esaminata nel sesto. L'ultimo volume, intitolato *Syntax*, uscì a cura di Niels Haislund sulla base degli appunti lasciati dal linguista danese, integrati con contributi personali; il suo contenuto è di due tipi: ripresa e approfondimento di aree già trattate nei volumi precedenti, e alcuni argomenti nuovi, come il caso e il modo.

Questa grammatica, al pari di NEG, non intende essere prescrittiva<sup>7</sup>; in essa predomina una prospettiva storica che si coglie anche dagli esempi forniti, tratti da testi, per lo più letterari, di varie epoche, da Caxton in poi. Per l'ampia gamma dei fenomeni trattati, l'accuratezza dell'analisi e la notevole quantità di dati presentati, MEG si pone tuttora come una valida *reference grammar*.

Non è semplice compiere un esame critico di questa opera per due ordini di motivi: in primo luogo, la compilazione di MEG avvenne lungo un arco di quaranta anni, durante il quale i vari materiali che la compongono furono assemblati e via via aggiornati senza una pianificazione generale<sup>8</sup>; l'analisi risulta così dettagliata, ma frammenta-

<sup>7</sup> Cfr. MEG I: v: «It has been my endeavour in this work to represent English grammar not as a set of stiff dogmatic precepts, according to which some things are correct and others absolutely wrong, but as something living and developing...».

<sup>8</sup> Cfr. MEG II: v: «It was originally my plan after the first volume of this work, which deals with sounds and spellings, to go on to morphology and finally to syntax... My reasons for now deviating from this order and bringing out the syntactical before the morphological part, are partly of a

ria, e la consultazione non facile, mancando un indice analitico generale. Secondariamente, Jespersen fa uso di alcuni concetti teorici elaborati in *The Philosophy of Grammar* (1924) e *Analytic Syntax* (1937)<sup>9</sup>, che sono piuttosto complessi e meriterebbero uno studio a sé stante. In questa sede ci limiteremo a prendere in considerazione i punti più interessanti della sua descrizione dell'inglese, facendo riferimento all'apparato teorico solo per verificare l'efficacia di certi concetti come strumenti operativi.

3.1. Nella trattazione dei suoni predomina il punto di vista storico<sup>10</sup>; infatti più di due terzi del primo volume di MEG sono dedicati alla disamina del rapporto tra suoni e ortografia. In particolare vengono esaminati i cambiamenti che i suoni inglesi hanno subito nella fase del Modern English, quali di questi hanno condotto a modifiche dell'ortografia, e quali cambiamenti ortografici si sono verificati indipendentemente dai cambiamenti fonetici. È proprio in queste pagine che Jespersen crea l'espressione *Great Vowel Shift* (MEG I: 8.11), attualmente di uso comune, per indicare quell'insieme di cambiamenti che interessarono il sistema vocale nel periodo dell'Early Modern English.

Soltanto i tre capitoli finali sono dedicati alla descrizione dei suoni di quello che viene definito Present English. Qui l'analisi è assai simile a quella compiuta da Sweet; se

purely personal character... The changed plan has entailed some small inconsistencies and obliged me to include in this volume some material that would have been better placed elsewhere, and I have thus been precluded from showing my own system to the best advantage».

<sup>9</sup> Per alcuni aspetti della teoria linguistica di Jespersen, cfr. Francis (1989).

<sup>10</sup> Va sottolineato che Jespersen non considerava adeguata una descrizione esclusivamente sincronica della lingua. Nel 1931 così scriveva: «When Ferdinand de Saussure and his followers insist on a sharp line of division between what they call diachronic and synchronic linguistics, their view is to my mind exaggerated: the two subjects cannot and should not be rigidly separated, least of all in a language possessing so strong a literary tradition as English. I have therefore tried to combine both points of view...» (MEG IV: vi).

ne discosta soltanto per piccole divergenze nella definizione dell'articolazione di alcuni suoni e nei simboli fonetici utilizzati.

Due sono le differenze più consistenti rilevabili tra NEG e MEG. Sotto l'influenza della fonetica strumentale allora in pieno sviluppo, Jespersen prende in considerazione la quantità linguistica (MEG I: 16.31), che era stata trascurata da Sweet, osservandola nei suoi aspetti fisici, come un'entità misurabile, e riportando alcuni dati tratti da *Englische Lautdauer, eine experimentalphonetische Untersuchung* (1903) di E. A. Meyer. L'altra differenza risiede nel fatto che tra i fenomeni prosodici Jespersen si occupa soltanto dell'accento (MEG I: 5), fornendo una tassonomia delle varie posizioni in cui occorre. Si può quindi sostenere che Jespersen, diversamente da Sweet, non è interessato a studiare le funzioni distintive svolte dai vari fenomeni prosodici.

3.2. Nella compilazione del sesto volume di MEG dedicato alla morfologia, Jespersen si avvale della collaborazione di tre studiosi (P. Christophersen, N. Haislund, K. Schibsbye), che lavorarono su questa area sotto la sua supervisione.

La prima preoccupazione del linguista danese è quella di determinare l'ambito della morfologia. Se confrontiamo MEG (II: 1.1; VI: 1.1) con NEG (I: § 8) e con gli assunti teorici esposti in Sweet (1899 [1964]: 123), notiamo che entrambi i linguisti ritengono che la morfologia studia i fenomeni linguistici dal punto di vista della forma, mentre la sintassi li studia dal punto di vista della funzione e del significato. Come conseguenza di ciò, Jespersen si occupa dei vari mezzi che l'inglese usa per esprimere la pluralità, all'interno della sintassi (MEG II: 2-7); invece nell'ambito della morfologia si interessa, ad esempio, di 's-ending', mettendo in luce che può indicare il plurale di un nome (*kings*), il genitivo singolare (*king's*), il genitivo plurale (*kings'*) e la terza persona singolare del verbo (*sings*).

MEG VI, che comprende un'analisi della flessione dei verbi, è dedicato principalmente ai vari processi morfologici della *word-formation*, alcuni dei quali non erano stati osser-

vati da Sweet, e vengono ora inseriti per la prima volta in una grammatica inglese. A questo proposito va rilevato che circa cinquanta anni separano NEG da MEG VI (apparso nel 1942), e che nel frattempo in Germania era stato pubblicato il volume *Handbuch der englischen Wortbildungslehre* (1937) di H. Koziol, che trattava dettagliatamente questa area.

Si può sostenere, quindi, che la parte più interessante di MEG VI sia la trattazione della formazione delle parole. Il primo processo morfologico evidenziato è quello della conversione (MEG VI: 6-7), attualmente noto come derivazione zero. Partendo dall'osservazione che uno dei tratti più caratteristici dell'inglese è l'identità formale di molte parole appartenenti a parti del discorso diverse<sup>11</sup>, Jespersen passa in rassegna alcuni casi, come la formazione dei verbi da sostantivi e aggettivi, e sostantivi da verbi (e.g. *love* → *to love*, *calm* → *to calm*, *to approach* → *approach*). Altri processi individuati sono il *clipping* (MEG VI: 8.9.3 e 29.2), esemplificato da *oil*, abbreviato da *oil painting*, e il raddoppiamento (MEG VI: 10), come in *goody-goody*.

Ovviamente i processi morfologici a cui è dedicato maggiore spazio sono la composizione e la derivazione. In relazione alla prima, Jespersen ritorna sul problema della definizione di 'composto'; egli è dell'avviso che sarebbe preferibile adottare un criterio formale, ma l'ortografia non è d'aiuto, come indicano *bedroom*, *ice-cream* e *stone wall*; d'altronde il ricorso alla posizione dell'accento come tratto definitorio non funziona, in quanto l'accento può trovarsi su elementi diversi del composto (e.g. *'ice-cream* e *more'over*). Quindi egli ricorre a una definizione di tipo semantico, per cui la principale caratteristica di un composto è una differenza di significato rispetto a quello espresso da un'occorrenza libera degli

<sup>11</sup> Ecco alcuni esempi tratti da MEG VI: 6.1.2:

	sb	adj	adv	prep	conj	vb
<i>like</i>	+	+	+	+	+	+
<i>mock</i>	+	+	-	-	-	+
<i>home</i>	+	+	+	-	-	+
<i>round</i>	+	+	+	+	-	+
<i>after</i>	-	+	+	+	+	-

stessi elementi (MEG VI: 8.1.1). Per il resto, vengono prese in considerazione le varie sequenze di parti del discorso che possono dare vita a composti (MEG VI: 9).

La parte finale del volume è dedicata ad una elencazione dei prefissi e dei suffissi; per ciascuno viene fornita la forma e le sue eventuali varianti (e.g. *arch-* in *arch-enemy* e *archi-* in *archiphoneme*), la pronuncia e l'eventuale spostamento dell'accento riscontrabile tra base e parola derivata (e.g. *in'ferior* e *infe'riority*), e il significato.

3.3. I volumi dedicati alla sintassi, che costituisce il maggiore interesse scientifico di Jespersen, rappresentano il primo studio approfondito della struttura della frase inglese; al fine di meglio specificare i fenomeni linguistici vengono utilizzati nuovi concetti teorici, che comportano anche l'adozione di una nuova terminologia. Vari termini, che qui compaiono per la prima volta, sono poi diventati di uso comune, come *phrase*<sup>12</sup>, *quantifier*, *mass-word* e *existential sentence* (rispettivamente MEG II: 1.87; VII: 17.1; II: 2.71 e 6.81).

In MEG II: 1 Jespersen si riferisce alle parole usando la tradizionale classificazione in parti del discorso, e nello stesso tempo elabora il concetto di 'rango' (*rank*), mediante cui rende conto di varie costruzioni sintattiche. In base a questa categoria di analisi che tenta di cogliere le funzioni svolte dalle parole all'interno delle frasi, le parole sono classificate in 'principali', 'aggiunti' e 'soggiunti', come risulta dagli esempi che seguono. In *The dog barks furiously*, *dog* è un principale, *barks* un aggiunto, e *furiously* un soggiunto. La stessa parola può fungere da principale (*the poor*) o da aggiunto (*the poor people*), risolvendo così il problema dello status sintattico di *poor*, che nel primo caso la grammatica tradizionale definiva un aggettivo usato come nome. Anche i gruppi di parole possono avere ruoli diversi, e quindi venire

<sup>12</sup> L'uso di *phrase* è limitato a gruppi come *put off* o *will take*. Il significato corrispondente all'odierno senso di *phrase* (sintagma) è reso da 'gruppo di parole': «A word group consisting of two or more words may in many instances play the same role as a single word» (MEG II: 1.81).

classificati in base ai tre ranghi: *Sunday afternoon* è un principale in *Sunday afternoon was fine*, un aggiunto in *Sunday afternoon lecture*, e un soggiunto in *I slept all Sunday afternoon*.

Da un punto di vista descrittivo, i tre ranghi sono strumenti utili per analizzare una lingua analitica come l'inglese, in cui le parole possono cambiare funzione senza segnalarlo con una marca morfologica, ma semplicemente cambiando di posizione. Da un punto di vista teorico, con l'introduzione del concetto di rango in MEG II (1914), Jespersen compie un tipo di descrizione della frase che condurrà all'analisi in costituenti proposta da Bloomfield in *Language* (1933).

Due altri concetti, 'giunzione' e 'nesso', occupano un posto centrale nell'apparato teorico di Jespersen, che li utilizza per descrivere varie strutture sintattiche; essi sono elaborati in *The Philosophy of Grammar* (1924, capp. 8-10), e trattati in dettaglio in MEG III e V. La giunzione e il nesso sono due relazioni che possono occorrere all'interno della frase, e che potremmo etichettare come una relazione di predicazione (nesso) e una di attribuzione (giunzione) (MEG III: 11.1; V: 1.3 e 1.4). Qui Jespersen pone in rilievo che due parole (o due gruppi di parole), di cui una è un principale e l'altra un aggiunto, possono combinarsi in due modi fondamentalmente diversi, dando vita a una giunzione o a un nesso. La giunzione è una combinazione di parole che serve a rendere più preciso ciò di cui si sta parlando, e.g. *weather / extremely cold weather, a dog / a barking dog*; il suo significato è un'unica idea che per qualche ragione viene espressa linguisticamente mediante due elementi. Da ciò Jespersen fa derivare la distinzione tra aggiunti restrittivi e non restrittivi, che trova la sua espressione più evidente nell'attuale distinzione tra frasi relative restrittive e appositive.

Il nesso indica il rapporto tra soggetto e predicato, che si può manifestare in tipi diversi di strutture sintattiche; è una combinazione di parole che contiene due idee che devono necessariamente rimanere separate. Esso trova la sua realizzazione più ovvia in una frase con il verbo finito (*The man reads the Bible*); ma può realizzarsi anche con un verbo non finito, come l'infinito (*I heard him come*) e il gerundio (*The*

*man, having read this, left the house*), oppure ancora, senza la presenza di alcun verbo (*Strange sight this Congress!*).

L'individuazione del rapporto predicativo, come indipendente dalla presenza del verbo e dalla frase (e.g. il nesso oggetto di preposizione, esemplificato da *with eyes wide open* in MEG V: 5), consente a Jespersen di trattare in modo innovativo vari fenomeni, tra cui i *nexus substantives* (MEG V: 7). Si tratta dei sostantivi deaggettivali (e.g. *kindness, honesty*) e deverbali (e.g. *arrival, development*) che vengono considerati semanticamente equivalenti a frasi con il verbo finito, e.g. *the doctor's arrival = the doctor arrived*<sup>13</sup>.

Nell'apparato teorico di Jespersen sono dunque presenti categorie funzionali (i tre ranghi), accanto a categorie logiche (giunzione e nesso); egli però fa uso anche di categorie nozionali (o semantiche), che vengono elaborate in *The Philosophy of Grammar* (1924: 52-57). Qui egli distingue tra nozioni, di carattere universale, che sono espresse nelle varie lingue in modi diversi, e categorie sintattiche, tipiche di una data lingua; compito del grammatico è analizzare il rapporto, spesso complesso e multiforme, esistente tra categorie nozionali e categorie sintattiche. In merito a ciò si possono fare due considerazioni; innanzitutto non si può fare a meno di notare la forte somiglianza tra le categorie nozionali di Jespersen e le *logical categories* di Sweet; in secondo luogo, è apprezzabile lo sforzo analitico del linguista danese, il quale si avvicina ai fatti linguistici con un approccio 'misto', adottando cioè categorie di analisi di natura diversa, al fine di compiere una descrizione più adeguata.

Un'area importante della grammatica inglese in cui vengono usate categorie nozionali è rappresentata dal verbo. Esplorando il rapporto tra *time* e *tense*, Jespersen effettua un'analisi della categoria sintattica del preterito (MEG IV: 1.2, 1.3, 5.1, 5.3, 9.1), mostrando le varie forme morfologiche

<sup>13</sup> Una soluzione sul tipo del nesso a un problema descrittivo è rappresentato dall'analisi del genitivo proposta da Quirk *et alii* (1972: 4.93-4.95) e Leech-Svartvik (1975: 93-95). In particolare questi ultimi mostrano che il genitivo viene usato per esprimere vari tipi di relazioni ('have' relation, subject-verb relation, verb-object relation, ecc.).

che può assumere, e poi indicando le varie nozioni che può esprimere: il passato (*How many times did you see him?*), il futuro (*It is time he went to bed*), irrealtà nel presente (*I wish I had money enough to pay you*), e un'asserzione ritenuta valida nel tempo (la frase di Shakespeare *Men were deceivers ever*).

Per quel che concerne gli ausiliari, al cui interno vengono estesamente trattati quattro modali (*will, shall, would* e *should*, in MEG IV: 15-20) ci si trova di fronte a una buona analisi delle nozioni da essi espresse<sup>14</sup>, ma è riscontrabile una carenza nella descrizione della categoria sintattica di 'ausiliare modale', in quanto non viene posto in rilievo che questi verbi costituiscono una classe caratterizzata dal fatto di non potere fungere da verbi principali.

Terminiamo questa sezione con un'osservazione riguardante la categoria nozionale di aspetto. Tra le varie categorie, questa è una 'scoperta' recente della linguistica; tuttavia abbiamo visto in precedenza che Sweet prende in esame alcune distinzioni aspettuali dell'inglese. Quindi è per alcuni versi sorprendente che Jespersen, vari anni più tardi (siamo attorno al 1930), manchi di trattare il rapporto tra forme verbali e aspetto<sup>15</sup>, anche se sono rintracciabili alcuni accenni alla questione. Ad esempio, nell'indice di MEG IV, alla voce 'aspetto' ci sono rimandi a varie nozioni (e.g. inizio, conclusione, durata, abitudine) a cui si accenna in pagine sparse; alla fine dello stesso volume vi sono due sezioni (MEG IV: 22.7-8) in cui vengono elencate le varie forme verbali che esprimono le distinzioni aspettuali di inizio di evento e evento abituale.

<sup>14</sup> Per ciascun ausiliare esaminato, Jespersen indica le nozioni che può esprimere: e.g. *would*, volontà nel passato in frasi negative, abitudine nel passato, desiderio, probabilità (MEG IV: 19).

<sup>15</sup> In *The Philosophy of Grammar* (1924: 286-289), Jespersen riferisce del dibattito sull'aspetto che alcuni anni prima aveva visto protagonisti Delbrück, Pedersen, Noreen e altri linguisti; in questa occasione si mostra scettico sulla possibilità di ricondurre fenomeni diversi ad una stessa categoria generale.

#### 4. Conclusioni

Ciò che differenzia i due linguisti che abbiamo preso in considerazione sono i diversi interessi scientifici, che si riflettono nelle loro opere: Sweet è fondamentalmente un fonetista che si occupa anche di sintassi, Jespersen principalmente un sintatticista. Ciò che li accomuna è la loro grande capacità di osservazione e di analisi dei fatti linguistici.

Passando brevemente in rassegna le aree trattate nelle due grammatiche, notiamo che Sweet rivolge la sua attenzione alla fonetica articolatoria e alla prosodia, laddove Jespersen si interessa di cambiamenti fonetici e del rapporto tra suoni e ortografia. Nell'ambito della morfologia entrambi prendono in esame sia la flessione che la formazione delle parole, che attualmente viene trattata in studi a sé stanti. Ma è sicuramente nella sintassi che i due linguisti raggiungono i maggiori risultati; MEG copre una maggiore gamma di fenomeni di NEG, presenta un apparato teorico-descrittivo più ricco e una rinnovata terminologia; NEG, anche se è in gran parte un'analisi delle parti del discorso, tuttavia fornisce un'indagine di varie strutture sintattiche (e.g. i vari tipi di clausole), delinea i rapporti tra parola, gruppo di parole e frase, e individua all'interno dei gruppi di parole il rapporto tra testa e modificatore. Il tratto comune ai due lavori è il superamento di un approccio formale, in favore di considerazioni funzionali e semantiche, che sono all'origine dell'adozione di rinnovate categorie di analisi.

Le due grammatiche, il cui ambito descrittivo è esauritivo, sono dei capisaldi nella storia del descrittivismo inglese, nonostante alcune ovvie carenze, quali l'incompletezza e la non totale coerenza nella trattazione di alcuni fenomeni. Alcuni termini tecnici, come pure alcuni concetti teorici non hanno avuto un seguito nei lavori successivi, ma la descrizione dell'inglese è approfondita e basata su un esame di dati linguistici autentici.

## BIBLIOGRAFIA

- Bauer L. (1983), *English Word Formation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Francis N.W. (1989), «Otto Jespersen as Grammarian», in Juul-Nielsen (1989).
- Graffi G. (1991), *La sintassi tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Halliday M. A. K. (1970), *A Course in Spoken English: Intonation*, London, Oxford University Press.
- Jespersen O. (1909-1949), *A Modern English Grammar on Historical Principles*, 7 voll., London, Allen & Unwin. [I (1909); II (1914); III (1927); IV (1931); V (1940); VI (1942); VII (1949)].
- (1924), *The Philosophy of Grammar*, London, Allen & Unwin.
- (1933), *Essentials of English Grammar*, London, Allen & Unwin.
- Juul A., Nielsen H. F. (eds.) (1989), *Otto Jespersen: Facets of His Life and Work*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins.
- Leech G., Svartvik J. (1975), *A Communicative Grammar of English*, London, Longman.
- Pierini P. (1986), «Language and Grammar in the Work of Henry Sweet», in *Lingua e Stile* XXI/1, 121-135.
- (1989), *The Living Philology: Il pensiero linguistico di Henry Sweet*, Roma, Bagatto Libri.
- Quirk R., Greenbaum S., Leech G., Svartvik J. (1972), *A Grammar of Contemporary English*, London, Longman.
- (1985), *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London, Longman.
- Roach P. (1984), *English Phonetics and Phonology*, London, Oxford University Press.
- Strevens F. (1978), «The English Language Made Plain for the Teacher of English: The Descriptivist and the Linguistic Traditions», in P. Strevens (ed.), *In Honour of A. S. Hornby*, London, Oxford University Press, pp. 103-116.
- Sweet H. (1892-1898), *A New English Grammar: Logical and Historical*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press; rist., London, Oxford University Press, 1958.
- (1899), *The Practical Study of Languages*, Oxford, Clarendon Press; rist., London, Oxford University Press, 1964.

FRA ETICA ED ALTERITÀ: *THE SONGLINES*  
DI BRUCE CHATWIN

di  
Ivana Rescinito\*  
(Napoli)

L'approccio europeo all'alterità etnica è stato caratterizzato, storicamente, dalla tendenza a disconoscere tutte le differenze oppure a ridurle all'identità europea, tradizionale emanazione del Medesimo<sup>1</sup>. La riflessione teorica contemporanea sull'alterità si è trovata, pertanto, ad affrontare la questione della possibilità di superare tale approccio riduttivo e razzista ed ha, di conseguenza, posto l'accento sulla dimensione del riconoscimento e della reciprocità all'interno dei rapporti interculturali; rimaneva insoluto, tuttavia, il problema delle differenze radicali, incommensurabili, tra culture. A tale problema ha dato una risposta teorica Emmanuel Lévinas, grazie ad una concezione dell'etica fondata sull'alterità radicale; sul piano finzionale, invece, l'incommensurabilità e l'alterità irriducibile fra culture sono state rappresentate in maniera efficace ed interessante nella scrittura di viaggio di Bruce Chatwin, il quale, come vedremo, incontra felicemente ed in maniera feconda, da questo punto di vista, la riflessione di Lévinas.

La scrittura di viaggio dalla metà del XVIII secolo ad oggi si è intrecciata costantemente al discorso del Medesimo, aderendovi pressoché incondizionatamente. Lo sguardo europeo, costruendo la propria versione/rappresentazione del resto del mondo, ha ubbidito ad una norma eurocentrica

\* Questo articolo è dedicato a mio padre.

<sup>1</sup> Cfr. E. Lévinas, *Totalité et Infini*, L'Aia, Nijhoff, 1961.

rispetto alla quale molti dati storico-culturali sono stati oscurati in quanto deviazioni. In particolare, la norma ha oscurato l'agente dello sguardo e la sua posizione e tutte le determinazioni spazio-temporali di cui è portatrice, mascherandosi come 'naturale' ed universale, e proponendosi quindi come legittima.

