ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXXVII, 1-3 1994

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

INCONTRI E CONFRONTI

RECENSIONI

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXVII, 1-3

anglistica

NAPOLI 1994

articoli e saggi

Questo fascicolo spazia dallo studio di testi e problemi incentrati sulla cultura e sul teatro del Cinquecento all'indagine su testi e problematiche della letteratura inglese della prima metà del Novecento e della critica, della narrativa e della cultura di fine Novecento.

Al Cinquecento dedicano la loro attenzione Rossella Ciocca (''Amore, lussuria, identità. Conflitto tra volontà e desiderio in Shakespeare'') e Maria Scaglione (''Il viaggio in Italia di William Thomas e la Historye of Italye''). Nel primo saggio l'autrice individua nella multivalenza semantica del significante will l'indizio delle trasformazioni del sentimento d'amore nel canone shakespeariano. Nel secondo articolo l'autrice ricostruisce le vicende di un giovane viaggiatore protestante inglese che offre un ritratto attento della vita culturale, politica e religiosa italiana descritta da un punto di osservazione alieno.

Flora de Giovanni trasporta il lettore, con il suo ''Il principio di piacere e l'estinzione della civiltà : Brave New World di Aldous Huxley'', nell'atmosfera antiutopica del romanzo del narratore primonovecentesco costruita anche attraverso un riuso designificante della poesia shakespeariana.

Gli aspetti connessi con la complessità, la non univocità e il necessario processo di ibridazione dei linguaggi, dei generi, dei modi espressivi non legati esclusivamente alla scrittura emergono da tutti i saggi che affrontano testi e questioni della nostra contemporaneità. Così, attra-

verso il saggio di Annalisa Aiello (''La vendetta del cibo: The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover di Peter Greenaway'') si indicano modi più fruttuosi di svolgere un'analisi testuale fondata su alcuni suggerimenti del decostruzionismo. Dal canto suo, C. Maria Laudando, nel suo '' 'I luoghi della cultura': il modello postcoloniale di Homi Bhabha'', si confronta con le dense problematiche avanzate, a mo' di sfida, dalla recente elaborazione teorica postcoloniale di H. Bhabha. Francesco Minetti, nel suo ''Il dono, la destinazione, la memoria in Griffin and Sabine di Nick Bantock'', problematizza la posizione dell'artista contemporaneo, destinato a misurarsi con modalità narrative che non possono fare a meno di sperimentare una scrittura multimediale. Un'immagine analoga di narratore consapevole, impegnato nel confronto con le nuove tecnologie e con una revisione radicale del pensiero occidentale, emerge dall'intervista allo scrittore inglese J.G. Ballard condotta da M. Grazia Prudente e Lucia Tarantino.

Infine, il saggio di Milly Portolano (''Analysis of Pronunciation Difficulties Experienced by Italian Speakers'') propone i primi risultati di una ricerca di linguistica applicata più vasta, svolta su un campione di studenti e condotta secondo i suggerimenti dell'analisi contrastiva fra la lingua madre e la seconda lingua.

LA VENDETTA DEL CIBO: *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* DI PETER GREENAWAY

Annalisa Aiello
(Napoli)

Limiti

Come toccarti se non ci sei?

Luce Irigaray[1]

Nero e/o blu, il significante visuale ha sempre i suoi momenti di indefinitezza, benché la riflessione teoretica raramente faccia di tali momenti il proprio centro. «Prologo: il Ladro, dopo aver umiliato e fatto picchiare a sangue un debitore dai suoi sgherri, entra in un grande ristorante, Le Hollandais, accompagnato dalla Moglie. Il locale è gestito da un laconico Cuoco. Il Ladro tratta sempre male chiunque e intimidisce crudelmente anche la Moglie. E straniandosi dalla conversazione volgare che il marito ha con i suoi amici, la Moglie nota in un tavolo vicino un tipo tranquillo, riservato, che sta leggendo, e ne resta molto affascinata. I due si incontrano nella toilette dove hanno un primo rapido e silenzioso incontro amoroso»[2]. Non c'è bisogno di fermare il film, perché questa analisi non riduce il cinema ad una serie di fotogrammi. Questa è un'analisi in movimento. Non c'è bisogno di fermare il film, poiché lo sfondo nero e/o blu è