La pubblicazione del *Systema Naturae* di Linneo, avvenuta nel 1735, segna il momento in cui iniziò a farsi strada una nuova versione della coscienza planetaria dell'Europa, caratterizzata dalla costruzione del sapere su scala globale. La storia naturale vedeva il mondo come il caos dal quale occorreva estrarre un ordine: la molteplicità e la varietà delle specie esistenti sul pianeta, dai minerali agli esseri umani, andavano ridotte all'unità di una griglia classificatoria razionale ed omogeneizzante<sup>2</sup>. Grazie ad un simile sistema di conoscenza, basato sulla razionalizzazione, l'estrazione e la dissociazione, che oscurano le relazioni quotidiane e di esperienza tra persone, animali e piante, l'autorità europea si imponeva sull'intero pianeta. Allo stesso tempo, il sistema di nomenclatura della storia naturale, racchiudendo la molteplicità della natura entro una totalità finita, diveniva strumento di oggettivazione della natura stessa da parte di un Medesimo che, in quel particolare momento, era europeo, maschile, laico, borghese ed acculturato di una cultura circolante in stampa: la Parola ed il Mondo coincidevano perfettamente.

La figura del naturalista, che venne costruita come benigna e domestica, racchiude in sé la duplicità del Medesimo nel XVIII secolo: una soggettività che, potendo imporre la propria visione egemonica e totalizzante senza usare apparati di dominio, si proponeva come innocente ed imperiale ad un tempo. L'appropriazione del pianeta da parte del sistema conoscitivo europeo della storia naturale si rivestiva, in tal modo, di innocente astrattezza, differenziandosi notevolmente dalle articolazioni violente della conquista imperiale dei due secoli precedenti<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1966.

<sup>3</sup> Cfr. M. L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, Londra e New York, Routledge, 1992. Pratt usa il termine di 'anti-conquista'

Nella seconda metà del XVIII secolo il progetto della storia naturale confluì nella scrittura di viaggio, che si configurò quale relativa potente pratica di significazione: i viaggi di esplorazione verso l'interno del continente africano assunsero i caratteri del *possesso* della terra, del *controllo* delle risorse, e della *norma ordinatrice* giuridico-amministrativa. Coerentemente con il carattere sinottico ed estraivo/razionalizzante della storia naturale linneiana, il linguaggio delle descrizioni naturali del periodo è visuale ed analitico, ed il paesaggio è rappresentato come inabitato, privo di tracce della presenza umana. Le usanze, i nomi, le storie locali e le storie personali degli indigeni legate al paesaggio e alla natura sono sottaciute. In altre parole, il paesaggio viene costruito come a-temporale, a-storico ed a-sociale, cosicché la costruzione culturale risulti il più possibile 'naturale'. Tale naturalizzazione (tramite deumanizzazione) del paesaggio si accompagna alla produzione della presenza del naturalista, e attraverso lui dell'Europa, come invisibile; ma rendere la presenza europea invisibile equivale a renderla incontestabile, e quindi a legittimarla. La norma eurocentrica e la tendenza all'universalizzazione si ripresentano con tale continuità storica e sotto forme così diverse da sembrare, paradossalmente, intemporali.

Venendo al nostro secolo, nel periodo tra le due guerre mondiali questi paradigmi sono stati espressi dall'etnografia<sup>4</sup>, ed in particolare dall'emergente umanesimo etnografico, nonché dal romanzo coloniale. La concezione dell'*l'homme total* degli etnologi Paul Rivet e Marcel Mauss, che trovò una realizzazione pratica nel progetto del Musée de l'Homme di Parigi, non faceva che articolare una particolare versione dell'autenticità umana basata sull'interiorità della persona (secondo la quale tutti creano, lavorano, amano, adorano) e proiettarla sul resto del pianeta; veniva riasserita, in

per evidenziare questi ultimi tratti della storia naturale e sottolinea la naturalizzazione, attraverso la figura del naturalista, della presenza e dell'autorità europee sull'intero pianeta.

<sup>4</sup> Cfr. J. Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.) e Londra, Harvard University Press, 1986.



tal modo, un'umanità completa e considerata come un tutto indiviso nello spazio e nel tempo; ma tale interezza presupponeva un'omissione: la fonte esclusa della proiezione. Ciò che non veniva esposto al Musée de l'Homme era appunto l'Occidente moderno, la sua arte e le sue istituzioni. In sostanza, mentre incoraggiava la contemplazione dell'umanità come un tutto visto a distanza con fredda tolleranza, il museo evitava accuratamente di esibire la propria identità ed il proprio umanesimo, e ancor più di analizzarli o porli in discussione. Così, l'umanesimo occidentale, che ai propri occhi era amore per l'umanità, si prospettava come l'istituzione di un solo gruppo di uomini che rischiava di diventare pratica di normalizzazione degli altri.

Nell'ambito del romanzo coloniale, E. M. Forster ha inequivocabilmente adottato lo stesso sguardo eurocentrico ed universalizzante, come dimostra la rappresentazione delle relazioni tra inglesi ed indiani in *A Passage to India* (1924): essa è largamente stereotipata ed essenzialistica, nonché ancorata nell'angusta prospettiva del riconoscimento reciproco. In ambito post-coloniale, invece, la scrittura di autori quali V. S. Naipaul e Bruce Chatwin supera l'approccio tradizionale all'alterità attraverso una critica radicale dell'eurocentrismo, la quale si realizza, da un lato, nel concetto di dialogo etico (Lévinas), e dall'altro, nell'apertura ad una visione sincretica ed osmotica della convivenza tra culture, anziché meramente multiculturali nel senso della tradizione liberale.

A tal proposito va ricordato il recente argomento di Homi K. Bhabha, secondo il quale il multiculturalismo di marca liberale, pur costituendo un approccio progressista all'alterità, sottende a sua volta una norma etnocentrica ed universalizzante<sup>5</sup>. Bhabha fa una distinzione cruciale tra *diversità* e *differenza* culturale; partendo dalla considerazione che la tradizione liberale ha consacrato la *diversità* culturale come valore positivo sotto la forma del pluralismo individualistico, egli fa notare che tale scelta cela l'ansia

<sup>5</sup> Cfr. H. K. Bhabha, 'The third space', in J. Rutherford (ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, Londra, Lawrence and Wishart, 1990.

occidentale di 'comprendere' e collocare le culture entro una cornice temporale universale che prenda in considerazione i loro contesti storici e sociali solo per trascenderli e renderli trasparenti (viene adoperata l'immagine di 'museo immaginario' delle culture, in proposito). Ciò che il multiculturalismo attua, osserva Bhabha, è una *creazione della diversità culturale* che celebra la possibilità di fruire di tante culture, ed un *contenimento della differenza* in virtù del quale occorre collocare le differenze nella *nostra* griglia di riferimento. In altri termini, il multiculturalismo intanto accetta la diversità in quanto non fa differenza, ossia non costringe a modificare, mettere in discussione, de-centrare la propria cultura. La prospettiva eurocentrica incontra, come abbiamo annunciato, una critica radicale nella riflessione sull'alterità di Emmanuel Lévinas, il quale enuncia, per primo, la nozione di un'alterità irriducibile al Medesimo ed assolta da vincoli nei suoi confronti.

#### *Il dialogo etico di Emmanuel Lévinas*

L'etica di Lévinas ha una portata straordinariamente innovativa; rispetto alla tradizione, essa viene ridefinita come il *fondamento filosofico della responsabilità verso l'Altro/a* e si configura anzitutto come critica, *mise en question* del soggetto conoscitivo occidentale, o Medesimo<sup>6</sup>, e della sua impresa tradizionale consistente nel ridurre *a sé* ogni forma di alterità: «*On appelle cette mise en question de ma spontanéité par la présence d'Autrui, éthique*»<sup>7</sup>.

L'Altro è dunque colui/colei che si fa carico di criticare

<sup>6</sup> Per Lévinas, l'io ed il Medesimo, implicitamente, coincidono. Tale circostanza rende adeguata la riflessione di Lévinas al confronto con un'alterità intesa non solo nella dimensione umana ed individuale, ma come problema culturale nell'orizzonte post-coloniale.

<sup>7</sup> E. Lévinas, *Totalité et Infini*, cit., p. 13. *Autrui* (l'Altro) è il termine scelto da Lévinas per denotare l'alterità; essendo indeclinabile e transgenere, e rifiutando l'articolo, esso ha il pregio di sottolineare il carattere irriducibile ed indeterminabile dell'alterità.

l'io/Medesimo; ma il ruolo cruciale dell'alterità nella concezione etica di Lévinas emerge anche in relazione all'evento dell'incontro tra Sé ed Altro. Tale evento è tutto ciò in cui l'etica levinasiana consiste: «*Le terme éthique signifie toujours pour moi le fait de la rencontre, la relation d'un moi à autrui*»<sup>8</sup>.

L'essere che si trova al di fuori di me, è irriducibile alla coscienza del Medesimo ed è ineludibile, circostanze che Lévinas sottolinea per mezzo del concetto di 'viso' (*visage*). Quest'ultimo è definito, in *Totalité et Infini* (1961), come il modo in cui l'Altro si presenta, eccedendo l'idea che di lui/lei ho in me: «*Le visage est présent dans son refus d'être contenu. Dans ce sens il ne saurait être compris, c'est à dire englobé*»<sup>9</sup>. Il viso è insieme parola e sguardo, e non è sguardo muto, sottoposto alla violenza del silenzio; esso è ciò che vede oltre ad essere visto. Da solo, il viso convoca, chiama, interroga il Medesimo, e con la sua interrogazione ne interrompe la totalità, aprendo allo stesso tempo la possibilità del movimento etico dal Sé all'Altro/a, un movimento entro il quale sarà necessario vigilare affinché lo stato di interrogazione sopravviva ai tentativi di chiudere la domanda attraverso risposte integrali, tendenti a costituire delle totalità finite. Sempre in *Totalité et Infini*, infatti, Lévinas oppone alla nozione di totalità, che ha dominato la tradizione di pensiero da Parmenide ad Heidegger, la nozione di infinito, che non va intesa come l'essere assoluto, ma come ciò che si manifesta attraverso la rottura della totalità: infinito è ciò che si rivela nel movimento con il quale il Medesimo accoglie l'Altro, ossia l'altro/a nella sua alterità irriducibile al Medesimo e separato da lui da una distanza infinita.

Il carattere perentorio ed ineludibile dell'alterità viene ribadito in *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* (1974), dove Lévinas introduce la modalità del 'Dire etico' (*le Dire*); questa è definita come l'esporsi corporeo, sensoriale all'Altro, ed esprime l'impossibilità di rifiutarne l'approccio e la

<sup>8</sup> E. Lévinas, *Autrement que savoir*, Parigi, Osiris, 1987, p. 28.

<sup>9</sup> E. Lévinas, *Totalité et Infini*, cit., p. 168.

prossimità. Si tratta di un disporsi ad accogliere l'Altro nell/attraverso il linguaggio della comunicazione umana: «*Le Dire précisément n'est pas un jeu. Antérieur aux signes verbaux qu'il conjugue, antérieur aux systèmes linguistiques et aux châtiments sémantiques, il est proximité de l'un à l'autre, engagement de l'approche, l'un pour l'autre. Le Dire noue un intrigue de responsabilité. Par rapport à lui, l'être a toutes les apparences d'un jeu*»<sup>10</sup>. Evidentemente il linguaggio è inteso da Lévinas in senso ampio e radicale: è il linguaggio del corpo nella sua irriducibile globalità, dove il momento verbale non è che una modalità espressiva fra le altre. Ancora più esplicitamente qui, nella spoglia radicalità della comunicazione dialogica, in cui si attua il movimento etico dal Sé all'Altro/a, emerge l'irriducibilità dell'alterità. Il 'Dire etico' rappresenta, infatti, il residuo non tematizzabile del linguaggio, ovvero il senso che sfugge alla comprensione del Medesimo, garantendo, in definitiva, l'irriducibilità dell'Altro<sup>11</sup>.

La figura del chiasmo ( $\chi$ ), introdotta da Lévinas per spiegare la natura del suo dialogo con Derrida, può essere utile per visualizzare le caratteristiche della relazione etica finora descritta. Nel chiasmo si distingue un centro, che rappresenta il punto di incontro tra le due identità che entrano in dialogo e sottolinea il movimento etico dal Sé all'Altro/a; le parti rimanenti della figura, che proseguono in direzioni distinte, alludono all'alterità radicale e all'eccesso di senso che nel dialogo non vengono assorbiti. Si tratta di un modello di relazione che differisce profondamente, evidentemente, da quello bipolare proprio sia della dialettica del riconoscimento che delle teorie basate sull'ottica della reciprocità.

<sup>10</sup> E. Lévinas, *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence*, L'Aia, Nijhoff, 1974, p. 6.

<sup>11</sup> Il 'Dire' è etico poiché interrompe, sotto forma di residuo, eccesso, la totalità del Medesimo e del suo 'Detto' (*le Dit*); quest'ultimo è definito come il contenuto identificabile di un dato atto di comunicazione, mentre il Dire è l'atto di comunicazione inteso nel suo indirizzarsi ad un interlocutore. Inoltre, la ragione per cui il movimento etico dal Sé all'Altro/a giunge ad assumere la peculiare forma del 'Dire' è che, per Lévinas, il silenzio è sempre violenza, repressione di un'altra voce.

Il movimento etico dal Medesimo all'Altro/a è *senza ritorno*. Opponendo al mito di Ulisse, che fa ritorno ad Itaca, la storia di Abramo, il quale lascia per sempre la propria terra per una destinazione ignota proibendo persino a suo figlio di ritornare al punto di partenza, Lévinas intende sottolineare il momento dell'ingratitude, che si configura come un salutare impedimento al ritorno del movimento etico alla sua origine, ossia al Medesimo<sup>12</sup>. L'ingratitude, infatti, tenendo a distanza la filantropia, tipica manifestazione del paternalismo del Medesimo, evita di ricadere nell'economia di quest'ultimo ed accentua il carattere radicalmente asimmetrico della relazione etica levinasiana. È un altro tratto che marca la distanza della riflessione sull'alterità di Lévinas dalle concezioni imperniate sulla reciprocità e sul riconoscimento. La relazione etica è descritta, infine, come *assoluta*, 'rapport sans rapport'<sup>13</sup>, nel senso che i termini della relazione sono assolti da essa, incondizionati.

Essere assolti dalla relazione etica vuol dire, ancora una volta, che una differenza irriducibile tra Medesimo ed Altro viene mantenuta; e l'alterità radicale dell'Altro, rifiutando di arrendersi al Medesimo, pone la psiche del Medesimo in un rapporto di passività, o pazienza etica. Tale pazienza è etica in quanto si fonda sull'ascolto di un'altra voce. Il senso dell'udito, insieme al tatto, è riconosciuto da Lévinas come lungamente represso nella tradizione, la quale ha privilegiato la funzione conoscitiva della vista e della parola; al privilegio dello sguardo, su cui l'intera metafisica della presenza si fonda, Lévinas oppone pertanto l'umiltà di un ascolto che eticamente eclissi il soggetto conoscitivo per far emergere la voce di chi ci si prefigge di conoscere.

L'argomento della pazienza risulta anche nella temporalità della relazione etica. Tra Medesimo ed Altro, infatti, Lévinas scorge un'irriducibile *différance*; questa si riferisce al differimento e all'eccesso di senso che, all'infinito, si produ-

<sup>12</sup> Cfr. E. Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Parigi, Vrin, 1974, p. 191.

<sup>13</sup> E. Lévinas, *Totalité et Infini*, cit., p. 7.

cono nel dialogo. Allo stesso tempo si riferisce al differimento del presente: alla concezione lineare del tempo, in cui l'attimo presente rappresenta la scansione privilegiata nella successione dei momenti, viene sostituita una temporalità della *durata*, che accoglie il differimento e la pazienza propri alla relazione etica. Lévinas precisa che ciascun termine della relazione etica va inteso come individuale, singolare e non generico, e non sussumibile, pertanto, in categorie generali della soggettività, né riconducibile all'opposizione soggetto/oggetto.

In *Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence* Lévinas radicalizza l'obbligazione fisica all'Altro/a sia attraverso la nozione di linguaggio, che si orienta verso il non-verbale e il non-visivo, sia attraverso una forma di soggettività intesa come assoggettamento all'Altro, che si esplica come sensibilità e prossimità, spingendosi fino all'*offrirsi per l'altro/a*. In tal modo, emerge con evidenza ancora maggiore la nuova configurazione dell'etica levinasiana come fondamento filosofico della responsabilità verso l'altro.

Se la parola etica ha subito, nel pensiero di Lévinas, simili ampliamenti semantici e simili radicalizzazioni, non ci si stupirà che l'etico sia anche ciò che fonda il politico. Il problema della politica si apre con la necessità di sostenere un modello di comunità aperta, resistente alla chiusura totalitaria, e incessantemente pronta a mettere in discussione la propria legittimità in quanto comunità. Lévinas stesso sottolinea, in *Totalité et Infini*, il passaggio dall'etica alla politica: alla relazione comunitaria con un altro/a singolare ed alla responsabilità etica subentra la relazione con gli *altri* nella loro pluralità ('*le tiers*') e le questioni della interrogazione, della giustizia, della uguaglianza, e del giudizio. La relazione etica non è, dunque, un mero fatto privato; sul suo sfondo, come ineludibile orizzonte, si trova la comunità di *tutti gli altri*, prossimi e lontani: «*Dans l'égard de l'autre la communauté entiere me regarde*»<sup>14</sup>. Infine, va rilevato che la relazione etica levinasiana ha il pregio di interrompere la visione

<sup>14</sup> Id., p. 13.

sinottica della vita sociale mettendo radicalmente in questione ciascun individuo, tramite l'obbligazione etica personale verso l'altro/a.

### *The Songlines*

La riflessione sull'etica di Emmanuel Lévinas trova numerosi riscontri nella rappresentazione dell'alterità in *The Songlines* di Bruce Chatwin. Si tratta di un *travelogue* del 1987 in cui si propone un'elaborata versione delle 'Vie dei Canti', il complesso mito di fondazione delle popolazioni aborigene e della loro letteratura. Tale versione si può, secondo noi, leggere come una metafora dell'alterità irriducibile e del naufragio dei tentativi di 'comprenderla' da parte del Medesimo.

Nell'incessante dialogo che il narratore intrattiene con gli interlocutori australiani, ad ogni tentativo di 'comprendere' ciò che di *altro* vi è nelle loro parole, viene risposto con uno scarto, un differimento di senso. Da questo punto di vista, vale la pena prendere in considerazione i seguenti dialoghi tra Bruce Chatwin, narratore omodiegetico nonché nomade europeo, e, rispettivamente, Arkady, identità ibrida tra Europa ed Australia, e Flynn, aborigeno australiano. L'agente dell'*interrogazione* è, come sempre, Bruce, mentre i personaggi locali ne sono i destinatari. Dal terzo capitolo, in particolare, consideriamo<sup>15</sup>:

'So a dreaming is a clan emblem? A badge to distinguish «us» from «them»?  
«Our country» from «their country»?'  
'Much more than that,' he said. (p. 12)  
'So song is a kind of passport and meal-ticket?'  
'Again, it's more complicated'.  
[...]  
'By episode, I asked, you mean «sacred site»?'  
'I do'.

<sup>15</sup> L'edizione a cui si fa riferimento è: B. Chatwin, *The Songlines*, Harmondsworth, Penguin, 1987. Il corsivo non è nel testo di Chatwin, eccetto che per l'ultima frase.

'The kind of site you're surveying for the railway?'  
'Put it this way,' he said. (p. 13)

E dal dodicesimo capitolo:

'The waterholes, in turn, were ceremonial centres where men of different tribes would gather.'  
'For what you call corroborees?'  
'You call them corroborees,' he said 'We don't'.  
'All right', I nodded. 'Are you saying that a trade route always runs along a Songline?'  
'The trade route is the Songline,' said Flynn. (p. 57)

Come si può vedere dal rimando delle battute, l'altro, etnicamente ed individualmente inteso, sollecitato dalle incalzanti domande del personaggio Chatwin, risponde resistendo ai tentativi di comprensione da parte del Medesimo. Si manifesta in tal modo un'alterità radicale, irriducibile, che implica l'assunzione, da parte del Medesimo, di quell'atteggiamento di pazienza etica di cui Lévinas parla, il quale si esplica come sollecitazione ed attesa costanti della voce dell'Altro. La soggettività, dunque, si dà attraverso un continuo accomodamento alla presenza dell'Altro/a; essa si traduce in una forma di soggezione.

Spesso, poi, la voce dell'Altro è aspra, risentita, carica, si direbbe, di una vendetta ormai iscritta nella storia. Ne è espressione frequente il sarcasmo. Nel dodicesimo capitolo, il personaggio Bruce Chatwin tenta di dialogare con l'aborigeno Flynn:

He was, there was no denying it, difficult. When Arkady crouched beside the chair and explained what I wanted, I heard Flynn mutter, «Christ, not another!»  
I had to wait a full five minutes before he deigned to turn his head in my direction. Then he asked in a flat, ironic voice, 'Is there anything I can do to help you?'  
'There is,' I said, nervously. 'I'm interested in the Songlines.'  
'Are you?'  
[...]  
He looked away and stroked his beard.  
I then tried another tack and described how Gipsies communicate over colossal distances by singing secret verses down the telephone.

'Do they?'

[...]

'I cannot see,' said Flynn, 'what Gipsies have to do with our people.' (p. 55)

In questi casi, l'altro risponde ingratamente, ma l'ingratitude fa parte, come abbiamo visto, della relazione etica che Lévinas auspica.

L'atteggiamento del personaggio Chatwin è un atteggiamento di responsabilità infinita verso l'Altro; indipendentemente dalle reazioni dei suoi interlocutori, egli risponde dinanzi a loro dalla propria posizione di maschio, europeo, bianco, mentre essi/e rimangono assolti da ogni vincolo nei suoi confronti. Ognuno degli incontri dialogici è sintetizzabile nella figura del chiasmo. Le due identità a confronto, attraverso lo scambio verbale, mettono in circolazione una quantità di senso che eccede il dialogo e si reimmette nel più vasto orizzonte comune in cui il dialogo si produce.

Se i momenti levinasiani prevalgono nella narrazione, non mancano istanze di riduzione dell'Altro al Medesimo. Rivelatrice, al riguardo, è la reazione della turista americana di fronte al dipinto del nomade Stan; nel corso del lungo episodio della vendita, ella giunge faticosamente, sebbene progressivamente, al giudizio sulla bellezza dell'opera.

'I think it's beautiful,' said the American woman, *thoughtfully*.

E più avanti:

'Yes,' sighed the American woman. She had fixed her gaze on the painting. 'In its own way, it is truly beautiful!' (p. 25)

Dopodiché, mentre Mrs Lacey, proprietaria dell'emporio locale, intrattiene una discussione su totem ed Antenati con l'altro cliente americano, la turista, che evidentemente non li segue, esce in un'esclamazione:

'The American wife, meanwhile, was opening and closing her eyes to see what impression the painting would make on her when, finally, she kept them open. «Beautiful», she repeated.' (p. 26)

Seguono poi dei tentativi, da parte dei due turisti, di capirne di più sui Sogni, e, successivamente, la fase della contrattazione, alla fine della quale la donna dice ancora:

'It is beautiful.' (p. 27)

Si nota qui uno sforzo di etichettare il dipinto secondo le categorie estetiche occidentali: «È bello», ella decide dopo molte esitazioni, ma in realtà sembra avere una seria difficoltà a collocarlo nella propria griglia estetica di riferimento; cerca, tuttavia, di farvelo rientrare ugualmente, tanto è forte il desiderio di assimilarlo. Perciò ella ripete, in fondo, il gesto etnocentrico del Medesimo. D'altronde, molte nozioni eurocentriche vengono decentrate grazie alla cultura aborigena. Il senso del possesso e della proprietà privata, e soprattutto la nozione di frontiera sono messe in questione dal sistema delle Vie dei Canti, nel quale non esistono barriere linguistiche e dove continuamente ci si scambia il territorio (per mezzo dei 'turinja').

Le Vie dei Canti esprimono anche un bisogno di recupero della memoria comune cancellata con la violenza, e della possibilità, anch'essa violentemente negata, di nuove generazioni, come la storia dei Babies suggerisce:

*In the Dreamtime, the Bandicoot Man, Akuka, and his brother were hunting along this ridge. Because it was the dry season, they were terribly hungry and thirsty. Every bird and animal had fled. The trees were stripped of leaves and bushfire swept across the country.*

*The hunters searched everywhere for an animal to kill until, almost at his final gasp, Akuka saw a bandicoot bolting for its burrow. His brother warned him not to kill it, for to kill one's own kind was taboo. Akuka ignored the warning.*

*He dug the bandicoot from the burrow, speared it, skinned and ate it, and immediately felt cramps in his stomach. His stomach swelled and swelled, and then it burst, and a throng of Babies spewed forth and started crying for water.*

*Dying of thirst the Babies travelled north up to Singleton, and south back to Taylor Creek, where the dam now is. They found the soakage, but drank up all the water and returned to the three rocky outcrops. The rocks were the Babies, huddled together as they lay down to die - although, as it happened, they did not die yet.*

*Their uncle, Akuka's brother, heard their cries and called on his western*

neighbours to make rain. The rain blew in from the west (the grey expanse of mulga was the thunderstorm metamorphosed into trees). The Babies turned on their tracks and wandered south again. While crossing a creek not far from Lizard Rock, they fell into the floodwaters and «melted». (pp. 115-116)

Il brano appena riportato, al pari delle altre storie fantastiche narrate dagli Aborigeni di *The Songlines*, altro non è che un saggio di quella letteratura orale che, in Australia, si è concatenata al mito della terra che 'parla'<sup>16</sup>; si tratta di un mito iscritto precisamente nelle Vie dei Canti, o Orme degli Antenati, che attraversano, coprendolo a tappeto, il territorio nazionale. In quel mito gli Aborigeni sono costruiti, prodotti, quali mediatori del contatto con la terra: la voce soppressa ed insanguinata dei loro antenati, grazie al mito per cui essi disseminarono parole e note musicali lungo il loro cammino (pagg. 13 e 14), è stata riassorbita dalla terra; e dalla terra quella voce viene oggi restituita sotto forma di letteratura orale dei nomadi, in virtù della capacità degli Aborigeni di 'riconoscerla' e 'cantarla' mentre ricalcano (in senso letterale) le orme degli Antenati.

Se tradizionalmente il paesaggio è stato usato nella scrittura di viaggio per produrre un discorso sulla nazione e sull'identità nazionale di Altri, Chatwin sembra sfuggire alla norma. Egli non indugia in commenti sul paesaggio, usa pochissimi aggettivi, e non generalizza; al contrario, è molto attento a precisare il dove ed il come nelle sue descrizioni<sup>17</sup>. Semmai, Chatwin produce una *mise en question* della pretesa autenticità della cultura locale; egli sottolinea, infatti, come l'incontro con altre culture abbia prodotto nelle culture indigene delle modificazioni tali da rendere impensabile un

<sup>16</sup> Il legame mitico tra la storia letteraria australiana e la terra è stato suggerito da Sneja Gunew in: S. Gunew, 'Denaturalizing cultural nationalisms: multicultural readings of Australia', in Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londra e New York, Routledge, 1990. Sneja Gunew ha fatto anche notare che questo mito risponde alla ricerca di un'autenticità putativa per la particolare storia letteraria australiana.

<sup>17</sup> Per esempio viene sempre precisato «At this season» riferito a «leafless».

'risciacquo etnico', per così dire, che le restituisca alle origini. È in tal senso che si può leggere il deserto disseminato di tecnologia (plastica, polaroid, automobili, ...) che Chatwin rappresenta, come del resto l'esistenza di un Ministero per gli Affari Aborigeni che rivendica dei fuoristrada per gli Aborigeni stessi<sup>18</sup>. Anche l'essenzialismo etnico, da qualunque parte provenga, è messo in questione dalla presenza di identità formatesi attraverso gli spostamenti, le migrazioni continue da un posto all'altro<sup>19</sup>.

Il complesso rapporto che lega ormai centri metropolitani e periferie del mondo è testimoniato nel libro di Chatwin dal fenomeno della 'transculturazione', di cui parla Mary Louise Pratt<sup>20</sup>, ovvero l'appropriazione di prodotti etnici locali da parte dei pubblici metropolitani, di cui la vendita dei dipinti dei nomadi è un esempio. Ma nelle *Songlines* troviamo anche un suggestivo senso inverso della transculturazione; per esempio, la storia del Grande che Vola raccontata da un Aborigeno si rivela, alla fine, costruita con riferimento ad un suo viaggio in aereo:

Aboriginals, when tracing a Songline in the sand, will draw a series of lines with circles in between. The line represents a stage in the Ancestor's journey [...]. But the story of the Big Fly One was beyond me. It began with a few straight sweeps; then it wound into a rectangular maze, and finally ended in a series of wiggles. As he traced each section, Joshua kept calling a refrain, in English, 'Ho! Ho! They got the money over there'. I must have been very dim-witted that morning: it took me ages to realise that it was a Qantas Dreaming. Joshua had once flown into London. The «maze» was London Airport: the Arrival gate, Health, Immigration, Customs, and then the ride into the city on the Underground. The «wiggles» were the twists and turns of the taxi, from the tube station to the hotel. (p. 154)

Ancora con Lévinas, è possibile rintracciare nelle *Song-*

<sup>18</sup> Cfr. pagg. 51, 92, 43 e 124 del testo.

<sup>19</sup> Per il concetto di 'identities formed on the move' si veda I. Chambers, *Border Dialogues. Journeys in Post-modernity*, Londra e New York, Comedia/Routledge, 1990.

<sup>20</sup> Cfr. M. L. Pratt, *op. cit.*, pp. 135-137, 141-143.

*lines* un'ulteriore dimensione etica intesa come interruzione del Detto testuale da parte del Dire. In tutti i dialoghi, specie quelli sull'intricata mappa delle Vie dei Canti, uno spazio viene lasciato perché almeno un Altro, il lettore (singolo, individuale, e non generico) possa emergere, offrendo la propria interpretazione. Del resto, l'interruzione caratterizza sia la coordinata spaziale della narrazione (dentro il contenitore Australia coesistono, nella finzione, Africa, Inghilterra, Vienna) che quella temporale (pause, ellissi, flashback). Infine, l'eterogeneità stessa del materiale narrativo (pensieri, frammenti, appunti di viaggio, memorie personali e storico-mitologiche) rende il testo aperto, eticamente, all'alterità.

La specificità della posizione di Bruce Chatwin viene ulteriormente sottolineata dal confronto con il testo di E. M. Forster *A Passage to India* (1924). In complesso Forster mostra di aderire alla logica eurocentrica della scrittura di viaggio più tradizionale, che ha esplorato gli 'altri' e le loro culture senza preoccuparsi di conoscerli per ciò che erano né di entrare veramente in relazione (partecipe o meno) con loro. Coerentemente con la sua visione liberale delle differenze culturali, egli costruisce un 'museo immaginario' delle culture (cfr. pp. 4-5), in cui tanto l'essere indiani quanto l'essere inglesi vengono rappresentati come essenze prive di radicamento storico; ciò gli consente di porre in luce solo quei tratti dell'alterità, che, accuratamente selezionati, diventano funzionali al discorso coloniale. Inoltre, egli accenna appena ad una dialettica modificante, la quale rimane, comunque, modalità precaria della formazione dell'identità, poiché alla fine ciascuna identità viene fatta severamente rientrare in un guscio dalle determinazioni essenzialistiche, soprattutto relativamente alle determinazioni di etnicità, genere e nazionalità. Narratologicamente, poi, Forster rimane in tutto e per tutto narratore onnisciente, muovendosi come un dio tra i pensieri, i sentimenti e le azioni dei suoi personaggi e seguendoli dappertutto. Chatwin, invece, è il narratore ventriloquo, in quanto produce uno spazio testuale dove la complessità discorsiva si realizza attraverso il dialogo delle voci: l'autore accorda ai propri perso-

naggi non solo lo stato di enunciatori indipendenti, ma anche quello di scrittori.

Se Forster si è mosso dal 'centro' alla 'periferia' rimanendo infine deciso a non far decentrare il rassicurante sé europeo, ma anzi riaffermandolo solidamente, Chatwin, rifacendo il percorso nella stessa direzione, è animato da un'intento diametralmente opposto: mettere in questione la propria identità attraverso l'incontro, mai definitivo, con altre identità. Anche in *In Patagonia* (1977) Chatwin ha rappresentato l'incontro con l'alterità etnica nella forma del dialogo etico. In quel caso, gli incontri avvengono in un desolato estremo lembo del globo ('periferia') dove l'identità proveniente dal 'centro' (ancora quella di Chatwin) si confronta dialogicamente tanto con identità locali rimaste chiuse in se stesse, come i Boeri, quanto con identità provenienti da diverse parti del continente europeo a causa di emigrazioni indotte e mescolatesi con le precedenti. In entrambi i casi, la maniera di porsi in relazione rispetto all'altro/a consiste nell'aprire una serie di domande riguardanti la cultura locale le cui risposte sono puntualmente tali da non esaudire la domanda in maniera univoca ma da aprirla ulteriormente; ciò avviene grazie agli infiniti rimandi testuali che si producono a causa della compresenza di più culture nella coscienza e nell'immaginario degli interlocutori.

La Patagonia è per molti versi la terra utopica. Essa rappresenta il luogo da abitare quando il resto del mondo sparirà attraverso un'esplosione; essa è anche il luogo in cui si soleva immaginare esistesse una mitica 'Città aurea' in cui veniva data la caccia all'unicorno ed è, soprattutto, il luogo in cui avrebbe avuto origine la specie umana<sup>21</sup>. Tali proiezioni, da parte dell'identità europea di chi scrive, del Sé-Medesimo e delle sue secolari elaborazioni culturali sul territorio dei Patagoni indica un altro modo di accostarsi eticamente all'alterità, in quanto implicano un superamento dalla forte valenza simbolica della frontiera 'noi'/'loro', senza peraltro minimamente implicare l'assimilazione delle diffe-

<sup>21</sup> Cfr. B. Chatwin, *In Patagonia*, Londra, Picador, 1979, pp. 7, 73, 81.

renze. Più in generale, la fondamentale curiosità ed apertura verso l'alterità etnico-culturale ed il costante rispetto delle differenze radicali confermano, anche in questo testo, la disposizione etica all'alterità da parte di Chatwin. Nel suo caso, inoltre, centro e periferia non sono semplicemente delle localizzazioni geo-politiche più o meno definitivamente fissate, ma diventano momenti culturali la cui distanza e la cui differenza innescano la possibilità del movimento etico dal sé all'altro/a e viceversa. In ogni incontro il sé sperimenta una differenza radicale che tuttavia lo arricchisce: avendo abbandonato ogni punto di osservazione fisso, Chatwin narra, attraverso gli spostamenti del viaggiatore, l'esperienza moderna dello spaesamento, in cui l'identità europea viene riscritta in perpetua estensione in/attraverso altre culture.

## IL POTERE DELLA PAROLA IN EMILY BRONTË

di  
Maria Stella  
(Napoli)

«Blow west wind, by the lonely mound  
And murmur, summer streams,  
There is no need of other sound  
To soothe my Lady's dreams».

(Emily Brontë, 1 maggio 1944)

Negando la necessità di «altri suoni», oltre il soffio del vento e il mormorio dei ruscelli, per rasserenare i sogni della morte, ma negandola tuttavia nei ritmi imperiosi e sonori dei suoi versi profetici, Emily Brontë implicitamente affermava, contro il ciclo del disfacimento naturale, la permanenza culturale legata alla parola poetica, alla sua celebrazione del lutto.

Non è un caso, allora, che proprio la riflessione sull'alterità del suono della parola — strumento e fine della finzione — sostanzi di sé, dall'interno, le forme della scrittura brontiana; né è un caso che, dall'esterno, altri suoni abbiano continuato nei secoli a levarsi di fronte al solitario tumulto della nostra Signora, commemorandone la memoria.

1.1. *Le parole della critica*, innanzitutto. Di quella biografica in particolare: curioso e ironico il rovesciamento impresso, da quest'ultima, al rapporto vita/scrittura. L'esistenza di Emily, povera di eventi quanto riccamente sostanzata e nutrita dal rapporto con la letteratura, è diventata in se stessa territorio privilegiato d'indagine, riserva di materiali per la produzione di immaginario critico-letterario. Con



lo stesso fervore con cui all'inizio tese a confondere e ad occultare l'identità anagrafica delle sorelle Brontë<sup>1</sup>, la critica ha recentemente lavorato alla riscoperta «oggettiva» del particolare biografico, cercando nelle pieghe della vita quelle garanzie di certezza e verità che la pagina brontiana continuamente sottrae<sup>2</sup>. Ma come intuì Elizabeth Gaskell, scrivendone per prima il romanzo, è la stessa vicenda di quelle «tre esistenze» che, prospettando a vari livelli l'arretramento dell'identità di ognuna dietro una maschera scelta (o sotto l'altrui indiretta manipolazione), sfugge alla dimensione documentaria per esercitare lo stesso fascino della finzione. Sicché non meraviglia che alcune delle intuizioni critiche più efficaci siano offerte, nel tempo, da altri scrittori (Swinnburne, Rossetti, Pater; e poi Forster, Lawrence, Day Lewis, Bataille) e scrittrici: da May Sinclair, Vernon Lee, Muriel Spark a Virginia Woolf. Né che, sull'onda del modello gaskelliano, alle Brontë sia stato dedicato un alto numero di biografie letterarie, da quelle più fedeli come quelle di M. Robinson (1883), M. Lane (1953), W. Gerin (1960), a quelle più esplicitamente romanzate di R. Wilson (1928) e V. Moore (1936) e della stessa May Sinclair (1914)<sup>3</sup>.

Né sorprende che poeti e romanzieri si siano ispirati nelle loro stesse creazioni a quell'intreccio inquietante di vita e scrittura, spesso confondendo i due piani. E penso a quel primo significativo inganno della memoria per cui Matthew Arnold in *Haworth Churchyard* (1855) immagina le tombe delle tre sorelle a terra, sovrapponendo alla loro collocazione reale quella mitica dei tre protagonisti di *Wuthering Heights*<sup>4</sup>. O al doppio nodo che, più tardi, stringerà la visita

<sup>1</sup> Per i primi giudizi critici su Acton, Currer e Ellis Bell cfr. *The Brontës: the Critical Heritage*, London, Routledge and Kegan, 1974.

<sup>2</sup> Rispondono a questo criterio, ad esempio, gli studi di T. Winniffrith, *Brontë Facts and Fiction*, London, Macmillan, 1990 e di E. Chitham and T. J. Winniffrith, *Brontë Facts and Brontë Problems*, London, Macmillan, 1983.

<sup>3</sup> Per tutto questo materiale cfr. M. Allott (ed.), *Emily Brontë: Wuthering Heights. A Casebook*, London, Macmillan, 1970.

<sup>4</sup> Cfr. K. Allott (ed.), *The Poems of Matthew Arnold*, London, Longman, 1965, pp. 389-397.

di Sylvia Plath a quei «cari morti» alla sua riscrittura del romanzo di Emily (il racconto *All the Dead Dears*, 1956) e alla sua riattivazione poetica del più vasto destino sacrificale della poetessa-strega (nella poesia *Wuthering Heights*)<sup>5</sup>.

Anche le letture critiche più recenti tanto in Inghilterra che in Italia, traggono spesso la loro particolare coloritura psicologica e sociologica dal dato biografico: si guardi al nesso stabilito da Terry Eagleton<sup>6</sup> tra ambivalenza della rappresentazione sociale in *Wuthering Heights* e collocazione di classe dell'autrice, o a quello indicato da Nadia Fusini<sup>7</sup> tra privazione biografica e scrittura metafisica.

Nelle vite schive e audaci, remissive e proterve, isolate eppure centrali di queste «tre fatali sorelle» precipitano in fulminea catalisi spazio-temporale le contraddizioni sociali, letterarie, psicologiche di un'epoca: i problemi del lavoro e della *authorship* femminile, il conflitto socioculturale tra capitale e provincia, quello familiare tra ortodossia e eterodossia religiosa, le passioni come contenuto visibile e trasgressivo del *novel* vittoriano.

È per questo forse che la loro dimensione di personaggi in cerca d'autore ha prevalso su quella di autrici di testi specifici. Sicché a tutt'oggi — come già indicava Henry James — sappiamo (o crediamo di sapere) più delle loro persone che di molte delle loro opere, rimaste non a caso, anche in Italia, non tradotte per intero e poco indagate.

1.2. *Le parole della poesia* di Emily, ad esempio, dimenticate più delle altre, sia rispetto al loro originale inaugurare la tradizione femminile inglese — prima di quelle, certamente più note e studiate, di Cristina Rossetti e Elizabeth Barrett Browning — sia rispetto al loro più tardo riverbero

<sup>5</sup> Cfr. S. Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, London, Faber, 1977, pp. 177-184; e S. Plath, *Crossing the Water*, London, Faber, 1971, p. 11.

<sup>6</sup> Cfr. T. Eagleton, *E. Brontë*, in *Myths of Power*, London, Macmillan, 1975.

<sup>7</sup> N. Fusini, *Charlotte, Emily o della privazione*, in *Nomi*, Milano, Feltrinelli, 1986.

nelle voci delle grandi visionarie americane Emily Dickinson e Sylvia Plath<sup>8</sup>.

Proprio al marito di quest'ultima, Ted Hughes — suo contemporaneo e nostro contemporaneo — dobbiamo le due più recenti interpretazioni, in poesia, dell'esperienza biografica e autoriale di Emily Brontë — «altri suoni» dedicati al nome e alla tomba della nostra Signora. E le troviamo all'interno della raccolta *Remains of Elmet* (1979)<sup>9</sup>, dove più esplicitamente Hughes indaga il legame col proprio luogo d'origine: Yorkshire naturale e immaginario, spazio della storia e del mito, che ripetutamente segna corpo, voce e memoria. Questo territorio elementare, arcaico, esposto ad ogni istante alla rovina e alla cancellazione ad opera delle forze socio-economiche come di quelle della natura, è al tempo stesso luogo di una rivelazione spirituale: terra dell'ossimoro e del dualismo — «happy hell», lo definisce Hughes in apertura di libro, con terminologia memore di Blake e di Emily a un tempo — lo Yorkshire allude alla condizione estrema della *utterance* poetica, richiama l'intero campo della tradizione letteraria.

Evocando, col nome, l'identità del suo fare poetico, la prima delle due composizioni hughesiane, *Emily Brontë*, ne salda allusivamente il linguaggio alla citazione del *King Lear* shakespeariano, del *Kubla Khan* di Coleridge, del «dark sun» di Lawrence, dello *Heart of Darkness* conradiano, in un processo continuo di riscrittura dal presente verso e dentro il passato, e dal passato verso e dentro il futuro, che rende il tempo dell'ispirazione brontiana tutto contemporaneo all'atto di lettura:

The wind on Crow Hill was her darling.  
His fierce, high tale in her ear was her secret.  
But his kiss was fatal

<sup>8</sup> Per le poesie complete di Emily, cfr. W. Hatfield (ed.), *The Complete Poems of Emily Jane Brontë*, New York, Columbia University Press, 1941. Le citazioni sono tratte da questa edizione. Una scelta di poesie in traduzione italiana è a cura di Ginevra Bompiani: E. Brontë, *Poesie*, Torino, Einaudi, 1971. Tra gli studi critici più interessanti sulla poesia di Emily Brontë, il saggio di D. Donoghue, *The Other Emily*, in Ian Gregor (ed.), *The Brontës: A Selection of Modern Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., 1970, pp. 157-172.

<sup>9</sup> T. Hughes, *Remains of Elmet*, London, Faber, 1979, pp. 96, 100.

Through her dark Paradise ran  
The stream she loved too well  
That bit her breast.

The shaggy sodden king of that kingdom  
Followed through the wall  
And lay on her love-sick bed.

The curlew trod in her womb.

The stone swelled under her heart.

Her death is a baby-cry on the moor.

L'immagine che Hughes associa al «dark Paradise» di *Emily Brontë* è quella di un fluire degli elementi fondamentali — sia del paesaggio esterno, sia degli affetti — all'interno della sanguigna corporeità della parola poetica («the stream she loved too well / That bit her breast»). Un universo percepito in perenne movimento, sicché non solo il «fiero racconto» del vento si risolve nel «segreto» della poetessa, ma la sua stessa morte assume la forma vocale del primo pianto infantile, ricongiungendo la fine all'inizio, il silenzio alla voce.

La seconda composizione, *Haworth Parsonage*, prende il titolo, ispirandosi al romanzo di Emily, dal nome della casa: la canonica che è anche luogo di sepoltura della poetessa. A confermare la viva presenza, nella casa della finzione brontiana, del teatro di Shakespeare, Hughes fa seguire all'apparizione delle macbethiane «three weird sisters» sul nudo scenario delle cime tempestose, quella del «cauldron of thunder». Ma sul ribollire atmosferico del tuono e del lampo, sulla tensione del desiderio implicita nelle «pietre infatuate», prevale qui l'ammortizzarsi totale del moto:

Infatuated stones.

Hills seeming to strain  
And cry out  
In labour.

Three weird sisters.  
Imbecile silence  
Of a stone god  
Cut into gravestones.

The brother  
Who tasted the cauldron of thunder  
Electrocuted.

A house  
Emptied and scarred black.

In a land  
Emptied and scarred black.

Il tentativo di partorire una voce («gridare in travaglio») abortisce nel «silenzio imbecille» della tomba, l'esecuzione capitale «fulmina» casa, pietra, terra, fratello. Il movimento precipita nell'immagine della pietra, della scultura tombale, dell'architettura «svuotata e carbonizzata» della casa e dello stesso paesaggio.