[1] Luce Irigaray, *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 108.
[2] Massimo Chirivi (a cura di), *Peter Greenaway*, Venezia, Circuitocinema, 1991, pp. 42-43.

sospeso lì per pochi secondi. 'Blu': il parcheggio all'esterno è freddo e notturno, quindi blu. 'Nero': il significato, almeno quello necessario, è l'oscurità. A meno che il nero non sia il significato del significante 'oscurità', infatti forse non si sa cosa accade in un film che propone un senso analogico.

Dov'è il referente? Forse, è in quelle sette notti in cui le scene vengono girate. Forse, quelle sette notti sono il referente per lo spettatore. O forse, come insegna un approccio teoretico più sofisticato, le sette notti nel ristorante Le Hollandais sono una finzione che il film inventa. Questo potrebbe essere il senso denotativo del film, chiaramente distinto dall'oscurità connotativa. Probabilmente, quei pochi secondi, durante i quali si aspetta che Georgina appaia, denotano la notte e non l'oscurità, il nero e non il blu. 'Nero': si dice di colore proprio di una superficie che assorba completamente tutte le radiazioni visibili emesse dal sole, senza rifletterne alcuna.

Quindi, all'inizio del film (nel parcheggio) Georgina è indefinitamente nera e blu. E poi, quasi alla fine del film la moglie è nera e blu come uno spaventapasseri, è un'apparizione 'flagellata', un delirio sconcertante. «Epilogo: il Ladro, alla presenza di tutte le sue vittime, viene costretto dalla Moglie a cibarsi del corpo dell'Amante. Quando il marito mangia il primo boccone costei lo giustizia esemplarmente come cannibale»[3]. È come se l'indefinitezza del senso in termini visuali, che appare nel prologo, dovesse trovare l'eco in un idioma che si trova all'esterno del film, per descrivere il corpo di Georgina nell'epilogo. Probabilmente, l'idioma 'nero e blu' non si trova all'esterno del film, poiché il nero ed il blu sono sottolineati nel film e addirittura appaiono simultaneamente attraverso i lividi virtuali sul corpo di Georgina. Nel cinema l'immagine è molto legata al referente e questo potrebbe minacciare irrevocabilmente le relazioni tra l'interno e l'esterno. Poiché si guarda il film come se fosse tutto lì, all'interno del fotogramma (il parcheggio, la notte nera e/o blu, Albert Spica e Georgina), forse ci si dovrebbe allontanare dal film, per trovare un'espressione colloquiale adatta ad una vittima della violenza. Poiché si usano le parole, per descrivere ciò che accade all'interno del fotogramma, (non) bisogna andare oltre le parole 'parcheggio', 'notte', 'Albert Spica' e 'Georgina', per produrre le parole 'nero' e 'blu'. Infatti, a dispetto delle apparenze un film dipende dal suo congiungimento con l'esterno. L'uso della congiunzione 'e' non impone una sintassi ad un'immagine che parla solo in termini concreti.

[3] *Ibid.*, p. 43.