Proprio nell'oscillazione tra questi due estremi — vorticoso movimento ascensionale e ineluttabile caduta nell'immobilità — Hughes identifica il tratto più caratteristico della parola poetica di Emily, «altro suono» non necessario, gratuito, inutile, detto per negazione, eppure infinitamente sopravvivate contro il silenzio. Legata al soffio precario che anima il luogo d'origine, alla turbolenta voce naturale delle «wuthering heights», la sua sonorità è costruita — e permanente — all'interno delle forme della cultura.

Non a caso, per indicare il necessario fissarsi dell'energia dell'ispirazione nel prodotto artistico, Hughes riprende quella straordinaria metafora della scrittura di Emily come arcaica scultura («a stone god») che era stata per la prima volta evocata da Charlotte — nonostante e contro la propria volontà di censura del «wild workshop» del romanzo della sorella — nella *Preface* all'edizione del 1850:

*Wuthering Heights* was hewn in a wild workshop, with simple tools, out of homely materials. The statuary found a granite block on a solitary moor: gazing thereon, he saw how from the crag might be elicited the head, savage, swart, sinister; a form moulded with at least one element of grandeur—power. He wrought with rude chisel, and from no model but the vision of his meditations. With time and labour, the crag took human shape; and there it stands colossal, dark and frowning, half statue, half rock<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> C. Brontë, *Preface to 'Wuthering Heights'*, London, Th. Cautley Newby, 1847. La prefazione è ristampata anche nell'edizione Penguin di

Al centro della visione, come «materiale familiare» del peasaggio — per Emily, come per Catherine Earnshaw, che crede di coglierne un'ultima apparizione sulla soglia della morte, come per Hughes che l'evocherà per la prima volta nella prosa *The Rock*<sup>11</sup> — la perturbante rupe di Penistone Crag, che letteralmente «infesta» l'immaginario locale, rendendo impossibile all'occhio sottrarsi al suo potere. Roccia come primordiale materia della creazione poetica, natura minerale dell'ispirazione, dove organico e inorganico sconfinano uno nell'altro, dove l'origine storico-geologica si perde nel mito. Sicché il prodotto del tempo e del travaglio dello scultore non potrà che assumere la forma della mediazione, sarà comunque «per metà statua, per metà roccia», pietra primordiale e pietra tombale, natura e cultura al tempo stesso.

Il canto della poetessa — come il racconto delle varie voci di *Wuthering Heights* — si muoverà così su un registro duplice, dove la consapevolezza della lavorazione artigianale mai ottunde l'affiorare della pulsione inconscia, dove l'istantaneità visionaria si fonde alla ciclicità narrativa (*The Gondal-land Chronicles*), generando una scrittura — poetica e prosastica — mai rassicuratoria nella profonda indecidibilità del suo codice.

Non a caso sarà quella stessa natura rocciosa e imprevedibile ad ossessionare con l'apparizione del suo nome — Heath-cliff — l'unico sogno inquieto dell'altrimenti equilibrata («steady and reasonable») narratrice orale di *Wuthering Heights*, Nelly Dean: momento di rivelazione in cui, vedendosi profeticamente intenta a dettare l'iscrizione sulla pietra tombale del protagonista, si vedrà anche nell'atto perturbante di produrre l'unica sua forma di scrittura in tutto il romanzo.

Gesto, per Emily, carico di implicazioni metanarrative: solo per via onirica la sua narratrice può avere accesso alla fonte — comune e segreta — dell'identità sessuale e della

*Wuthering Heights* a cura di D. Daiches, del 1965. Da questa edizione sono tratte le citazioni.

<sup>11</sup> Cfr. T. Hughes, *The Rock*, in *The Listener*, 19 sept. 1963.

scrittura. Delegata a Lockwood, la parola scritta è per Nelly l'interdetto: la storia della differenza e della trasgressione femminile che ella racconta — quella di Catherine, ma, in modo implicito e indiretto, anche la *sua* storia — è destinata a restare nell'oralità. E anche gli altri brevi documenti di mano femminile che vengono prodotti all'interno del romanzo — il diario (irriverente commento al margine del testo biblico) di Catherine bambina, la lettera di Isabella, le lettere d'amore della seconda Catherine — appaiono soggetti ad una trasmissione indiretta e vicaria, se non addirittura alla manipolazione e all'oblio. Eppure, nella vicenda soggettiva di ciascun personaggio, l'assunzione in prima persona della forma scritta segnala sempre un momento forte: di dissacrazione dell'ordine della cultura e dell'educazione, di breve apparizione, in quello stesso ambito, del nuovo; testi la cui concreta solidità, diversamente da molte impressioni e interpretazioni dei narratori, non può esser messa in dubbio: «altri suoni», che permangono a ossessionare il lettore, come i tre Nomi di Catherine graffiti sul davanzale della finestra.

Il romanzo tematizza dunque come al cuore dell'identità letteraria — di personaggio, narratore e autore — si insedi la percezione di una frattura che attraversa le varie forme, scritte, orali, puramente mentali dell'espressione verbale, generando al loro interno un dinamismo e una conflittualità che riverberano nella ricezione della parola letta.

Se la critica ha spesso sottolineato il dualismo come tratto caratteristico dell'universo di Emily Brontë, — individuandolo sia sul piano delle essenze (Bataille, Blondel, Hillis Miller) che delle esistenze (le letture storico-sociologiche di Eagleton, Winniffrith), sia nella strutturazione simbolica (Van Ghent, Van der Laar, Lord David Cecil) che in quella di *gender* (Homans, Jacobus, Gilbert e Gubar) — intendo qui indagare, tanto a livello tematico, quanto a livello strutturale e teorico, la duplice natura della sua *parola*. Con la stessa coerenza con cui contempla la scissione sociale, il conflitto tra passione e ragione, lo sguardo di Emily indaga l'insanabile divisione interna agli atti di parole, il loro continuo problematico differire.

1.3. *La parola del romanzo*, in questo senso, non è «altro suono» rispetto a quella della poesia. La complessità dell'organizzazione narrativa di *Wuthering Heights* ne fa un prodotto per certi versi anomalo nell'ambito del romanzo inglese dell'Ottocento: non si tratta solo di articolare una trama nel tempo, ma di pensare il racconto in modo che possa includere l'universo poetico della visione, sicché la verticalità del momento interrompa la continuità orizzontale della narrazione, e il tradizionale percorso dell'individuo verso il sociale sia continuamente interrotto dalle tentazioni del presociale.

In Emily Brontë l'andamento progressivo della Bildung in prosa si intreccia costitutivamente con l'istanza di ritorno (versus) propria della poesia: le pause, gli stacchi che la testimonianza diretta del personaggio incunea in quella indiretta del narratore, ribadendo potentemente la qualità lirica, onirica, mistica del linguaggio, riportano l'attenzione della lingua su se stessa, insistono sulla qualità metanarrativa del racconto. Non sarà un caso allora se proprio in questi inserti emergeranno, riconoscibili, i ritmi dei versi delle cronache di Gondal e delle poesie visionarie.

Si confronti ad esempio l'espressione, da parte di Catherine a Nelly, dell'indissolubilità del legame con Heathcliff: «If all else perished, and he remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger» (p. 122), con le cadenze dei versi di *No Coward Soul*:

Though earth and moon were gone  
And suns and universe ceased to be  
And thou were left alone  
Every existence would exist in thee. (p. 243)

Nell'ossessione fantasmatica di Heathcliff morente: «In every cloud in every tree—filling the air at night, and caught by glimpses in every object, by day I am surrounded with her image!» (p. 353), risuonano invece gli stessi ritmi e gli stessi temi neoplatonici della poesia *Aye, There it is! It wakes tonight*:

And thou art now a spirit pouring  
 Thy presence into all —  
 The essence of the Tempest roaring  
 And of the Tempest's fall —  
 A universal influence  
 From Thine own influence free.  
 A principle of life, intense,  
 Lost to mortality. (p. 165)

Analogamente, l'uso del participio come struttura portante serve sia a costruire il paradiso in movimento della seconda Catherine: «rocking in a rustling green tree, with a west wind blowing, and bright, white clouds flitting rapidly above... great swells of long grass undulating in waves to the breeze; and woods and sounding water and the whole world awake with joy... I wanted all to sparkle, and dance in a glorious jubilee» (p. 280) sia a celebrare la gioiosa, impersonale vitalità del ciclo naturale nella lirica *High Waving Heather, 'neath Stormy Blasts Bending*:

High waving heather, 'neath stormy blasts bending,  
 Midnight and moonlight and bright shining stars;  
 Darkness and glory rejoicingly blending,  
 Earth rising to heaven and heaven descending,  
 Man's spirit away from its drear dungeon sending,  
 Bursting the fetters and breaking the bars...  
 Shining and lowering and swelling and dying,  
 Changing for ever from midnight to noon;  
 Roaring like thunder, like soft music sighing,  
 Shadows on shadows advancing and flying... (p. 31)

E se è vero che l'inconscio è strutturato come linguaggio, il cammino della prosa di Emily nelle sezioni più legate alla visione del singolo personaggio, sarà all'indietro e all'interno, un ritorno all'indistinzione primordiale, dove la parola dell'io non è ancora distinta da quella del tu. «There's no I in *Wuthering Heights*», dirà Virginia Woolf<sup>12</sup>. Non solo nel senso, più ovvio, della difficoltà di identificare un io stabile

<sup>12</sup> V. Woolf, 'Jane Eyre' and 'Wuthering Heights', in *The Common Reader*, 1, London, The Hogarth Press, 1984, pp. 155-161.

nella pluralità di voci, ma anche nelle più sottili implicazioni del rapporto «in negativo» che stringe l'emissione della voce al preverbale. È forse questa negazione del soggetto come interiorità dicibile che fa definire a E. M. Forster le emozioni di *Wuthering Heights* come qualcosa che «instead of inhabiting the characters surround them like thunderclouds»: un linguaggio precedente al formarsi della nozione di «io», dove «a sound is more important than words and thoughts»<sup>13</sup>.

Che sia parola del delirio e della follia, o parola simbiotica della passione d'amore, essa comunque insiste su se stessa, acquisendo una dimensione autoreferenziale, iperbolica e ridondante. Si aprono così proprio in quelle sezioni gli squarci ora verso il passato di una tradizione letteraria continuamente riscritta e riutilizzata (dall'Ofelia e dall'Edmund di Shakespeare, ai racconti di Hoffmann, al *Manfred* e al *Cain* di Byron) ora verso l'annuncio profetico di una nuova lingua, fortemente connotativa, che dica l'impronunciabile: «Be with me always — take any form — drive me mad! only do not leave me in this abyss where I cannot find you! Oh God! it is unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!». Nel problematico nodo di un io spossato di sé, una volontà estrema di espressione coesiste con la percezione di un silenzio mortale.

In questo senso il romanzo di Emily si configura come progenie dell'unico esempio di «romanzo romantico» inglese, il *Frankenstein* di Mary Shelley (di cui condivide la dimensione fantastica, mitopoietica, polivocale della parola), e prima matrice del problematico raccontare di Conrad, con la sua riflessione sull'artificio, sulla retorica, sulla menzogna, su ciò che nel linguaggio rimane comunque «unutterable». E come in quei testi deposizione orale e scritta, ascolto e lettura si intrecciano continuamente, così in apertura di *Wuthering Heights* e nel corso dei primi quattro capitoli, il diario di Lockwood ci annuncia che il tempo della scrittura (presente, maschile, in prosa) è il tempo di una finzione auto-

<sup>13</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1985, pp. 131-132.

biografica di cui, come lettori, siamo subito invitati a dubitare.

1.4. *La parola scritta di Lockwood*, primo filtro per l'occhio del lettore, va a confrontarsi con altre, scritte e orali, che non sa intendere, con cui non può e non vuole entrare in comunicazione.

Solitaria, autoreferenziale e in presa diretta la scrittura di Lockwood è contemporaneamente il luogo di un inganno (del narratore al lettore) e di un autoinganno (del narratore a se stesso). Il duplice registro di tale distanza ironica, sapientemente modulato dall'autrice, insinua il sospetto e la diffidenza come costitutivi della lettura e svela al lettore le illusioni e le idealizzazioni cui Lockwood sottopone se stesso: improbabile identificazione con Heathcliff, ridicolo perdersi immerso nella neve fino al collo, fraintendimento e paura della natura animale, difesa nei confronti del linguaggio iperbolico delle passioni.

Lockwood non possiede la chiave per entrare nel «penetralium» di *Wuthering Heights*. Non solo e non tanto perché le sue *manners* sono diverse da quelle della classe che lì vive e si esprime, ma anche e soprattutto perché costantemente teso a difendersi da se stesso, dal proprio modo di concepire ed usare la lingua: Lockwood non riconosce la componente irrazionale, inconscia del proprio linguaggio, le pulsioni aggressive e difensive che strutturano l'espressione. È per questo che, nella sua prima scena dell'istruzione, non può fissare il punto d'origine della scrittura di Cathy: il suo Nome — «nothing but a name» — non decodificabile nella veglia, si risolve poi, nel sogno, in desiderio fantasmatico di un proprio alfabeto: «a glare of white letters started from the dark, as vivid as spectres — the air swarmed with Catherines» (p. 61).

È un fallimento della comunicazione a sospingere Lockwood, dal passato cittadino, verso quel luogo remoto: disumanizzazione della propria interlocutrice («a real goddess as long as she took no notice of me»), incapacità di produrre e raccogliere i segni del linguaggio d'amore («I never told my love vocally; still... looks have language... she understood me

at last and looked a return — the sweetest of all imaginable looks») fuga in se stesso e ritiro degli affetti («and what did I do? I... shrunk icily into myself, like a snail, at every glance I retired colder and farther», p. 48). Tappe di un rifiuto che è coatto a ripetere anche nel linguaggio onirico e che coinvolgerà il suo futuro di narratore: per produrre la sua storia Lockwood deve difendersi, differenziandosene e raggelandole, dalle forme e dalle tecniche che lo hanno preceduto: dalla poesia di Catherine e Heathcliff, come dall'oralità di Nelly. E tuttavia senza il suo diario, senza il lavoro sotterraneo della sua tradizione, non si dà, per Emily Brontë, romanzo.

Il suo secondo sogno — sognato non a caso nel letto-culla-tomba-scrittoio di Catherine a *Wuthering Heights* — svela, nella muta crudeltà del gesto, il sadismo implicito nella sua percezione della voce femminile. Quella che Heathcliff nelle stesse notti invoca come pieno di una presenza femminile e terrestre («I felt that Cathy was there, not under me, but on the earth... Her presence was with me»), o visualizza «nell'angoscia del desiderio» come il fantasma di Catherine adulta «resting her darling head on the same pillow as she did when a child» (p. 321), appare invece *bambina* all'occhio impotente di Lockwood: «I discerned, obscurely, a child's face looking through the window — terror made me cruel, and finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bedcloths» (p. 67).

Se la violazione sessuale è iscritta, per spostamento, nell'immagine onirica, Lockwood da sveglio e da sano può produrre scrittura solo a patto di esorcizzare, rimuovendola a distanza di sicurezza, quella voce notturna. Sarà dunque necessario che lui si ammali (a Thrushcross Grange, nella stessa stagione e nello stesso letto in cui è stata malata ed è morta Catherine) prima di essere progressivamente esposto alla narrazione più ravvicinata e calda di Ellen Dean.

E come la legge della sopravvivenza — biologica e psicologica — sempre implica in Emily non solo la distruzione dell'altro, ma un addomesticamento delle proprie pulsioni

autodistruttive<sup>14</sup>, così il diario di Lockwood per sopravvivere in quanto tale deve purgarsi delle paure, delle censure, delle rimozioni che derivano dall'assunzione totalizzante e univoca della prima persona, per disporsi come estensione seconda della testimonianza — orale, femminile, passata — di un'altra.

E all'interno di quest'ultima dovrà imparare comunque ad accettare la presenza di vuoti, buchi, censure, pulsioni irrazionali e contraddittorie. Il racconto di Nelly, complice — e spesso artefice — di inganni, violenze e trasgressioni, è il racconto di una spia e di una complice, e la sua voce partecipa appieno del clima del segreto, del non detto e del non dicibile.

Ma — a sottolineare la diffidenza della autrice, il suo rifiuto di facili e rassicurative soluzioni — quando, a tre capitoli dalla fine, Lockwood riprenderà ancora una volta in mano la sua registrazione diaristica del presente, la sua capacità di lettura non sarà affatto migliorata per essere stato esposto al «senso del passato». Seppure ormai conosce l'ordine traumatico degli eventi e i rapporti che legano i personaggi, non ne comprende il nesso profondo: l'esposizione al racconto di una donna e di una subalterna non può mutare le regole della scrittura autobiografica maschile.

Diversamente dal *Wedding Guest* di fronte al racconto allucinato dell'*Ancient Mariner*, Lockwood non è diventato, a chiusura del romanzo, «a sadder and a wiser man»<sup>15</sup>. Continua anzi a riproporre il proprio tema: fuga di fronte alle forme dell'amore incarnato, lettura idealizzata della realtà, semplificazione della sua profonda ambivalenza. La sua risposta emotiva profonda resta inibita di fronte alla comunicazione degli amanti, vivi («I felt irresistibly impelled to escape them again») e morti: «and wondered how anyone could ever imagine unquiet slumbers, for the sleepers in that

<sup>14</sup> Cfr. il saggio *The Butterfly*, in Emily Brontë, *Five Essays Written in French*, El Paso, 1948, pp. 17-19, ristampato anche in appendice alla biografia di W. Gerin.

<sup>15</sup> Cfr. S. T. Coleridge, «The Rhyme of the Ancient Mariner», in *Coleridge Selected Prose and Poetry*, London, The Nonesuch Press, 1971, p. 57.

quiet earth» (p. 367). Il solipsismo del suo linguaggio continua a riportarlo alla città — in tutto il romanzo luogo della madre rimossa.

E d'altro canto la possibilità di un proprio diario non è data a Nelly Dean. Alla sua deposizione — umorale, contraddittoria, di parte — non è concesso nemmeno chiudere il romanzo. Le regole del genere letterario prevedono ancora che la cornice di contenimento rinneghi il genere sessuale, sia della narratrice che dell'autrice. Ma nella radicale assunzione di questo stesso limite sta la possibilità di trascenderlo: l'inaffidabilità di Lockwood come narratore, la sua incapacità, da solo, di discernere e ordinare gli eventi, fa risaltare, alla grande, la complessa strategia narrativa di Nelly Dean, la sua regia attiva e partecipe, il suo legame quasi fisico con le figure che animano la rappresentazione, il suo uso di una lingua madre «abbassata». Questo inglese orale e locale — confinante verso il basso col dialetto di Joseph, verso l'alto con l'espressione controllata e formale dei Linton — è lingua di una zona remota del nord dell'Inghilterra, ed è inoltre retrodata, rispetto alla stesura del romanzo, di più di settant'anni. La volontà di Emily di porgere orecchio ai «secret annals of every rude vicinage» — sottolineata da Charlotte nella *Preface* — e di registrarli nella voce di Nelly Dean, coincide dunque cronologicamente con quel gusto per la storia locale, per gli annali parrocchiali che — insieme a quello per il gotico, il sepolcrale e il protoromantico — dà il tono a molta produzione letteraria del momento in cui il romanzo è ambientato (1777-1802: e penso soprattutto a Crabbe, Cowper, Burns). Oltre a registrare le microtrasformazioni agricole e sociali legate agli effetti locali della rivoluzione industriale, oltre a riprodurre immaginativamente alcune problematiche ideologiche e filosofiche legate alla Rivoluzione Francese, il romanzo riattiva dunque alcuni dei conflitti estetici, letterari e linguistici di quel periodo: tra illuminismo e romanticismo, tradizione orale e scritta, lingua della cultura dominante e di quella periferica. La parola diventa così un nodo molteplice di energie che si dipanano sia verso il referente esterno sia verso l'interiorità della psiche.

1.5. *La parola orale di Nelly Dean* non solo riporta dentro di sé le contraddittorie deposizioni degli altri, ma appare essa stessa divisa. Rispetto alla prima generazione degli Earnshaw, è la voce della sorella di latte di Hindley, è dunque legata dall'interno, in modo quasi incestuoso, alla lingua arcaica della *yeomanry*, partecipa della sua rappresentazione di un legame più diretto con la cosa. Nella seconda, la sua voce, ormai compenetrata al mondo più moderno e efficiente dei Linton, diventa quella controllata, repressiva e distaccata del sostituto materno di Cathy. La sua natura è quindi propriamente quella della mediazione, partecipe di due culture, pur non appartenendo propriamente a nessuna delle due famiglie, delle due classi, delle due generazioni.

Diventa dunque interessante che, in entrambe le sezioni, solo alla sua parola sia affidato il ruolo e il tono di officiante dei riti legati alla malattia e alla morte. Ma non credo, diversamente da quanto sostengono Gilbert e Gubar, che questo suo ruolo di «nurse» vada inteso come socialmente e ideologicamente remissivo<sup>16</sup>, ma anzi come scelta narratologica intenzionale e portante. La cura della parola ancipite di Nelly Dean è infatti la sola condizione attraverso cui può giungere all'orecchio di Lockwood — e di conseguenza a noi lettori — il racconto della vita del corpo: la devastante energia delle sue pulsioni, delle sue malattie, del suo trapasso. Esattamente ciò da cui l'impotenza del linguaggio di Lockwood lo tiene lontano.

Non a caso l'ultimo inserto affidato a Nelly Dean prima della conclusione del romanzo concerne la consunzione del corpo di Heathcliff: dalla paralisi delle funzioni vitali più elementari (respiro, nutrizione, sonno), attraverso le allucinazioni e il delirio, fino al progressivo dissanguamento e sublimazione in puro spirito: «a ghost», «a goblin», «a fiend», «a ghoul», «a vampire». Nella successione di definizioni, la parola di Nelly Dean si protende a catturare l'essenza sfug-

<sup>16</sup> Cfr. S. Gilbert e S. Gubar, «Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell», in *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale U. P., 1978, pp. 248-311.

gente di questo personaggio, che, diversamente dagli altri e similmente a lei, non appartiene fino in fondo né all'ordine della cultura né a quello della natura. Con la progressione di tali sostantivi Nelly Dean confronta l'esperienza inenarrabile di questa morte, paradossalmente addomesticandola mentre la passa al filtro del proprio immaginario soprannaturale.

Se nella sua funzione di estrema accompagnatrice e/o di Parca di fronte alle morti di Edgar Linton e Catherine aveva trovato modo di esprimersi in modo univoco e rassicurante, («I am seldom otherwise than happy while watching in the chamber of death... I feel an assurance of the endless and shadowless hereafter», p. 202), di fronte alla morte di Heathcliff — che è di un altro ordine e le impone il riconoscimento, con il proprio diverso ruolo, della propria mortalità — Nelly, come il *Wedding Guest* («He went like one that hath been stunned, / And is of sense forlorn») e l'*Ancient Mariner* («Stunned by that loud and dreadful sound/... My body lay afloat»)<sup>17</sup>, ammutolisce stordita: «I felt stunned by the awful event» (p. 365).