Un'immagine (o parte di un'immagine) non corrisponde ad una parola; ogni immagine (ed ogni sua parte), come quella nera e/o blu, parla in termini di volumi. Comunque, analizzare la struttura del film in termini di narratologia piuttosto che di linguistica della frase (non) chiude la discussione sulle relazioni tra immagine e parola. Così facendo, si potrebbe schivare un problema di immense proporzioni: il fatto che la critica cinematografica usi le parole o la scrittura, per parlare di immagini (ma anche di parole e di scrittura), a differenza della critica letteraria, che usa la scrittura, per parlare di scrittura, (non) permette di dissociare rigorosamente il cinema dalla letteratura. La proiezione del film *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (*Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, 1989)[4] o di un fotogramma di una delle sue prime sequenze certamente non preclude la discussione (e la scrittura). Questo dimostra che ciò che si scrive viene dall'esterno dell'immagine. D'altra parte, una volta che il problema del nero e blu è sollevato, l'immagine

[4] «Any full account of Peter Greenaway's work as an artist would have to consider his paintings, drawings, videos, and writing. ...the films... can be conveniently divided between the experimental work and the features. A filmography annotated by Greenaway for Film Comment begins with 1959, but his continuous production of experimental films dates from 1966...», Michael Walsh, 'Allegories of Thatcherism: The Films of Peter Greenaway', in L. Friedman (ed.), *Fires were started*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 255. I film diretti da Peter Greenaway sono: *The Draughtsman's Contract* (1982), *A Zed and Two Noughts* (1986), *The Belly of an Architect* (1987), *Drowning by Numbers* (1988), *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989), *Prospero's Books* (1991) e *The Baby of Mâcon* (1993).

può isolarsi risolutamente da quel problema e risorgere, per essere inequivocabilmente un'immagine? Inequivocabilmente nera o blu? Blu notte (*blue black*) è il nome di un colore d'inchiostro. L'indefinitezza di tale colore è qui un segno per la scrittura.

Come separare risolutamente un'immagine filmica, la quale è già soggetta alla 'iscrizione' dell'oralità proveniente dalla colonna sonora, dal gioco dell'oralità in generale? Come separare risolutamente il film dal soggetto che lo rappresenta — i(l) soggetto (-i) che lo produce (-ono) e lo interpreta (-no)?

Il blu notte (un colore in un altro) si imbatte in una lettura del film[5]; si imbatte inevitabilmente nell'idioma 'nero e blu', in cui il problema del colore preserva la sua indefinitezza oppure separa risolutamente i suoi termini attraverso il ricorso alla violenza.

Il titolo (la firma inversa) è sempre un'apertura verso un presunto esterno e pone il problema dell'appartenenza. *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* è il titolo di un film, di una canzone oppure è una citazione da una canzone?

Le parole di un titolo possono perdersi nella rete testuale del film oppure riecheggiare nel contesto sconfinato delle linee di forza che attraversano il film. Incerto sulla sua origine, il titolo sarà sempre scritto tra virgolette, le quali segnalano un innesto ed inscrivono la possibilità di una ripetuta contestualizzazione.

Quindi, il problema sollevato dal nero e blu è basato sui limiti dell'interpretazione. Il problema riguarda l'interpretazione di un film o di una sua parte come rebus, l'interpretazione di una parte della diegesi come gioco di parole incoraggiato da certi elementi tematici espliciti o impliciti.

[5] Non mi riferisco al problema del colore in termini empirici. Il fatto che il nero o il blu dell'oscurità significhino notte riguarda solo un gioco di presenza ed assenza di luce, che tiene conto di un'intera serie di modulazioni del colore. L'indefinitezza a cui mi riferisco non è quella che potrebbe derivare dall'illuminazione usata per girare la sequenza, dalla chimica del materiale filmico e dei processi di sviluppo o dall'apparato visualizzante (lo schermo cinematografico o televisivo), ma da un disturbo nel gioco del senso.

Con quale diritto e secondo quali parametri viene imposta ad un'immagine o ad un film un'organizzazione o una disorganizzazione, espediente derivato dal linguaggio orale o dal testo del lettore; ed infine quale differenza farebbe per una lettura di *The Cook* il fatto che il corpo di Georgina, bianco all'interno del mezzo espressivo visuale, sia nero e blu in termini linguistici? «Venerdì: con la tacita complicità del Cuoco, la Moglie e l'Amante fanno l'amore nella dispensa del locale, mentre fuori il Ladro continua a fare l'aggressivo con tutti. Usciti dal ristorante il marito cerca di violentare la Moglie davanti a tutti, rinfacciandole l'impossibilità di avere figli»[6].