Tessitrice di tutti i miti sull'origine sconosciuta e problematica di Heathcliff, Nelly è incapace di tagliare il filo che la lega a quell'esistenza aliena ed estranea: si rende pertanto complice nell'estremo atto sacrilego della sepoltura, unendo i pannelli laterali delle bare degli amanti, così come aveva intrecciato le ciocche dei loro capelli nel ciondolo al collo della morta Catherine: «I twisted the two and enclosed them together» (p. 205). Nutrice di amore e morte, come quella di *Romeo and Juliet*.

La parola di Nelly, riconoscendosi legata all'innaturale natura di Heathcliff, traduce nella frizione dolorosamente ambivalente dell'ossimoro quel «sound and fury» della favola idiota della vita, per Lockwood davvero «signifying nothing»:

[...] and he frequently broke the silence, by a deep inspiration, resembling a groan. He muttered detached words, also; the only one I could catch, was the name of Catherine, coupled with some wild term of endearment,

<sup>17</sup> S. T. Coleridge, *op. cit.*, pp. 53, 57.



or suffering; and spoken as one would speak to a person present — low and earnest, and wrung from the depth of his soul. (p. 362)

Nel ritmo intenso di questa prosa, nel suo respiro spezzato, quasi rantolante, Emily affida forse per la prima volta a Nelly una consapevolezza propriamente tragica, una parola davvero protesa alla com-passione, all'ascolto e alla decifrazione dell'agonia: dei suoi silenzi, sussurri e grida.

Sicché anche il compromesso della rassicuratoria chiusura del romanzo affidata a Lockwood è da misurarsi contro la contraddittoria deposizione di Nelly Dean sullo stesso argomento, continuamente oscillante tra fede e superstizione: «and I hope its tenant sleeps as soundly. But the country folks, if you asked them, would swear on their Bible that he *walks* ...Idle tales, you'll say, and so say I. Yet the old man by the kitchen fire affirms he has seen the two of them looking out of his chamber window, on every rainy night since his death — and an odd thing happened to me about a month ago» (p. 366).

Gran parte dell'incanto prodotto dalla parola di Nelly è legata al tono favolistico, da racconto popolare, della sua narrazione. Connotata dalla paura dei sogni, dei fantasmi e delle streghe, Nelly Dean è strega lei stessa, autrice della propria «storia notturna», come svelerà simbolicamente il delirio di Catherine. La sua credibilità realistica poggia proprio sugli elementi fantastici che la connettono alle tradizioni orali del folklore locale. Ma Nelly Dean, a Thrushcross Grange, è entrata in contatto con la biblioteca, col libro: ha letto e meditato sulle parole scritte da altri, sui segni misteriosi di lingue inaccessibili e sconosciute, che tuttavia ha imparato a distinguere. Per dare spessore al suo racconto è necessario che la sua mano e il suo occhio abbiano familiarità con la parola stampata, tocchino la pagina così come toccano il corpo. Esposto all'influenza diretta della Bibbia, il suo linguaggio è anche ironicamente arricchito dagli elementi favolistici di un esotismo libresco: «Who knows but your father was the Emperor of China?» (p. 98). Nel suo crogiolo di autodidatta la materia della visione viene trasformata in narrazione.

È del linguaggio indomito di Catherine e Heathcliff che fin dall'inizio Nelly è custode e nutrice — ascoltando non vista la loro comunicazione, intervenendo con premi e punizioni, depistandola e tagliandola — dimostrando comunque, nel tentativo di domarlo, un profondo legame con la sua natura «maligna», nel senso assoluto che Bataille<sup>18</sup> attribuisce a tale definizione: «'Are you going to listen to her ravings?' I said passionately. 'She does not know what she says'» (p. 199). Nella disapprovazione di Nelly vibra la stessa appassionata volontà di Catherine: dissento dall'analisi di Angela Carter che vede Nelly solo capace di etichettarne dall'esterno la «passion» come «bad temper» e «willfulness»<sup>19</sup>. Il linguaggio di Nelly, su qualsiasi registro si muova, non è estraneo alle pulsioni d'amore: Emily ne fa lo strumento ironico della prima istruzione amorosa di Catherine, in quel «not unjudicious catechism» del capitolo IX costruito sul modello di tante disquisizioni della commedia shakespeariana. Ma anche, subito dopo, lo evidenzia come luogo drammatico di una volontà di negazione (dei propri sogni, dell'ascolto dell'altro, della presenza di Heathcliff) che comunque afferma la potente presenza tentatrice della passione: gelosia, odio, dominio, tradimento, distruzione animano contemporaneamente l'*actio* e la *dictio* di Nelly.

Competitiva e nemica, menzognera e crudele, la sua parola si apparenta in modo sempre più stretto, nel corso del romanzo e del succedersi delle generazioni, a quella satanica di Heathcliff. Non a caso sarà proprio quest'ultimo a riconoscerla affine e a denunciare la profonda doppiezza della sua natura: «Worthy Mrs Dean, I like you, but I don't like your double dealing» (p. 266). È proprio su questa duplicità che Emily costruisce la dimensione teatrale, drammatica di tutto il romanzo, in un intreccio davvero shakespeariano di commedia e tragedia. Sono le indicazioni di Nelly che creano le

<sup>18</sup> G. Bataille, *Emily Brontë*, in *La Letteratura e il male*, Milano, S. E., 1987, pp. 15-30.

<sup>19</sup> Cfr. A. Carter, «Love in a Cold Climate. Some Problems of Passion, Protestant Culture and Emily Brontë's *Wuthering Heights*», in AA.VV., *I linguaggi della passione*, Udine, Campanotto, 1991.

scenografie, aprendo e chiudendo porte, origliando dietro di esse, facilitando entrate e uscite. Sono i suoi interventi — ora impertinenti, ora moralizzanti — che le fanno assumere in pieno il ruolo che nella commedia è quello del servo, fedele e infedele a un tempo. Creatrice di false apparenze, intrighi, corruzioni di altri servitori, deviazioni di corrispondenze, la sua parola è anche quella del *relief* comico, che scioglie la tensione delle scene madri: «I heard my master mounting the stairs — the cold sweat ran from my forehead; I was horrified... 'We are all done for — master, mistress and servant'. I wrung my hands and cried out...» (p. 199).

Nell'esercizio di queste stesse funzioni si carica di valenze metanarrative, anticipando e sottraendo indizi al lettore, predeterminando il *plot* futuro: «In the midst of my agitation, I was sincerely glad to observe that Catherine's arms had fallen relaxed, and her head hung down. 'She's fainted or dead' I thought; so much the better'» (p. 199). Attraverso tali giudizi spicciativi censori, Emily Brontë mira a smusare per il lettore la trasgressività degli eventi, ma anche — proprio evidenziando reiteratamente la frettevolezza punitiva, autogiustificatoria e spesso contraddittoria di Nelly — a metterlo in guardia dal produrre letture altrettanto meccaniche.

La complessità delle articolazioni linguistiche che costruiscono il personaggio non tollera insomma schematizzazioni: tema del romanzo è anche, metanarrativamente, quello dell'elaborazione di una tecnica narrativa, di un lavoro della lingua che si produca contemporaneamente come *agon* e *ergon*. E come già era successo per Lockwood, anche Nelly è costretta a trovare una sua identità narrativa stornandosi dal potere di altri linguaggi: da quello di Heathcliff e Catherine come da quello dei Linton.

1.6. *Le parole del potere* con cui Nelly, subalterna e paritaria al tempo stesso, si confronta, si dispongono in modo gerarchico tanto nelle due case che nelle due generazioni, legando i personaggi tra loro e a se stessi.

Diversamente da quanto si potrebbe pensare, nel racconto dell'infanzia fatto da Nelly è la parola di Catherine ad

avere la supremazia su quella di tutti gli altri. La sua reazione verbale è istantanea e spontanea: «Her spirits were always at high-water mark, her tongue was always going — singing, laughing and plaguing everybody who would not do the same» (p. 83). Intimamente legata agli organi del corpo («tongue», «hand») di cui è quasi prolungamento fisico, non serve a covare o a progettare violenza mentale, non esprime ma è la violenza dell'emozione incarnata: «In play, she liked, exceedingly, to act the little mistress; using her hands freely, and commanding her companions» (p. 83).

Proprio nel rifiuto di assoggettarsi alla lingua «commanding» di Catherine bambina («she did so to me, but I would not bear slapping and ordering; and so I let her know»), nella sua resistenza decisa a quell'influenza, Nelly Dean trova la logica della propria rappresentazione, corrispondente per certi versi alla razionalità del padre-padrone Mr Earnshaw, ma animata da una maggiore inconscia volontà di sopravvivenza e di differenziazione, da un senso dignitoso e forte della propria condizione sociale.

Affascinata dal «poiein» di Catherine, non ne subisce tuttavia il potere, se ne difende, anzi, proprio mediante l'architettura della propria prosa. In questo senso tutta la seconda parte del romanzo — con l'abbassamento, di sapore austriaco, dell'indomita proliferazione verbale di Catherine Earnshaw in quella più mansueta della figlia — pare rispondere alla necessità di avvicinare progressivamente a Nelly il tema dell'istruzione.

Per Catherine, fin dall'inizio e senza fatica — in quel modo naturale che è proprio solo di alcuni ceti o momenti privilegiati della cultura — dire è uguale a fare, potenza è uguale ad atto: ed è così che predomina sulla volontà e sulla lingua paterna, mero pensiero discorsivo logico, incapace di controllare, dominandolo, il «nulla» di Heathcliff. E d'altra parte quest'ultimo — dotato originariamente di «some gibberish that nobody could understand» (p. 77) e presto vittima di una coazione a tornare a quello stato, subendolo da Hindley e imponendolo a Hareton — non può che consegnarsi fin dall'inizio alla parola autoritaria di Catherine, obbedire al suo potere assoluto.

Poiché il tempo della coscienza di Catherine è un presente senza progetto di futuro né ricordo di passato («I have only to do with the present», p. 119), la sua parola diventa puro profferimento momentaneo, acquistando spesso l'auto-referenzialità di un esercizio spirituale. A differenza che nei mistici, però, la lingua non trascende, ma traduce il corpo, lo porta empicamente con sé nel mondo spinoziano del «Deus sive natura». È questo il senso del suo profondo consegnarsi a Heathcliff nel momento del passaggio alla vita sessuata. Riconoscendo l'identità con l'insensiente — «the eternal rock beneath» — si consegna ad una fondamentale indistinzione tra anima e corpo, materia e spirito, io e «it»: «Nelly I am Heathcliff!... he's always in my mind... as my own being» (p. 122). E tale indistinzione simbiotica la riporterà progressivamente, come Heathcliff, allo stato di in-fante, priva del potere della parola.

Sottratta ad una comunicazione significativa («'It's no company at all, when people know nothing and say nothing,' she muttered», p. 110), impossibilitata a risarcire la perdita economica di Heathcliff, avvinta in modo illusorio e autodistruttivo dal mondo dei Linton, censurata in ogni forma autonoma di racconto, Catherine potrà solo scegliere di testimoniare attraverso il gesto e la voce del corpo la propria passione. La doppia malattia (legata alla duplice separazione da Heathcliff — abbandono e partenza prima, impossibilità di ricongiunzione dopo), la ripetuta assunzione del linguaggio del delirio, dell'anoressia e della follia, la libera scelta di lasciarsi morire, la sua sopravvivenza profetica come voce di una che grida nel deserto, attestano l'istanza profondamente realistica che muove Emily Brontë alla sua costruzione romanzesca: solo attraverso il filtro mediatorio di Nelly Dean, e l'ulteriore distanziamento di Lockwood, la «spaurante simmetria» di sacro e profano che segna la visione di Catherine, può entrare a far parte della prosa del mondo.

L'ultima immagine ce la restituisce con un libro aperto ma non letto sulle ginocchia, chiusa in un universo narrativo dove non c'è spazio per l'espressione diretta del desiderio femminile. La sua doppia disobbedienza civile — di figlia e di moglie — passa attraverso il rifiuto delle convenzioni let-

terarie: la biblioteca non salva il mondo, non consente redenzione, c'è anzi un nesso diretto tra la lettura di Edgar Linton e la sua volontà di imporle la morte. La letteratura può essere anche fuga, difesa dal vero, distacco dalla cognizione del dolore.

E d'altro canto il rapporto sempre più ravvicinato con la morte — per Catherine forma estrema della sopravvivenza della (e nella) passione — l'allontana non solo dal libro, ma dal proprio potere sulla parola:

«I had no command of tongue or brain ... — I cannot say why I felt so wildly wretched —... Why am I so changed? why does my blood rush into a hell of tumult at a few words?» (p. 163)

Impotente, il linguaggio d'amore genera quello del delirio, con le sue mostruose immagini di aborto e di sterilità: «we saw its nest in the winter, full of little skeletons. Heathcliff set a trap over it, and the old ones dare not come. I made him promise he'd never shoot a lapwig, after that, and he didn't. Yes, here are more! Did he shoot my lapwigs, Nelly? Are they red, any of them? Let me look» (p. 160). Visione dove, il destino naturale di riproduzione della specie si fonde con la pulsione autodistruttiva dell'io: dove il nido diventa tomba e l'uovo si schiude nel piccolo scheletro. Eppure anche qui, mentre anticipa il proprio parto mortale, la parola di Catherine si celebra come energia, riattivando ritualmente il proprio dominio, la propria vittoria su Heathcliff: «I made him promise... and he didn't». Come il linguaggio del mito e della depressione, la poesia allo stesso tempo ammette ed evade due convinzioni incompatibili.

Le parole che esprimono il potere dei Linton, invece, sono più controllate e più sofisticate nelle loro manifestazioni aggressive. La lingua è usata strumentalmente, per colpire a freddo, affilata dalla sua stessa organizzazione concettuale, laddove a Wuthering Heights prevale nella sua qualità di atto fisicamente violento, come materialità sonora di insulto, urlo e furia. La differenza è visibile sia nel sadismo programmatico con cui Isabella infierisce sulla «unspeakable sadness» di Heathcliff: «ignoble as it seems to insult a fallen

enemy, I couldn't miss this chance of sticking in a dart; his weakness was the only time when I could taste the delight of paying wrong for wrong» (p. 215), sia nella scientifica volontà di sacrificio della figlia che anima Linton: «I cannot abandon her to him!... I must persevere in making her sad while I live, and leaving her solitary when I die; I'd rather resign her to God, and lay her in the earth before me» (p. 289).

Mascherato nelle sue motivazioni profonde a chi lo usa, il linguaggio dei proprietari di Thrushcross Grange è chiarissimo a Nelly, che da un lato lo adotta senza scrupoli — in quanto col suo carattere indiretto e subdolo, risponde bene alle necessità della sua condizione di subalterna — dall'altro continuamente lo misura su un altro più oscuro standard: quello delle sue stesse pulsioni affettive, che parla con le parole di *Wuthering Heights* e ravviva la memoria inconscia del proprio fratello di latte, del proprio figlio adottivo, del proprio legame con Heathcliff. Perché quest'ulteriore profonda ambivalenza della parola diventi commemorazione consapevole, sarà necessaria la seconda parte del romanzo, col riconoscimento del proprio rinnegato legame col femminile — Catherine Earnshaw accettata in Catherine Linton — e il contemporaneo transitare della funzione materna sulla stessa Nelly.

1.7. *Il potere della parola* è dunque il tema anche della seconda parte del romanzo, quello che consente di leggerla come consustanziale e non accessoria alla prima, evidenzianone la continuità interna, costituita dal permanere della voce di Nelly e dalla breve ripresa finale, simmetrica all'apertura, del diario di Lockwood. La *langue* del romanzo si esalta nelle sottili modulazioni con cui Emily restituisce il confronto dei narratori con le differenti *paroles* delle due coppie di amanti (Heathcliff/Catherine; Catherine/Hareton), più che nel paragone diretto tra queste. La differenza è insomma significativa non tanto in se stessa, ma per il modo in cui viene letta, per il senso che acquista nell'ottica di Nelly, all'orecchio di Lockwood.

Il tema stesso dell'istruzione, ristretto nella prima parte

al degrado di Heathcliff, diventa centrale, nelle sue manifestazioni e nei suoi effetti, per tutti i personaggi della seconda. Per Catherine Linton e Linton Heathcliff la parola si apprende — e si subisce — dai genitori, prima, dai loro sostituti, dopo. Il potere verbale è progressivamente acquisito ed esercitato in prima persona proprio da coloro che più ne erano privi: Heathcliff, arricchitosi anche delle forme espressive del gentleman; Nelly, governante sempre più autoritaria di casa, padrone e figlia. Dispensatori di permessi e divieti, di letture, giochi e partner rassicuranti, i due esercitano un controllo pressoché totale sulle forme della comunicazione dei giovani, privandoli a lungo dell'accesso ad una lettura e ad una scrittura significativa<sup>20</sup>. Perfino sulle lettere che si scambiano pesa di continuo l'intervento manipolatore di Heathcliff e Nelly, la loro versione, spesso menzognera e violenta, della realtà. Eppure, paradossalmente, sono loro gli eredi, i testimoni e i custodi del permanere significativo, nel mondo esterno come nella memoria, di un altro potere, di un «altro suono»: quello della perduta voce di Catherine. «The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her!» (p. 353), dirà Heathcliff, sempre più risucchiato, nella sua ricerca ossessiva, dalla natura notturna e piovosa delle «wuthering heights».

Ma se costui, coerentemente con la delega della propria energia vitale, deve rinunciare a ogni uso della parola che non risponda al richiamo di Cathy *revenante* — e dunque a incidere tanto sul linguaggio convenzionale di Lockwood quanto su quello nuovo di Hareton e Catherine — questo ulteriore doppio potere di condizionare passato e futuro sarà assunto, nelle ultime straordinarie pagine del romanzo, proprio dal linguaggio sempre più consapevole di Nelly Dean. Nell'ottica del suo recentissimo, casuale, ma in fondo riu-scito avvento alla cultura, sarà lei a riprendere quel tema

<sup>20</sup> Alcune interessanti notazioni in questa direzione sono contenute in R. McKibben, «The Image of the Book in *Wuthering Heights*», in *Nineteenth-Century Fiction*, XV, n. 2, 1960.

della formazione femminile che era stato all'origine della distruzione di Catherine, dell'illusione di Isabella. E a ribadirlo in chiave critica, invitando alla mediazione, a coniugare reale e immaginario, corpo e spirito, amore e passione: anche nella sua prospettiva, come nella costruzione di tutto il romanzo, «without contraries is no progression». Fondendo, nella narrazione del contatto sempre più solitario della seconda Catherine con la morte del marito, il proprio «tema conduttore» (quello della «nurse» e del suo sapere biologico) con quello, acquisito, del libro come fondamento dell'identità, Nelly Dean assicura la trasmissione, nel nuovo modello di donna, del proprio patrimonio genetico.

Più avanti nel romanzo, è ancora ad una simbolica mediazione femminile tra coltivazione della terra e delle lettere, che Nelly Dean vede profeticamente affidata la cura dell'analfabetismo, la trasformazione dell'incolto in giardino. Non a caso è «contrary» la parola chiave dell'ultima scena dell'istruzione: parola blakiana che Catherine sta insegnando a leggere a Hareton — e che risuona paurosa all'orecchio di Lockwood. All'occhio di Nelly Dean, invece, la lettura comune e paritaria dello stesso libro da parte dei suoi due opposti «figli», è garanzia di «progresso»: «I felt so soothed and comforted to watch them». La stessa scena, per Heathcliff ormai votato all'autodistruzione, non può che risultare, con forte allusione metanarrativa, «a poor conclusion»: destino fallimentare dell'eroe tragico dentro il romanzo. Preso in mano il libro, getterà uno sguardo sulla pagina aperta, per restituirlo subito dopo «without any observation» — tornato muto, come all'origine.

Sicché, nell'ottica complessiva del romanzo, il senso della narrazione di Nelly — sia pur, ironicamente, interna alla forma per essa determinata da Lockwood, così come tutto interno allo pseudonimo di Ellis Bell resterà il nome di Emily — sta proprio nel costante agone che smentisce le regole rassicuranti in cui è contenuta: nella coltivazione di una differenza dove proliferano sfumature e ambivalenze, nella rivendicazione autonoma di una parola sospesa tra partecipazione e distacco, referenzialità e auto-referenzialità, tautologia e segreto. È insomma, come Emily poetessa

sapeva benissimo, l'energia della sua stessa storia — diversa sia dall'autodifensivo, chiuso racconto di Lockwood, sia dall'esposizione pietrificante di Heathcliff, divorata dal silenzio — a mantenere vivo il rito infinito della finzione. È il potere commemorativo della sua stessa parola, «l'altro suono», oltre quelli naturali delle «wuthering heights», necessario a «rasserenare» i sogni della nostra Signora.

La prima parte del libro è dedicata a una storia della letteratura italiana del Seicento, con particolare riferimento alla prosa e alla poesia. L'autore analizza le tendenze principali del periodo, dalla barocca alla neoclassica, e discute le opere più significative di autori come Marino Marini, Giovanni Battista Marino e Francesco Petrarca.

La seconda parte del libro è dedicata a una storia della letteratura italiana del Settecento, con particolare riferimento alla prosa e alla poesia. L'autore analizza le tendenze principali del periodo, dalla barocca alla neoclassica, e discute le opere più significative di autori come Marino Marini, Giovanni Battista Marino e Francesco Petrarca.

La terza parte del libro è dedicata a una storia della letteratura italiana dell'Ottocento, con particolare riferimento alla prosa e alla poesia. L'autore analizza le tendenze principali del periodo, dalla barocca alla neoclassica, e discute le opere più significative di autori come Marino Marini, Giovanni Battista Marino e Francesco Petrarca.

recensioni

Il libro è scritto in un linguaggio chiaro e accessibile, con un'ottima organizzazione delle parti. L'autore ha fatto un ottimo lavoro di ricerca e di sintesi, e il libro è una lettura interessante e utile per chi si occupa di letteratura italiana.

La prosa è ben scritta e scorrevole, e la poesia è ben analizzata e commentata. L'autore ha fatto un ottimo lavoro di ricerca e di sintesi, e il libro è una lettura interessante e utile per chi si occupa di letteratura italiana.

La prosa è ben scritta e scorrevole, e la poesia è ben analizzata e commentata. L'autore ha fatto un ottimo lavoro di ricerca e di sintesi, e il libro è una lettura interessante e utile per chi si occupa di letteratura italiana.

F. Barker, *The Culture of Violence. Essays on Tragedy and History*, Manchester, Manchester U. P., 1993, xii+258 pp..

D. Cohen, *Shakespeare's Culture of Violence*, London, Macmillan, 1993, viii+153 pp..

Nel 1993 sono stati dati alle stampe due interessanti studi sul tema della violenza o, meglio, della 'cultura della violenza' con particolare riferimento al periodo cinquecentesco e al teatro shakespeariano tragico e storico-politico, non privo di ampie escursioni in epoche successive: per esempio, in quelle di John Milton e del postmoderno, come accade nel caso del volume scritto da Francis Barker.

Non crediamo che la scelta di tale comune tematica sia casuale: crediamo piuttosto che essa possa essere stata dettata dal fatto che entrambi gli autori, pur vivendo in ambiti geografico-culturali diversi — Barker, britannico, sembra scaturire da, (e nel contempo contribuire alla formazione di) quel gruppo di studiosi della sociologia della letteratura e della cultura che gravita attorno all'Università di Essex; Cohen, canadese, sembra più collegato a una nozione di cultura e di potere fortemente impregnata degli ingredienti che caratterizzano l'area disciplinare dell'antropologia culturale e del materialismo culturale, come testimoniano abbondantemente le sue fonti —, abbiano per così dire 'respirato' l'atmosfera di rinnovamento e, comunque, di dialettica discussione espressa negli ultimi dieci anni dalla critica letteraria.

Entrambi i critici hanno individuato nell'alleanza delle due voci 'cultura' e 'violenza' la possibilità di fare il punto sulla situazione degli studi di letteratura, di storicizzare i movimenti di pensiero contemporanei, politici, filosofici e artistici e, allo stesso tempo, di interpretare i molteplici significati del nostro presente. Senza, peraltro, accantonare la decifrazione del senso di molta letteratura e produzione teatrale appartenenti ad epoche oramai trascorse: ché, anzi, la riflessione sull'adozione o sul rifiuto di certi modelli teorici e strumenti analitici è suggerita proprio da un'attenta indagine condotta sui testi della Grande Tradizione.

Le opere shakespeariane, in tal senso, si prestano ad essere il banco di prova per tale complessa operazione. Infatti, i due studi — pur affrontando problematiche analoghe sulla base di analisi svolte in gran parte sui medesimi campioni del teatro di Shakespeare e pur non citandosi vicendevolmente — sono un importante sintomo del dibattito recente sull'urgenza di una messa in discussione delle teorizzazioni su 'potere' e 'cultura', molto in auge soprattutto dal 1985 fino a tutto il 1990 ad opera dei vari sostenitori del nuovo storicismo e del materialismo culturale. I due volumi sono, altresì, esempio superbo di una rigorosa prassi analitica che sicuramente si proporrà come modello da emulare e con il quale confrontarsi.

Sia Barker che Cohen riconoscono la necessità di revisionare le posizioni critiche (a volte troppo meccaniche) sviluppatesi a proposito delle connessioni fra esercizio del potere e formazione di una mentalità determinata — per così dire — dalla cultura della violenza. Il discorso si muove in un serrato, e talvolta acre, dialogo con le interpretazioni culturaliste che soprattutto il nuovo storicismo (almeno quello di prima maniera) propone sulle relazioni fra potere e teatro, fra cultura e violenza, fra rituale e affermazione del potere, fra potere sovrano e suoi 'soggetti'. Come si può facilmente intuire, si tratta di problemi molto densi e complessi, ricchi di suggestioni per future letture sia dei testi shakespeariani, miltoniani, hobbesiani o finanche moderni, sia delle posizioni assunte da certe correnti critiche più vicine alla nostra epoca recente.

Sarebbe, tuttavia, errato e riduttivo supporre che i due testi prendano corpo soprattutto in antagonismo con le varieguate versioni del nuovo storicismo: se si accettasse tale ipotesi, si rischierebbe di sminuire il peso culturale e politico che essi apportano nel panorama critico contemporaneo.

I due studi — che contestano alcune rigidità interpretative del nuovo storicismo (in verità, quello di Cohen molto meno rispetto a quello di Barker) — rivolgono uno sguardo problematico, aperto e non ultimativo, attraverso cui interpellare la Tradizione e i suoi 'Testi', per poi suggerire elaborazioni teoriche più flessibili e, forse, più consone alla sensibilità costantemente *in fieri* della postmodernità.

Il libro scritto da Cohen è un importante contributo allo studio di quegli otto drammi shakespeariani che, più esplicitamente di altri, scelgono come loro ambito di discorso la violenza, intesa sia come insieme di pratiche culturali codificate e introiettate come essenziali (ma o assenti o compromesse) in una determinata comunità sociale, che come espressione del potere politico ivi dominante. Le otto opere in questione — *Richard II*, *1 Henry IV*, *2 Henry IV*, *Henry V*, *Titus Andronicus*, *King Lear*, *Othello* e *Macbeth* — sono ascrivibili al genere del dramma storico-politico nazionale (viene infatti presa in esame la seconda tetralogia delle «histories») e a quello delle tragedie (vengono analizzati i quattro drammi che danno vita a quattro differenti modalità del discorso tragico realizzato dal drammaturgo elisabettiano nel periodo che lo vide impegnato nella produzione del *Titus Andronicus*, dello *Othello*, del *King Lear* e del *Macbeth*).

L'originalità dell'indagine condotta da Cohen risiede nel presupposto — puntualmente discusso nel corso delle analisi svolte a ridosso dei singoli drammi sopra menzionati — secondo cui la violenza è il tratto caratteristico, quello che informa la cultura patriarcale dell'Occidente, al punto da divenirne il suo principale strumento di dominio, soprattutto nei confronti dei più deboli, cioè delle donne e dei diseredati sociali. Allo stesso modo, essa è parte integrante, mai casuale, del sistema semiotico drammatico al punto da essere l'impulso vitale, quello capace di far procedere l'azione e di dar voce all'ideologia dominante, a scapito delle visioni del mondo 'minoritarie' o 'marginali', che pure sono all'opera in quei testi.

Dentro la cornice delineata da tale ipotesi vanno a collocarsi quei

drammi che sono per Cohen, più di altri nel canone shakespeariano, presente ed efficace rappresentazione di un 'patriarcato' il quale assorbe, naturalizza e legittima la violenza che esplica onde mantenere il controllo dei suoi 'assoggettati'.

A quei testi l'autore attinge con perizia per dimostrare che: «violence, however passionately it is used, is always a cultural sign, part of an inescapably complex system of codes of expression» (p. 1); «even where the violent act seems most sudden and unplanned, it can be demonstrated to function as an inherent feature of the political system of patriarchal authority» (*Ibidem*); «acts of violence are all political in that they are absorbed by and conform to and, additionally, are produced by a social code which valorizes order as a social value» (*Ibidem*).

La proposta di lettura avanzata da Cohen risuona anche, sia pure con un notevole margine di indipendenza, dei punti di vista del materialismo culturale di Raymond Williams (soprattutto per i concetti di 'ideology' e di 'social formations': cfr., in particolare, *Culture*, Glasgow, Fontana, 1981), di Jonathan Dollimore (si pensi, in particolare, a *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, Chicago, University of Chicago Press, 1984), di Peter Stallybrass («Patriarchal Territories: The Body Enclosed», in *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, a cura di Margaret W. Ferguson et al., Chicago, University of Chicago Press, 1986), di Leonard Tennenhouse («Violence done to Women on the Renaissance Stage», in *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*, a cura di N. Armstrong e L. Tennenhouse, London, Routledge, 1989) e di altre importanti posizioni critiche, significativa espressione dell'intenso dibattito teorico sul Rinascimento aperto, negli anni Ottanta, dal materialismo culturale. Si ricordino, tanto per fare alcuni nomi di rilievo, Alan Sinfield e Jonathan Dollimore, curatori dello studio collettaneo su Shakespeare (*Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester U. P., 1985).

Forse, è la compresenza del materialismo culturale e del nuovo storicismo a rendere meno polemica (e, però, meno propensa a interpretazioni più possibiliste) la posizione di Cohen, se paragonata con quella più stringente, ma anche più aperta, di Barker. Forse, è proprio il tentativo di stemperare gli aspetti più provocatori del nuovo storicismo a far sì che il volume di Cohen risulti meno coinvolto e, apparentemente, più neutro rispetto a una tematica — per l'appunto, la cultura della violenza — che è invece così scottante anche per l'esperienza che ne ha la nostra sensibilità odierna.

Con l'ausilio di tali apporti critici, la cui presenza è anche esplicitamente riconosciuta per tutto il volume (ma si vedano, in particolare, le pp. 4-5), Cohen si accinge a dimostrare che tutti gli otto drammi studiati in *The Culture of Violence* «provide instances of the use and the usurpation of power and the relation of class and gender differentiation to power» (p. 5). La politica della violenza, nella seconda tetralogia delle 'Histories', viene seguita dal momento in cui la sovranità dell'ultimo re feudale (Ric-



cardo II) perde il controllo sugli strumenti (linguistici e ideologici) di dominio e di soppressione del discorso popolare (attraverso la vicenda narrata nelle due parti di *Henry IV*), per recuperarlo pienamente nell'apoteosi della nuova monarchia con la storia di *Henry V*. Nelle tragedie la politica della violenza si esplica nelle crudeli e cruenti relazioni di potere fra i membri di famiglie iscritte in un sistema patriarcale che omologa famiglia e stato, che destina alla mutilazione e alla punizione mortale la donna: Lavinia (*Titus Andronicus*), Desdemona (*Othello*), Cordelia (*King Lear*). La violazione di Lavinia, la castità incompresa di Desdemona, la sovversività di Cordelia sono emblematiche raffigurazioni dell'alterità e, nello stesso tempo, del consolidamento del sistema patriarcale messo in scena nelle tragedie (v., per esempio, le pp. 3-4 e 7-8, oltre ai capitoli dedicati a ciascuna opera). Con *Macbeth*, Shakespeare offrirebbe poi l'epitome di questa complessa messa in discussione del concetto di autorità sovrana ma, in ultima istanza, anche di rafforzamento della medesima: nonostante la forte presenza di un discorso basato sulla cancellazione della 'differenza' sessuale (che farebbe desiderare il potere a una violenta e virile Lady Macbeth, minaccia letale per la sussistenza dell'ordine patriarcale; che condurrebbe alla realizzazione di un mondo senza differenze, quello preconizzato e dominato dalle streghe, «these non-human, man-woman creatures», p. 139 e v. pp. 137-141). La differenza, anche quella indicata dal rango, va tuttavia restaurata, come nota Cohen:

Patriarchy and its self-sustaining illusional belief systems like Nature and difference are by definition oppressive, even oppressive to the oppressors. Macbeth, a prop and pillar of the ruling class, is dominated by the ideological forms of that very class. [...] He is a part of the governing fraction and kills out of terrible and tortured desire to defy the systematized power complex that maintains and controls him. Violence is his way of life and violence is the blood and bones of the nation he helps maintain. Macbeth only proves to himself that there is a logic and a morality to the practice of violence. But as he makes this proof he finds too that the logic and morality issue from the patriarchal reality which, simply, proves itself inescapably capacious. The chaotic demolition that the regicide causes submits ultimately to its own oppressive ideology (p. 141).

Il libro intende sottoporre all'attenzione degli studiosi di questo periodo — e di Shakespeare in particolare — il nodo teorico (culturale e politico) che scaturisce dalla 'scoperta' della *non* opposizione fra potere e violenza: ché, anzi, il primo necessita della seconda per attuare la propria funzione di monitoraggio della formazione sociale cinquecentesca che doveva essere, per così dire, regolata dal rispetto della 'Legge' e dell' 'Ordine'. Scrive Cohen in apertura di discorso:

I am proposing that within the plays there are no random acts of violence, that even where the violent act seems most sudden and unplanned, it can be demonstrated to function as an inherent feature of the political system of patriarchal authority. Thus, though violence is constructed in the established laws and codes as anti-social, though the violent act is punishable by law and called cruel and unnatural, it is the very system that so condemns it that produces it and, occasionally, needs and depends on it (p. 1).

Tutto ci sembra essere, almeno in parte, annuncio di un'elaborazione ulteriore delle tesi esposte da Stephen Greenblatt nel suo molto discusso saggio su *Henry IV* e su *Henry V* («Invisible Bullets: Renaissance Authority and Its Subversion, *Henry IV and Henry V*», in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, a cura di J. Dollimore e A. Sinfield, Manchester, Manchester U. P., 1985, pp. 18-47). In effetti, Cohen si muove sull'onda delle riflessioni suggerite in questo campo anche da altri ricercatori che appartengono all'area della critica rinascimentale ispirata alle posizioni del nuovo storicismo, ad altre tendenze critiche o, parzialmente, a quelle dei teorici dell'antropologia culturale nella direzione elaborata, per esempio, da Clifford Geertz (*The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973).

Peccato che egli non si riferisca al bel testo pubblicato da Francis Barker dell'Università di Essex, testo che — pur essendo uno studio di più ampio respiro — richiama anche nel titolo (*The Culture of Violence. Tragedy and History*, Manchester, Manchester U. P., 1993) quello di Cohen. Bisogna dire, a onor del vero, che neanche il volume di Barker menziona quello di Cohen; c'è da chiedersi se non si tratti semplicemente di un malcostume accademico che impedisce ai due studiosi di riconoscersi vicendevolmente. Oppure — e propendiamo per questa seconda ipotesi — il fatto che i due libri siano usciti contemporaneamente, senza che i rispettivi autori fossero a conoscenza di aver intrapreso un campo di ricerca comune, è una fortunata coincidenza da non trascurare: la scoperta di un ambito di discorso come quello della e sulla violenza — che tanta parte ha nella vita nostra contemporanea — in tutte le sue manifestazioni, incluse quelle letterarie e spettacolari, forse, potrebbe articolarsi in un futuro dibattito teorico (culturale e politico allo stesso tempo) assai stimolante e dagli esiti sicuramente fruttiferi.

Va qui notato che la prima parte della ricerca di Barker è dedicata solo ad alcune tragedie di Shakespeare e, in particolare, a *King Lear*, *Hamlet* e *Macbeth* («The Information of the Absolute», pp. 3-92), mentre nella seconda parte — accanto a uno studio su Hobbes e Milton — si colloca un'intensa discussione di *Titus Andronicus* (si veda il capitolo intitolato «A Wilderness of Tigers. *Titus Andronicus*, anthropology and the occlusion of violence», pp. 143-206); nella terza parte — suggestivamente intitolata «Traces. Tragedy and the Ends of History» (pp. 209-234) — Barker guarda con occhio critico alle problematiche teoriche affrontate dalla critica contemporanea dilaniata fra Modernismi e Postmodernismi, pur percorrendo sempre le orme indicate dalla relazione complessa fra 'memoria' e 'storia', due nozioni fortemente presenti sia nelle tragedie rinascimentali (per esempio nel testo di *Hamlet*: pp. 32-51) che nella nostra cultura contemporanea. Anche contro le molte (e spesso contrastanti) posizioni postmoderne contro la 'conoscenza storica'. Osserva Barker:

I can't stop myself from thinking that if the end of history is to be figured (and the dangers of culturalism are everpresent), that the complex transactions of tragedy are more acute to the present than the knowing

velleities of postmodern ends of history. At least they form a richer symptomatology. Tragedy is the text that signals a reactionary continuity — the memory of the dead coded as the loss of the sovereign — but then falls into a practice of impossibility. It is a text which displaces that conservative historical substance, but the displacements then fail, as signs of the absence of the historical for which they were substituted. A secular declination caught in a network of failing voices, useless audiences, impossible hearing and necessary but inefficient narration, undercuts both the form and the substance of the nostalgic continuity the tragic formation can neither dramatise nor be. History is at once signalled and 'ends' (p. 230).

Barker presenta in modo problematico — lungi cioè dal risolverla — la questione cruciale del rapporto fra *ricordare e dimenticare*, che è alla base della costituzione del discorso tragico moderno: in tal senso, *Hamlet* e le altre tragedie shakespeariane studiate nel volume sono percepite sicuramente come testi esemplari delle 'crisi della rappresentazione', della 'fine della storia', della 'condizione' moderna e postmoderna. In tal senso, anche un testo contemporaneo come *Blade Runner* si configura come tragedia postmoderna, in cui «the artificial men and women (figured by the film as intimately and intrinsically products of corporation capitalism) search, in a postmodern Los Angeles, for an identity and a past» (p. 219).

E la storia, in quanto memoria del passato, quasi sempre si rivela nella sua tragicità; assume le forme della tragedia; è altresì vero che anche la tragedia apre più esplicitamente e violentemente di qualunque discorso strettamente storico al dialogo con la storia. Come annota però Barker, la relazione fra i due concetti, i due modi di pensare e di esperire la realtà è molto complessa:

[...] tragedy, either as a genre or a concept, is likely to be more historical than much history. Where histories tend toward either the replication of some dominant story which seeks to justify and legitimate whatever is in actuality dominant, or protest against the dominant *on its ground*, tragedy, on the other hand, discloses the problematicity — the unforclosed character, and thus the critical and diacritical value — of the historical (p. 110).

E, certo, c'è da chiedersi (in consonanza con le posizioni di Barker) per chi la storia è tragica e rispondere (anche qui, in sintonia con Barker) che essa lo è per coloro le cui storie sono sottratte dalla Storia: sono le storie degli oppressi, di coloro che socialmente e culturalmente sono considerati marginali, soggetti deboli, donne, poveri, bambini (cfr. p. 111 e segg.). Sono le storie di tutti questi 'altri' che vengono dimenticate, cancellate, dal tessuto della Storia dominante (come dimostra sapientemente l'intero volume di D. Cohen, soprattutto nelle pagine dedicate all'analisi della prima tetratologia delle *Histories*). È dunque una complessa operazione culturale, conseguita attraverso varie modalità violente, quella che si attuerebbe nel discorso della storia e della storiografia ufficiale (in età rinascimentale come in età contemporanea). A sua volta, la tragedia manifesta la volontà di rompere contro l'oblio, la dimenticanza imposti dalla Storia: nel far ciò, essa si esprime attraverso atti e discorsi di violenza che esigono, come dire, il

'culto' e l'urgenza del ricordo, privo tuttavia del mantello nostalgico che a tutti i costi desidera ri-costruire un passato non più possibile. La tragedia mira — nella visione di Cohen e in quella di Barker, sia pure con le ovvie differenze di approccio — a sottolineare i momenti di dislocazione, di spiazzamento, di crisi, quei luoghi e quei tempi congiunturali che — pur allontanandosi dal passato e pur concentrandosi sul presente — sembrano proiettarsi, anche mediante il ricorso ai rituali e alle cerimonie, verso un futuro che non eluda il lascito della tradizione, ma che in essa riconosca quelle tracce necessarie a proporre nuovi modi di essere, di rappresentare, di progettare il mondo.

Le parole con cui Barker conclude il suo studio su *The Culture of Violence* sembrano particolarmente pertinenti a proporre una pausa di riflessione sulle tematiche toccate finora:

The situation in which we who inhabit a seemingly common earth do not all do so with space, validity and pleasure, may properly be described as tragic. But not declined as an inescapable and irremediable given, an unrelievable historicism, or a mysterious condition. These are all the same howsoever the apologists of culture and criticism seek to legitimate or question them.

But what is the question? Is it this? How long will we tolerate this? (pp. 233-4).

La pausa di riflessione, cui ci invita Barker, è necessaria e urgente: essa può consentire di approfondire alcune importanti proposte di lettura e di rilettura del genere tragico o della nozione di tragedia, sulla scorta di quanto ci dicono oggi i testi shakespeariani e mirando a ricostruire quanto essi dovevano presumibilmente dire ai contemporanei di Shakespeare, Hobbes e Milton.

È altresì necessario mettere a confronto le opinioni di Barker con quelle espresse da Cohen: dalla discussione delle conclusioni, sia pure provvisorie, cui pensano di essere pervenuti questi due attenti studiosi della letteratura, del teatro e delle manifestazioni culturali del Cinquecento, possono scaturire importanti punti di partenza per viaggiare alla scoperta di nuove dimensioni testuali dei drammi della 'cultura della violenza'. E, naturalmente, non solo di quella rinascimentale: anche di quella nostra contemporanea.

Laura Di Michele

F. Ferguson, *Solitude and the Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, London, Routledge, 1992, xi+177 pp.

Il saggio esplora le apparizioni del sublime, muovendosi tra presente e passato e avvertendo come il dibattito sull'argomento sia meno «a merely historical matter than a persistent debate apparent most recently in current theoretical disputes about the nature of literary language and human agency» (p. vii). L'investigazione critica degli anni a cavallo fra Settecento e Ottocento si dispiega lungo le fitte linee della prosa filosofica di Burke e Kant, di Godwin e Wordsworth, a cui fanno da contrappunto alcune suggestive metafore tratte dalla narrativa gotica, dalle numerose guide ai paesaggi naturali, e da significative poesie come *Tintern Abbey* e *We are seven*. Al contempo, però, mirando soprattutto a rivendicare l'attualità del sublime, l'autrice mostra come l'insieme di tali scritti e di quella problematica storicità fecondi i testi a noi contemporanei che, da Adorno a Eagleton a Derrida, meglio hanno radicalizzato la riflessione sul nesso fra soggetto e linguaggio.

La densa introduzione teorica presenta il sublime come un affollato scenario di voci, di idee e di sentimenti che sono stati ricondotti entro l'area del sapere filosofico, in nome del quale Ferguson ripropone un diretto confronto fra le opposte metodologie dell'empirismo e dell'idealismo. Riferendosi all'*Enquire* (1757) di Burke e alla *Kritik der Urteilskraft* (1790) di Kant, l'autrice stabilisce le premesse necessarie a raffigurare il complesso passaggio storico, sociale, estetico avvenuto nell'intervallo di tempo che separa i due testi. Ella classifica come formalismo kantiano la posizione epistemologica che sta alla base del suo discorso sul Romanticismo, mentre la nascita del movimento letterario viene rappresentato come un groviglio di desideri e di ansie che inducono l'io a riconoscersi in aperto dialogo con la moltitudine sociale. *The aesthetics of individuation* — come viene definita tale dinamica — descrive i modi con cui nell'età del sublime la parte si pone in rapporto alla totalità senza farsene schiacciare. Essa presuppone una conoscenza del limite, «the problem of the difficulty of saying how there can be one of anything» (p. viii), in modo tale che il sublime, pur trattato come problema estetico, si trova a suggerire fin dall'origine una domanda sulla solitudine dell'essere:

The sublime concerns solitude not because it represents a particularly arduous version of pastoral retreat. In the empirical account, solitude comes to seem the inevitable psychological reflexiveness that creates individuation as a terror of being included in a social induction. In the formal account, solitude represents the difficulties of arriving at any account of any one whatever outside a process of systematic formalization (p. 32).

Il ritorno a Kant rappresenta, per l'autrice, una parziale risposta ai problemi sollevati in *La vérité en peinture* (1978) di Derrida, dove la difficoltà di localizzare il soggetto del linguaggio, di fronte all'infinito sistema di segni che lo attraversa e lo sovrasta, viene superata adottando una serie di cornici

che fratturano il discorso e ipostatizzano l'intenzione individuale, conferendo ad essa solo l'illusione di uno statuto unitario ed universale. Nella visione decostruzionista, il linguaggio appare come una macchina che fa proliferare il senso ma eccede ogni volta rispetto alle risultanze formali prodotte nella singola performance. E tale visione non può che rimettere in gioco lo spirito del sublime che, per definizione, si nutre di inestricabili negoziazioni fra il finito e l'infinito. Tuttavia, Ferguson rintraccia lo scarto che si è intanto verificato nel modo di intendere la piega da cui scaturisce il sublime: per Derrida l'illustrazione grafica rappresenta il segnale più forte per smascherare la pretesa retorica dell'io e per rivendicare l'irriducibile materialità del linguaggio e la sua resistenza a farsi mediare in una sintesi superiore; nel sublime dinamico di Kant, invece, la giuntura che articola finito e infinito si attua in un esercizio del giudizio umano, indipendente e superiore alla minaccia opposta dalla natura. La vista di un vulcano mostra tutta l'impotenza umana, evocando gli effetti di una sua eventuale catastrofe, e tale vista non è dissimile dal senso di smarrimento, se non di annientamento, che proviamo oggi di fronte all'incapacità di controllare tutti i passaggi e le manipolazioni del paesaggio telematico. Ma in Kant l'energia che deriva dal pensare ciò che non è controllabile giunge alla rappresentazione mentale solo come stato potenziale e sollecita l'immaginazione a cogliere la coordinazione fra soggetto e linguaggio, fra presenza e assenza delle cose. Nel capitolo finale, Ferguson articola la sua tesi formalista dentro il più ampio dibattito sulla revisione del canone romantico, riferendosi in particolare a testi come *Allegories of Reading* (1979) e *The Rhetoric of Romanticism* (1984) di de Man, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation* (1983) di J. McGann e *The Historicity of Romantic Discourse* (1988) di Clifford H. Siskin.

La tradizionale coppia di termini, del bello e del sublime, da cui gran parte del pensiero estetico ha preso avvio, sembra illuminare una progettualità diversa del saggio a seconda del termine messo in risalto. Nella fase risolutiva della sua travagliata genesi, il sublime coincide con la mediazione offerta dall'idealismo formale di Kant e si pone come momento costitutivo del linguaggio intero, della sua modellizzazione e delle sue strutture rappresentative. Eppure esso è appreso in prima istanza come fenomeno di dissoluzione della forma e si insedia al crocevia fra la tendenza della mente a generalizzare le sue esperienze e l'irriducibile particolarità che si sottrae ad ogni astrazione:

The artificial sublimes, mathematical and dynamical, that Kant discovers as what nature cannot supply become, then, the general form of a particular that has been chosen for its very formlessness, for the way in which its form clearly does not come with it, as part of its package (p. 29).

Il sublime si esplica in perenne opposizione alla forma data, la quale però si fonda storicamente sulla considerazione che il bello costituisce il parametro mediano sulla cui base è possibile il contratto sociale, la comunicazione fra gli uomini nell'accordo e nella convergenza delle loro intenzioni

e rappresentazioni. Da questa prospettiva, Ferguson mira a dimostrare come il bello continua a svolgere una funzione regolatrice e formatrice anche quando filosofi e poeti si sottraggono al suo influsso per lasciarsi affascinare dal potere dirompente del sublime. La posizione di Burke, in particolare, viene riletta alla luce di quanto l'autrice definisce «the bathos of experience». Il filosofo ricerca il valore di verità delle percezioni sublimi, accettando la premessa di universalità del gusto. Ma per un empirista qualsiasi proposizione di oggettività deve essere confermata con l'esercizio dell'esperienza e con l'accumulazione delle sue impressioni al fine del consolidamento dell'abitudine. L'approvazione generale priverebbe il sublime della sua singolarità e riporterebbe la sua carica di irruzione nei confini del familiare e del domestico. In tal senso, il destino riservato dall'epoca al sublime era implicito nelle sue stesse premesse poiché quel misto di piacere e di terrore, sottoposto al giudizio rassicurante del bello, perdeva di senso man mano che il Monte Bianco o altri luoghi minacciosi diventavano una tappa obbligatoria nel grand tour per l'Europa.

Due opposte fuoriuscite dall'impasse individuato in Burke vengono vagliate mettendo a confronto l'idea del pittoresco naturale elaborata nelle *Observations* di W. Gilpin con la pratica del «tranquil sublime» descritta nella *Guide to the Lakes* (1810) di Wordsworth. La scrittura di Gilpin muove dall'esigenza di riportare il bello in una natura incompleta, «in need of an observing eye that abandons the project of imitating nature for one of giving nature a finish that it would otherwise lack» (p. 138). La natura è esperta nel render visibili i particolari più minuti del suo disegno, ma richiede l'intervento dell'occhio umano, i cui principi di selezione e composizione permettono di organizzare i particolari in relazioni armoniose. Il pittoresco mette in primo piano alcuni dettagli, isolandoli dai terrificanti orizzonti che li sovrastano. Ma la scena naturale non è tanto prodotta dall'adeguamento alle leggi generali del bello, quanto dall'introduzione in essa di uno specifico osservatore, e da una mutua proiezione del suo sguardo e di quello del paesaggio circostante, in modo tale che «the viewer creates a singular nature by seeing a face in the landscape; the landscape creates the singular viewer as the projection of its perspectival movement» (p. 139). Nell'osservazione di Wordsworth, sull'illusione ottica prodotta da un lago, l'intervento della natura è ben più accentuato di quanto ritenesse Gilpin, anzi esclude un ruolo attivo dell'osservatore poiché l'illusione ottica implica l'esistenza di una già composta prospettiva a cui l'individuo deve allinearsi. L'arte della natura, sdoppiando le immagini dei suoi oggetti, sfida la tipicità su cui il bello riposa, e illustra un processo immaginativo in cui ogni singola rappresentazione rimanda alle altre per variazione dei suoi particolari e non per astrazione da essi. Ma anche nella pacata versione proposta da Wordsworth, il sublime solleva problemi dirompenti per l'identità poiché, pur conciliando la parte nel tutto, il poeta si interroga «about one's ability to be particular and continue to exist as more than an optical illusion, a peculiar epiphenomenon of the ways that light falls on objects» (p. 143).

I capitoli centrali del saggio riprendono il tema dominante della solitu-

dine in chiave meno concettuale. L'autrice raccorda una serie di metafore e di fenomeni letterari, al fine di esemplificare le tappe salienti della formazione dell'io romantico. L'allarmante previsione contenuta in *On the Principle of Population* (1798) di Malthus serve a ricostruire lo sfondo storico-sociale di quel conflitto fra individuo e società, che si cela dietro lo spettro della sovrappopolazione e che, in tal senso, neanche il ben più articolato saggio di Godwin *On Population* (1820) riesce a dipanare. Tale spettro trova una sua terribile rappresentazione nell'idea della mostruosità e del doppio ritratta in *Caleb Williams* (1794) e in *Frankenstein* (1818). La metafora dei gemelli siamesi indivisibili, usata da Caleb per indicare la fatalità delle costrizioni e dell'omologazione sociale dell'individuo, viene fatta risalire al tentativo di trovare «the due medium between individuality and concert» (p. 99), come Godwin scrive in *Political Justice* (1793). Ben più perturbante è il mostro di Mary Shelley giacché ipotizza l'insussistenza dell'idea di individuo: «the individual monster has, it appears, never been individual at all, but has always incorporated the disjecta membra of society» (p. 108). Sebbene lo scienziato affermi la sua onnipotenza di Creatore, una dissonante ironia accompagna il sogno individualista di Victor (il quale fugge dagli affetti e dalla famiglia per ritrovarsi a dar corpo al desiderio della procreazione e a cimentarsi con i problemi domestici del pater familias) quando è il mostro stesso a ricordargli, con la sua richiesta di una compagna, le imprescindibili esigenze sociali:

Whereas the monster has argued that the union of two monsters into a community will produce a harmony that will distract him from his desire to have revenge on Victor for denying him his society, Victor sees the union of monster as multiply monstrous... (p. 108).

Il saggio di Ferguson intercetta un interessante spostamento critico, ladove l'analisi delle rappresentazioni dell'io romantico rivela come la tensione alla solitudine non elimina mai lo sguardo degli altri, bensì ne fa la causa dell'intensificarsi della sensibilità. Con il sublime, l'io è impegnato a realizzare una comunicazione che si pone nel luogo superiore o precedente al formarsi delle coscienze. Sulla scia di altri testi, come *Absorption and Theatricality* (1980) di M. Fried e *Sensibility* (1986) di J. Todd, Ferguson rintraccia la radice profonda del sublime nel sospetto settecentesco per la teatralità, indicando nell'ossessione del sentirsi guardati la ragione che spinge l'artista a desiderare il palcoscenico offerto dalla natura:

The experience of pleasure in a nature that is, by definition, indifferent to your reaction, produces self-consciousness as a version of imagining where any kind of meaning might originate; the experience of pain or fear in nature, moreover, makes such self-consciousness look merely natural, like the forced product of nature's coercive force (p. 130).

Sulla base del paradosso consentito dalla solitudine, l'io si libera dalle domande degli altri e al contempo, avendo frapposto una distanza, desidera la presenza umana e la ricrea in «a peopled solitude, anthropomorphizing

rocks and stones and trees, without encountering the pressures of a competing consciousness» (p. 114). Nella prospettiva dell'autrice, il sublime di Burke — privando la mente delle sue facoltà fino a paralizzarla — costituirebbe il momento anteriore (e non solo in senso storiografico, bensì antropologico) di quel rapporto fra presenza del sé e assenza degli altri, che giunge a maturazione nella visione di Wordsworth. Nell'*Enquire*, l'io si sottrae alle lusinghe del bello e dell'accordo con gli altri, introducendo un fondamentale equivoco fra il sentire in solitudine e la rappresentazione di tale esperienza. Da un lato, infatti, Burke più di altri accentua la natura primordiale ed anti-sociale dei sentimenti sublimi:

The force of such qualities as terror, obscurity, and vastness which Burke pronounces sublime depends upon primitive feelings of dread, and sublime qualities are associated throughout the *Enquire* with the fear of death itself (p. 46).

Dall'altro, eleggendo il corpo umano a fondamento di lettura del sublime, Burke non sembra garantire di fronte alla minaccia esterna quella sufficiente distanza, oltre la quale l'idea stessa di piacere del terrore non può essere formulata. Il filosofo empirista cancella la presenza degli altri, ma ne intensifica la potenza dello sguardo sull'individuo inerme, fino ad identificarla con la forza mortale della natura. L'appello a tale forza, inoltre, non impedisce all'io di continuare a sentirsi come su un palcoscenico, dal momento che il germe della teatralità, da cui Burke vorrebbe liberarsi, si insedia nei modi stessi con cui il sublime è rappresentato e comunicato. L'autrice si riferisce, fra gli altri, all'episodio in cui i testimoni osservano il volto terrorizzato di un loro compagno e riflettono la loro preoccupazione su di lui che li guarda, accentuando così l'impatto del dolore, sebbene la sua mente si disponga ormai a provare piacere per lo scampato pericolo. La narrazione del sublime in Burke non può prescindere da un simile gioco di specchi, dal momento che il filosofo fonde insieme nelle sue analisi due diversi generi di relazioni, «that between things and their representations and that between one person and another» (p. 57). Che nell'*Enquire* l'esigenza comunicativa, interlocutoria sia in qualche modo precedente all'atto percettivo viene più volte sostenuto durante la prima parte del saggio, che segna il passaggio da Burke a Kant. Burke formula una lista di oggetti del bello e del sublime, richiamandosi alla reazione emotiva prodotta sui sensi dall'esterno; Kant mette da parte la percezione e restringe il sublime a ciò che può essere non tanto sperimentato quanto intuito come potenza naturale. Alla base di questo spostamento filosofico si pone una diversa interpretazione di come la mente giunga alla rappresentazione delle cose. Poiché esse possono essere conosciute sulla base della testimonianza dei sensi, l'empirismo di Burke assume su di sé tutto lo spessore e la tendenza espansiva dell'*affection*: non solo infatti la percezione sensoria, ma il ricordo di una percezione o la sua anticipazione possono produrre nella mente una reazione di piacere e/o di dolore simile a quella provocata da un oggetto presente ai sensi. Diventa, pertanto, impossibile distinguere la reazione all'og-

getto dalla reazione alla rappresentazione dell'oggetto, poiché le immagini mentali interferiscono di continuo con gli oggetti reali e tendono a sostituirli. Per tale ragione, Kant lascia cadere la reazione emotiva dell'individuo e si interroga sul ruolo estetico che svolge l'immagine mentale e sullo scarto che la divide dall'esperienza vissuta:

[...] the point of a sublime object's being natural lies in its not being conditioned by the human viewer, in the indifference to knowing its ontological status («the indifference to its existence»), which occurs in the very process of seeing it as an aesthetic object (pp. 3-4).

Ma, nonostante l'omaggio al filosofo tedesco, l'autrice non si addentra in quell'apertura che il discorso kantiano ha segnato, ovvero se in assenza dell'osservatore umano sia lecito parlare ancora di sentimento sublime. Resta invece al centro del saggio la revisione di Burke, soprattutto in quei passaggi che lo avvicinano al discorso decostruzionista. Se nel fondamentale lavoro di S.H. Monk il valore di Burke veniva individuato nella forza con cui sono rivendicate le passioni umane di fronte alle leggi dell'integrazione sociale, il saggio di Ferguson rivede le opposte spinte del sublime e del bello (verso l'autoconservazione del sé e verso l'accordo con gli altri) alla luce del nostro sapere tecnologico, dove di fatti si ripropone la confusione psicologica, implicitamente registrata da Burke, tra virtualità e materialità, tra rappresentazione ed oggetto. In tal senso, la studiosa correla i suoi commenti, fornendo alcuni utili resoconti della più recente trattatistica sul sublime, riferendosi in particolare ai testi di T. Weiskel *The Romantic Sublime* (1976), di M. Hertz *The End of the Line: Essays on Psychoanalysis and the Sublime* (1985), e di P. de Bolla *The Discourse of the Sublime: History, Aesthetics and the Subject* (1989).

Pur legittimando l'attualità del sublime, l'autrice stessa scorge il rischio di considerare l'estetica contemporanea come un'appendice dell'età del sublime. Ma l'eventualità opposta sembra essere più plausibile. Ferguson scrive in risposta, forse troppo diretta, e a tratti troppo sommessa, al dominante discorso decostruzionista. Non è un caso che, fondandosi su un pensiero critico che celebra la morte del soggetto forte e delle grandi passioni, l'autrice dimentica che le radici popolari, sentimentali e teatrali del sublime dovevano condurre ad una Rivoluzione che, mentre cambiava le sorti della storia e dell'intera società europea, influenzava in Inghilterra alcune importanti metamorfosi del pensiero mitopoietico di Blake e di Coleridge.

Francesco Minetti

*Shakespeare's Italy. Functions of Italian Locations in Renaissance Drama*, ed. by M. Marrapodi, A.J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon Santucci, Manchester, Manchester University Press, 1993, X+324 pp.

Mai come per Shakespeare, più che per ogni altro autore, sembra esser valida la bellissima legge dell'artista di cui scrive Henry James in un passo delle sue *Prefazioni*, «la strana legge per cui, in qualche modo, il minimo suggerimento valido serve sempre, all'uomo di fantasia, meglio del massimo»<sup>1</sup>. Se si accetta la tesi ormai consolidata che Shakespeare l'Italia non la vide mai, bisognerà allora riflettere sul valore che assume nel suo teatro, e in quello degli elisabettiani, la cornice topografica italiana.

È l'Italia, con i suoi costumi, i suoi abitanti, i suoi luoghi, la sua cultura, ad essere portata in scena, sotto varie allusioni e metafore, nei lavori di Shakespeare e dei suoi contemporanei: ben due drammi (*Romeo and Juliet* a Verona e Mantova, e il primo atto di *Othello* a Venezia) e numerose commedie, sono ambientate in parte o totalmente in Italia (*The Taming of the Shrew* a Padova e Verona; *The Merchant of Venice* tra Venezia e 'Belmonte'; *Two Gentlemen of Verona* tra Milano, Verona e Mantova; *Much Ado About Nothing* a Messina; *All's Well That Ends Well* nei dintorni di Firenze), per non parlare poi degli innumerevoli richiami, presenti da *The Tempest* a *The Winter's Tale* a *Cymbeline*. Intorno a Shakespeare, poi, Dekker (*The Honest Whore*), Jonson (*Volpone*), Marston (*The Malcontent*), Chapman (*All Fools*), solo per citarne alcuni. Ma è certamente in Shakespeare più d'ogni altro che si esplora la significanza dell'Italia e delle ambientazioni italiane non tanto come luogo dell'azione, che pure ha la sua rilevanza, quanto come luogo privilegiato per la messa in scena di una cultura aliena basata sulla «wide variety of historical, literary and fictional sources which nurtured the Elizabethans' fascination for the Mediterranean nation» (p. 2), e recuperata dalle notazioni dei viaggiatori dell'epoca (Thomas, Sandys, Hoby, Coryat).

Il quadro è noto, vastissimo ed i suoi snodi praticamente infiniti. Cosa distingue allora una pubblicazione come *Shakespeare's Italy* da altri recenti studi<sup>2</sup> in ambiente analogo?

For all the wealth of interesting materials such studies present, the problem begins when [...] it remains arrested in the historical limbo of 'background' and 'context' material, good enough to proffer the occasional gloss or improve upon extant annotations, but incapable of generating new interpretations. (p. 295)

Una simile questione non può rientrare negli ambiti a corto circuito dello storicismo per cui, secondo gli autori, buona parte della critica del vente-

<sup>1</sup> H. James, *Le Prefazioni*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Ed. Riuniti, 1986, p. 205.

<sup>2</sup> Cfr. G. H. McWilliams, *Shakespeare's Italy Revisited*, Leicester, Leicester University Press, 1974; M. J. Levith, *Shakespeare's Italian Settings and Plays*, London, Macmillan, 1989; D. C. McPherson, *Shakespeare, Jonson and the Myth of Venice*, London, Newark, 1990; J. R. Mulryne and M. Shewring (eds.), *Theatre of the English and Italian Renaissance*, London, Macmillan, 1991.

simo secolo si sarebbe esercitata nella ricerca della 'blondness' di Portia nei ritratti del Giorgione o di Tiziano, o nell'identificazione affannosa dell'isola di Prospero. Ciò che rende peculiare questo studio, ed ogni contributo del gruppo di autori coinvolto, è l'esame degli usi drammatici del *topos* italiano come elemento strutturale del teatro cinquecentesco.

Topoanalysis offers the possibility of exploring dramaturgical space in order to identify diverse ideological procedures of representation of the fictional world of drama. This implies that the use of place and locale is not 'neutral', but semantically over-determined; it acts on the playtext, determining the local climate, and colouring the dramatic interactions which take place within its boundaries. (p. 7)

La preferenza più che estetica accordata all'Italia dallo spazio teatrale del Cinquecento è quella mostrata nei confronti di una *società spettacolo*, vista sia come canale e veicolo di una comunicazione culturale, quella tra letteratura e potere, che come manifestazione dicotomica dell'essere e dell'apparire in cui l'identità e la finzione scenica finiscono per coincidere fino a divenire indistinguibili. E poco importa sapere se all'epoca l'Italia godesse davvero di quella reputazione, 'the myth of Italian wickedness', che susciterà l'orrore di Jack Wilton, lo sfortunato viaggiatore di Thomas Nashe: ciò che conta, nell'opinione degli autori di *Shakespeare's Italy*, è concordare sull'idea dell'Italia come costruito semantico, come significante drammatico i cui significati erano frutto anche di proiezioni e di paure, di desideri e di curiosità elisabettiani. I 'vizi' italiani sono spettri delle fobie inglesi, talvolta duplicazioni morbide di un investimento fobico per cui essere inglesi diviene la risultante, inversamente proporzionale, dell'essere italiani:

Overtly Italophobic world-making consequently opens up the possibility of covert thematisation of indigenous problems; what normally had to remain on the margins of early modern official discourse can now be brought into the centre. Fictitious worlds, then, can never be regarded as mere mirrors of society; rather they represent reactions to deficient realities whose weak points are [...] either 'reinforced' or 'revealed'. (p. 51)

Questa vera e propria costruzione dell'alterità come aspetto rivelatore del sé è appunto parte fondante della *società spettacolo*: non è un caso che, nella prospettiva di Iago, Cassio sembri incarnare l'opposizione tra apparire ed essere, guarda caso proprio il tipico italiano che cerca di impressionare benevolmente i propri simili; il contro canto è naturalmente Iago, la cui malafede si esercita proprio sulla presunzione di essere ciò che appare, colui il cui valore dovrebbe esser noto ad Otello sulla base di ciò che i suoi occhi vedono (I.1.28). Ma se col fiorentino Cassio parrebbe riassumersi in *Othello* lo stereotipo dell'Italia, Shakespeare, come d'abitudine, va oltre e riassume gli stereotipati pregiudizi elisabettiani sull'Italia proprio in Iago, il machiavellico veneziano. Il luogo e la sua personificazione, in *Othello* come in *Romeo and Juliet* sono pertanto aspetti antropologici o meglio la risultante del confronto antropologico tra una cultura insulare, esclusiva,

autorigeneranti ed una mediterranea, negoziatrice di se stessa, indulgente nell'esotico. Ecco perché non dispiace al lettore, talvolta, la mancanza di meticolosità nelle descrizioni shakespeariane dell'Italia, proprio perché è la verosimiglianza di quelle indicazioni topografiche più che la loro veridicità a suggerire che l'Italia è altrove e che quella sul palcoscenico, col nome di Verona, è in realtà Londra o magari Stratford.

Si apprezza complessivamente questa dimensione in *Shakespeare's Italy*, e specificamente note critiche come quella del *topos* come riempitivo culturale di un vuoto semiotico, grazie al contributo, ad esempio, di Angela Locatelli (pp. 69-87), la cui analisi sul *Romeo and Juliet*, portata avanti sulla scia delle teorie lotmaniane, giunge ad una acuta definizione della 'geografia' shakespeariana:

Shakespeare's 'geography' unfolds along a double axis: it lingers between information and utopia, social criticism and idealisation, and above all between description and prescription... We must stress the specific fictional nature of Shakespearean 'histories' and 'geographies' as we realise that mythmaking means that *via his exotic lands* 'Shakespeare creates England'. (p. 72)

Questo copioso studio, diviso in quattro sezioni ('Images and culture', 'Themes and tradition', 'Venice: spectacle and polis', 'Language and ideology'), non trascura le questioni legate alle fonti tradizionali, che appaiono centrali nel bel saggio di Giorgio Melchiori su *The Two Gentlemen of Verona* (pp. 100-111), commedia dovuta sì alla contaminazione con *The Two Italian Gentlemen* di Anthony Munday (che l'aveva a sua volta mutuata da un'opera di Luigi Pasquàligo, *Il Fedele*), ma tramite la quale Shakespeare mostra come concepisse la commedia d'amore, la commedia romantica, come tipicamente italiana, e favorisse per questo la scelta di nomi italiani, e più specificamente veneti, per l'ambientazione; né viene sottovalutato il valore di alcuni tratti scenici come le caratteristiche storiche del *duello all'italiana* in *Romeo and Juliet* ispirato, secondo Sergio Rossi (pp. 111-121) dalla lettura dei manuali di Vincentio Saviolo, il più noto maestro d'armi italiano all'epoca di Shakespeare (e fatto conoscere al pubblico inglese per l'intervento determinante di una figura emblematica del rinascimento inglese, John Florio).

Con Agostino Lombardo, ma soprattutto col metateatro e il Veneto, si torna alla delineazione delle linee strutturali della 'geografia' shakespeariana per asserire, ancora una volta che

Shakespeare's Italy is a country in which the 'real' features — social, historical, geographical, political, cultural — are inextricably intertwined with the imaginary. His Italy is the product of the written and oral traditions, and of the imagination, and is itself a mask behind which are hidden the features and problems of London and England. Italy is an Elizabethan myth fed by a thousand sources, not least by the travellers who 'narrate' it. Italy is the Papal State, the courts of the Renaissance, Machiavelli; it is desire, nostalgia, utopia; it is the stage on which anything can happen — loves, murders, political intrigue, tragedies, comedies. (p. 145)

Non sorprende allora scoprire il teatro elisabettiano come immensa e complessa *machina theatralis*, tanto simile a quella Venezia di Ben Jonson, la cui scenografia di rii, viuzze, canali e vele d'ogni genere (già spettacolo in sé), sottolineava la vita quotidiana in occasione degli innumerevoli apparati festivi rinascimentali. Venezia come Londra, appunto, città dai palcoscenici multipli in cui il carnevale s'insinuava nelle pieghe dell'ufficialità di Palazzo Ducale non meno delle rappresentazioni teatrali tardo-elisabettiane e primogiacomiane inglesi, (basti pensare ai *progresses* o ai Trionfi), e dove lo spettacolo enuclea, talvolta farsescamente, il reale e le sue maschere. È una lettura possibile e attuale quella proposta nell'immagine di Venezia attraverso il palcoscenico shakespeariano e i *masques* jonsoniani, da Roberta Mullini (pp. 158-170) e Leo Salingar (pp. 171-84), in cui la città italiana, dall'urbanistica anomala e dalla cultura multietnica (ce lo ricorda William Thomas in *The Historie of Italie*), la Venezia ufficiale, la Serenissima, la 'ricca', si manifesta come *topos* privilegiato dell'immaginario inglese del '500, prima grande epoca di espansione coloniale oltre Atlantico fortemente appoggiata da Elisabetta, in cui Venezia diviene anche un'immagine trasposta della Londra mercantile, la porta dell'Occidente che avrebbe visto accrescere di lì a poco le dimensioni dei propri scambi commerciali (e quindi di potere politico e militare).

Il contrasto tra realtà e finzione, inscenato su tante 'maschere' e immagini italiane permea naturalmente anche la dimensione linguistica, attenta riflessione shakespeariana su uno dei dibattiti critici più accesi dei suoi tempi. Nella Sicilia del *The Winter's Tale* i violenti accessi di gelosia di Leonte diventano il tratto retorico connotativo di una Sicilia trasfigurata, ricusata da Shakespeare come convenzionale richiamo all'Arcadia, l'isola stereotipata che Greene aveva ereditato dalla tradizione pastorale.

For this reason, the dramatist can rely on the complex metaphor of a violent, hellish and wintry country, in which the king's self-destructive madness is symbolised by the sterility of winter. (p. 214)

Ma l'italiano Leonte, come sottolinea Michele Marrapodi (pp. 213-28), non possiede i tratti linguistici e caratteriali della rabbia tirannica di *Othello*, né è più riconoscibile la sua parlata come specificamente mediterranea: l'appunto che gli muove Hermione, «You speak a language that I understand not» (*The Winter's Tale*, III.2.80), è la manifestazione dell'isolamento linguistico e comunicativo del tiranno, laddove altri linguaggi in altri momenti della drammaturgia shakespeariana (si veda ancora Iago, e per certi versi Portia) avevano mostrato in altrettante raffigurazioni di ispirazione italiana la loro pervasività e il loro potere catturante. Ma l'aspetto linguistico legato all'Italia non è una caratteristica prevalentemente shakespeariana, seppure qui sia concentrata con straordinaria efficacia (cfr. gli scambi tra Petruccio e Ortensio in *The Taming of the Shrew*); Mariangela Tempera offre un saggio legato ai drammi di Webster (pp. 229-50) in cui l'avvelenamento, come elemento del *plot* in *The Duchess of Malfi* e in *The Devil's Law-Case* assume valore retorico:

In plays where evil is consistently located in the antithesis of appearance and reality, language offers itself as a battlefield where rhetoric and truth fight for control over the characters. Verbal poison can be identified as such by the words of the victim, who diverts its rhetoric of subtlety, and reduces it to the raw brutality of evil. (p. 243)

Ancora una volta l'enfasi è sulla dicotomia dell'*apparire* italiano [nelle parole dell'autrice «the paraphernalia of Italian villainy» (p. 247)], contro l'*essere* inglese, opposizione che, tematizzata, diviene quella tra Italia e Inghilterra ed estesa ad un modello culturale per cui il protestantesimo si oppone al cattolicesimo, la natura all'artificio, la città alla campagna, l'universo maschile a quello femminile, e così via. Si tratta di 'costruzioni' dell'Italia di carattere comico, tragico, satirico o romantico, perché per ogni aspetto politico, religioso, filosofico o urbano c'è uno scenario italiano pronto ad offrirsi come schermo su cui proiettare le elaborazioni dell'immaginario sociale inglese.

Accogliamo queste letture dell'Italia, e dell'Italia di Shakespeare e dei suoi contemporanei, come ulteriore luogo elettivo del grande percorso rinascimentale anglo-italiano che sappiamo segnato altrove da momenti di grande significatività. Firenze e Venezia non sono solo scenari teatrali, sono anche due delle tappe divulgative del neoplatonismo rinascimentale di Ficino e Pico giunto in Inghilterra grazie alle Accademie; furono l'Italia e la corte medicea a suggerire agli inglesi il senso del rapporto intricato tra arte e potere; fu la produzione narrativa italiana del Trecento e del Quattrocento ad inserirsi come scenario antico, fiabesco e dunque positivo su un mondo moderno, drammatico, attraversato da tensioni e contraddizioni. L'Italia cinquecentesca comunica in maniera singolarmente intensa la propria originalità ed indipendenza intellettuale, e quello dell'ambientazione non è che uno dei modi per essere presenti sulla scena teatrale non solo inglese, ma anche culturale dell'Europa intera. I contributi critici di *Shakespeare's Italy*, studio avvincente, originale e condotto lungo percorsi scientifici di grande ricchezza, non fanno che confermare, ampliandone le prospettive, l'inestricabilità del grande affresco rinascimentale. Uno studio in lingua inglese che vede affiancati specialisti di diversa competenza e provenienza, accomunati dalla volontà di indagare nei valori e nelle produzioni della cultura mercantile-borghese dell'Inghilterra del tardo Cinquecento, e di ricomporre in una nuova prospettiva le zone d'ombra.

Livia Fascia

P. Pugliatti, *Shakespeare storico*, Roma, Bulzoni, 1993, 79 pp.

Procrastinabile ma ineludibile il problema dell'atteggiamento politico accompagna ogni discorso che affronti la questione dello Shakespeare storico.

Paola Pugliatti in questo suo *Shakespeare storico*, nell'impegno di formulare una valutazione complessiva e organica del lavoro sulla storia del drammaturgo, sceglie di partire proprio dal nodo cruciale.

I meriti della tradizionale impostazione storicistica di Tillyard e Campbell vengono riconosciuti ma se ne ricusa la parzialità nei criteri selettivi, come pure si rifiuta di puntare esclusivamente sulle contraddizioni e le smarginature dagli schemi dell'ortodossia poste in risalto dalle più recenti tendenze di impostazione neo-marxista. Pugliatti passa attraverso la rassegna degli atteggiamenti della critica nei confronti dei drammi storici per giungere a delineare un'ipotesi interpretativa che, sottraendosi alla morsa di letture monoorientate e preconette, punti alla preventiva acquisizione della nozione di complessità.

Il teatro storico-politico di Shakespeare, cui va innanzitutto riconosciuta una dignità storiografica, affronta la riflessione sul passato della nazione occupandosi dei problemi più che della divulgazione di interpretazioni ideologicamente condizionate. Penetrando a fondo nelle problematiche politiche, le *histories*, a differenza per esempio delle Cronache, non si limitano a distribuire sulla linea della continuità cronologica ricostruzioni di parte presentate come sequenze causali obbiettive. Al contrario invece:

La via shakespeariana verso la storia del suo paese fu ... quella di aprire gli eventi e di mostrare il nucleo dei problemi che stavano al loro interno in tutta la loro complessità; il suo interesse nel mettere in scena la storia nazionale era quello di suscitare tematiche politiche diverse in ciascuno dei drammi e di offrire strumenti per poterne formulare diverse ma concorrenti interpretazioni ... piuttosto che darne una lettura orientata in un unico senso (pp. 28-29).

Sfruttando le peculiarità del mezzo teatrale, Shakespeare pone al centro di ogni suo dramma, dunque, una o più aree problematiche e ne affronta la disamina critica nello spostamento continuo del punto di vista, nell'alternanza delle mentalità, nello scontro di opposte concezioni, nonché nella disposizione e nell'incrocio degli schemi temporali.

Pugliatti richiama il concetto di polifonia e dimostra, attraverso una conoscenza evidentemente non solo teorica, del meccanismo teatrale, la sua assoluta intrinsecità alla scrittura drammatica, confutando sulle linee già tracciate da A. Serpieri, la tesi bachtiniana della sua esclusiva pertinenza al genere narrativo. Anzi, rispetto alla storia raccontata «non si può non ammettere che un'opera drammatica ha possibilità di focalizzazione, di taglio e di messa in sequenza di eventi che la narrativa in estensione delle cronache non consentiva, e che d'altra parte neanche ricercava» (p. 30).

Gli esempi che seguono, soprattutto quello basato sull'interpolazione, nel *Richard II*, di un dialogo che ha la funzione di trasmettere alla platea la certezza della colpevolezza del re, riorientando la decodifica della successiva scena del torneo, dimostrano non solo la complessità del meccanismo teatrale, ma anche il potenziale persuasivo del suo farsi evento non mediato e generatore dinanzi al pubblico di un effetto difficilmente confutabile di



verità. Lo spettatore, dice infatti Pugliatti, finisce per assumere «lo statuto di testimone oculare, il più affidabile fra quanti tradizionalmente la storiografia considerava come fonte del sapere storico» (p. 33).

Ma l'effetto veridico proprio del teatro non è manipolato da Shakespeare a vantaggio di alcuno schema interpretativo rigido, al contrario diventa l'occasione per ampliare ulteriormente gli orizzonti e arricchire le prospettive attraverso una ripresentazione della storia che affianca a dati di realtà assodati elementi dialettici fittizi. Oltre a riempire i vuoti e i margini lasciati scoperti dalle ricostruzioni ufficiali degli eventi, l'introduzione di personaggi e situazioni secondari, spesso di pura invenzione, serve non solo a rendere più credibile il quadro complessivo ma soprattutto a dare spazio a una sorta di storia 'dal basso' che sottragga alla voce dei potenti la prerogativa della detenzione esclusiva dell'oggettività.

Pugliatti si confronta a questo punto con le questioni poste dalle letture in chiave ciclica del corpus storiografico shakespeariano reinquadrate nel contesto della relazione tra continuità storica e puntualizzazione drammatica degli avvenimenti. Sulla scorta di Frye e della problematica dei finali aperti, Pugliatti approfondisce l'aspetto della caducità dell'epilogo del dramma storico costantemente superato, nella consapevolezza dello spettatore, dalla modalità di funzionamento della memoria collettiva che alla specifica configurazione delineatasi alla chiusura del sipario automaticamente riconnette la linea ininterrotta degli eventi successivi. Eventi spesso prefigurati ironicamente da Shakespeare, all'interno di finali illusoriamente profetici, in maniera dissimile rispetto agli sviluppi reali. Pugliatti mette in luce, cioè, il sottile gioco shakespeariano costruito a ridosso del meccanismo delle aspettative deluse o delle conseguenze arbitrariamente rimandate per scardinare quell'impalcatura ciclica e provvidenziale che pure sui lunghi tempi l'intera sequenza storica pure ripropone. Poiché, in conclusione:

Se disegno ricorsivo esiste nelle *histories*, si tratta di un disegno che non poteva essere ignorato, poiché esso era predisposto nei fatti; e se carattere esemplare quei fatti assumono nella storia messa in scena da Shakespeare, l'esempio e l'ammaestramento che possiamo trarne è talmente complesso ed ambiguo da risultare, in quanto esempio, inservibile. La sola lezione che sia possibile trarre da questi testi è, pare a me, quella di una profonda riflessione sulla ineludibile complessità dei processi storici (p. 54).

La riproposizione dell'intera sequenza delle *histories*, ripercorsa da Pugliatti secondo la cronologia storica, chiude questo prezioso studio nell'applicazione diretta delle ipotesi critiche formulate, evidenziando per ciascun dramma il nucleo problematico fondamentale nonché i meccanismi polifonici prettamente teatrali di messa in evidenza e discussione dialettica della singola tematica politica, il cui probabile rischioso riverbero nell'attualità contemporanea a Shakespeare ulteriormente ribadisce il carattere ideologicamente non omologabile della sua complessa pratica storiografica.

Rossella Ciocca

## riassunti

A. ANDOLFI, «I misteri di Peter Greenaway», XXXVI, pp. 7-29.

This paper attempts to establish a historical and theoretical perspective for an insight into Peter Greenaway's art. It was occasioned by a recent happening in Milan (June 1992), which included a meeting with the English director and the preview of a video monograph entitled «The Attempt of A Portrait». The common ground between this event and the present work embodies the awareness that the notion of authorship is surprisingly relevant to the interpretation of Greenaway's works. This is true both of his early pseudo documentary shorts and of the more recent neo-baroque feature films. This paper also considers Greenaway's creative research into the possibilities and failures of cinema as compared to the fine arts and the written word. Greenaway's narrative and non narrative experiments with the visual image are polysemic messages, which also operate at complex levels of intertextuality. Therefore the study of his art both relates to the history of mainstream and avant-garde cinema and adds to the debate around the increasingly dimming boundaries between art forms in the present age.

M. A. CANZANO, «Tutti pazzi in *Re Lear*», XXXVI, pp. 31-59.

There is no doubt that *King Lear's* central theme is folly. After the self-deposition, folly surrounds the old king in the shapes of his Fool, of the 'bedlam' Edgar, and of his maniacally minded daughters. Soon Lear himself capitulates and his reign becomes the reign of tragical madness: kings and queens, courtiers and beggars, wise counsellors and faithful followers, tempters and traitors crowd the scene and each of them is affected by his own peculiar kind of folly. Even the just and positive characters are fools in the distorted visions of their corrupted enemies.

This triumph of folly is Shakespeare's rendering of the feeling of uneasiness issuing out of the decay of all established principles caused by the swift emergence of the Baroque sensibility, by the Renaissance conflict about man's nature, by the preoccupation arising from chaos and disorder of the early seventeenth-century social change and founded on the confusion which was the product of the confluence and conflict of different views of man and of the world.

- E. DI DONNA, «Il movimento verso l'indifferenziato. *The Tempest* di W. Shakespeare», XXXVI, pp. 61-84.

The article deals with the question of gender identity and sexual dynamics in *The Tempest*, from the points of view of feminist and psychoanalytical criticism.

There seems to be a sort of 'erasure' of femininity as a result of a defence mechanism of the masculine who tends to silence, to repress her power. For Miranda embodies the female stereotype; Sycorax represents the 'uncanny', sexualized female; the absence of Miranda's mother symbolizes the attempt to suffocate the maternal origin.

On the other hand, masculinity, Prospero, who seems to be the unitary male ego, the personification of the patriarchal order, is disputed; even his sexual identity is undermined when fantasies of magical male pregnancy emerge.

This idea of Prospero's androgyny stimulates a re-reading of the shakespearean play as a drive towards the undifferentiated, where opposites meet and the gender polarities disappear.

- R. DI FLORIO, «Il libertinismo come forma embrionale del pensiero illuministico», XXXVI, pp. 85-110.

The 'wit' and the 'rake' are well-known figures on the social scene of the late seventeenth and early eighteenth centuries in England; this type was represented at its best by the unconventional Earl of Rochester who embodied both the philosophical and existential characteristics of the libertine: a revolutionary character for his 'free' thought and also for his free manners and morals.

In Wycherley's *The Country Wife*, Horner (the 'rake', the Don Juan type) and his associates are examples of a first stage of the libertine revolution limited, in this embryonal form, to a *destruens* sexual revolution based on the abolition of moral laws deriving from now desuete religious principles.

This partial and immature attitude finds its full development in Congreve's *The Way of the World*, where Mirabell and Millamant transfer the previous individual attitude onto the social field through their rationalistic contract which symbolises the *construens* phase of the mature intellectual revolution originated by illuministic thought.

- M. M. PARLATI, «Un altro libro delle inquietudini: *Possession* di A. S. Byatt», XXXVI, pp. 111-136.

A. S. Byatt's *Possession. A Romance* may be considered a highly refined form of detective story. Simultaneously set in Victorian and contemporary London, it displays a series of characters whose stories and pieces of writing

merge one into the other in order to construe a different dimension, an inextricable juncture of ages and events. Stolen letters, intelligent researchers, illicit love relationships, vanished babies: what is being played by the author is a masterly game of suspense and surprise discoveries, with the ultimate result of mesmerising readers.

In the inexhaustible labyrinth construed by and through her narrative techniques and artistic bravados, Byatt cunningly leads the way towards the moment of apparent solution of her «detective case». Unexpectedly, readers find themselves in a newer labyrinth; the intrigue is never solved; rather, through her surprising open ending, Byatt «solves» the novel into a disquieting series of open questions, whereby fiction and fictionality are put to test and under examination.

- P. PICCHIONI, «Eco come figura retorica e mitologica in *Loin de l'Étre* di Stevie Smith», XXXVI, pp. 137-153.

In *Loin de l'Étre* by Stevie Smith, published in *Not Waving but Drowning* (1957), rhetoric and mythology overlap, displaying Echo as the nymph of the myth, and the «echo» as what might be considered a previously unrecognized rhetorical figure. But Stevie Smith changes the myth, so resolving the story of *Loin de l'Étre*, a melancholy girl who, though comforted by an unknown friend, appears as if about to commit suicide. Death, illness, love and friendship are the main themes of this poem which, both in content and form (where plenty of echoic sounds act at a phonetic level), constitutes an exemplary instance of Stevie Smith's poetics.

- P. PIERINI, «Il descrittivismo inglese tra Ottocento e Novecento: Henry Sweet e Otto Jespersen», XXXVI, pp. 155-172.

In the history of English grammar it is possible to identify a line of development which, since the end of the nineteenth century, had produced grammars inspired by no specific school of linguistics. The initiator of this descriptivist tradition was H. Sweet, followed by O. Jespersen, H. E. Palmer and A. S. Hornby, to come to the recent works by R. Quirk and others.

The present paper examines the first examples of such a trend, *A New English Grammar* (1892-98) by Henry Sweet and *A Modern English Grammar* (1909-49) by Otto Jespersen, which provide a complete description of the language, from phonetics to morphology and syntax. It considers the lay-out of the two works, the areas treated and the categories used in the analysis. The article shows that both grammars reflect, in their different ways, the structure of present-day English.

I. RESCINITO, «Fra etica ed alterità: *The Songlines* di Bruce Chatwin», XXXVI, pp. 173-190.

This article deals with the notion of *alterity* within the frame of contemporary theoretical reflexion and in some works of fiction. Namely, what has been taken into account are the hegelian model of the Self/Other relationship, its revisions by Jessica Benjamin, and the conception of ethics based on radical otherness elaborated by Emmanuel Lévinas; another chapter displays a close reading of E. M. Forster's *A Passage to India*, of B. Chatwin's *The Songlines* and V. S. Naipaul's *The Enigma of Arrival*, with the aim of bringing out the fictional instances of the above-mentioned theories. In an introductory chapter, besides, the article offers an overview of travel writing since the eighteenth century, showing how the European gaze has constantly matched the Self-Same normative discourse expressed in the cultural forms of natural history and, in this century, of ethnographic humanism and liberal multiculturalism.

M. STELLA, «Il potere della parola in Emily Brontë», XXXVI, pp. 191-217.

The paper focuses on the attention paid by Emily Brontë — poet and novelist — to the powers connected to the spoken, written and read word. The problem of naming things, narrating stories and giving utterance to a complex identity is analysed both as a relevant theme of *Wuthering Heights* and as a metanarrative structure, implying a constant reflection of the author on her techniques. The different use each narrator and character makes of the language confirms the dualistic and conflictual nature of Brontë's poetics: oral tradition and diary form, power and impotence, realism and mysticism, gesture and sound coexist in the same speech act, in the same narrative/poetic universe. This perspective helps to fill in the gap between the two cultures, generations and parts of the novel, and makes Nelly Dean responsible for the creative «progression» of its «contraries».

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 56893

Dipartimento di Studi letterari

Occidente.

INDICE DELL'ANNATA 1993

XXXVI, 1-3

## ARTICOLI E SAGGI

	fasc.	pagg.
Angela Andolfi, <i>I misteri di Peter Greenaway</i> . . .	1-3	7-29
Maria Antonietta Canzano, <i>Tutti pazzi in Re Lear</i> .	1-3	31-60
Erminia Di Donna, <i>Il movimento verso l'indifferenziato. The Tempest di W. Shakespeare</i> . . . .	1-3	61-84
Rita Di Florio, <i>Il libertinismo come forma embrionale del pensiero illuminista</i> . . . . .	1-3	85-110
Maria Maddalena Parlati, <i>Un altro libro delle inquietudini: Possession di A. S. Byatt</i> . . . .	1-3	111-136
Paola Picchioni, <i>Eco come figura retorica e mitologica in Loin de l'Étre di Stevie Smith</i> . . . .	1-3	137-153
Patrizia Pierini, <i>Il descrittivismo inglese fra Ottocento e Novecento: Henry Sweet e Otto Jespersen</i> . .	1-3	155-172
Ivana Rescinito, <i>Fra etica ed alterità: The Songlines di Bruce Chatwin</i> . . . . .	1-3	173-190
Maria Stella, <i>Il potere della parola in Emily Brontë</i>	1-3	191-217

## RECENSIONI

F. Barker, <i>The Culture of Violence. Essays on Tragedy and History</i> , D. Cohen, <i>Shakespeare's Culture of Violence</i> (L. Di Michele) . . . . .	1-3	221-227
F. Ferguson, <i>Solitude and the Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation</i> (F. Minetti)	1-3	228-233
M. Marrapodi, A. J. Hoenselaars, M. Cappuzzo, L. Falzon Santucci (eds.), <i>Shakespeare's Italy. Functions of Italian Locations in Renaissance Drama</i> (L. Fascia) . . . . .	1-3	234-238
P. Pugliatti, <i>Shakespeare storico</i> (R. Ciocca) . . .	1-3	238-240