È solo in questo momento che Georgina può essere descritta come nera e blu e che quindi appare tale sia 'visivamente' che 'linguisticamente'; in altre parole è possibile descrivere Georgina solo dopo aver visto i suoi lividi virtuali. Comunque, questa non è l'analisi di un fotogramma, di un'immagine intatta, di un momento privilegiato in quanto ambiguità assoluta che può essere interpretata al di fuori del contesto del film.

Quando Georgina appare per la prima volta nell'oscurità, assume un atteggiamento che più di tutto mostra l'oltraggio da lei ricevuto. Ella è vittima della violenza dall'inizio del film, quindi ciò che la scena della violenza sessuale ritrae è la nuda rivelazione di quello che fino ad allora era stato un segreto condiviso solo da coloro che si trovavano all'interno del circolo di violenza; è il venire-alla-luce del nero-e-blu.

L'indefinitezza del nero e blu conduce ad un abisso al centro dell'immagine, al sipario rosso, l'uscita del perverso, violento e tuttavia invisibile 'altro' del ristorante Le Hollandais. Una volta che l'abisso viene rivelato, una volta che l'immagine si divide, è difficile distinguere l'interno dall'esterno del film.

Cos'altro potrebbe emergere dall'oscurità nera e/o blu?

Un'interpretazione di *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* che si basi sulle fessure testuali, per problematiz-

[6] Massimo Chirivi, *op. cit.*, p. 43.

zare la costituzione del senso del testo e più direttamente la costituzione dei bordi testuali, solleva il problema del superamento della differenza da cui quella interpretazione dipende. Infatti, tale interpretazione, superando la differenza, potrebbe essere complice della violenza che domina il film. In altre parole, la problematica dei bordi testuali potrebbe equivalere ad una riduzione della loro differenza, riduzione analoga alla violenza perpetrata contro il femminile come differenza nel film[7].

È possibile o auspicabile immaginare che una pratica di *différance* come cancellatura non sia sottoscritta dalla violenza della correzione, dalla repressione della differenza? Se quella violenza è dappertutto nel film, perché oscurarla, riferendosi all'indefinito nero e blu?

«Sabato: infastidito dalla presenza del cliente solitario che legge, il Ladro lo costringe a sedersi al loro tavolo dove gli presenta la Moglie»[8]. Quella del ladro è una forma di correzione, progettata per risolvere opposizioni estrinsecate (ma non solo). La differenza viene affermata e violentemente repressa, viene creata, per essere violentemente negata e tuttavia repressa; questo serve ad affermare la differenza e così ricomincia il circolo di violenza.

Sarebbe vantaggioso trovare una 'cancellatura' che sia riscrittura apparentemente diversa dalla violenza della correzione? Come potrebbe tale 'cancellatura' non essere complice della violenza endemica, che sembra mandare a vuoto ogni possibile asserzione di produzione della differenza?

Esiste un altro schieramento del controllo repressivo della differenza all'interno del sistema testuale, analogo anche alla violenza di un testo come *The Cook*, cioè quello che richiede un senso singolare, l'inevitabilità di una certa lettura.

---

[7] La violenza perpetrata contro Georgina nel film (non) è necessariamente una violenza perpetrata contro la donna in quanto rappresentante della differenza. Ciononostante, ogni analisi di questo problema dovrebbe incentrarsi sulla violenza sessuale, la quale a sua volta sembra dipendere da una nozione di dominio, una forma di repressione della differenza.

[8] Massimo Chirivi, *op. cit.*, p. 43.

Per opporsi a ciò, si devono indagare altri possibili mezzi di moltiplicazione degli effetti testuali, nella speranza di produrre un eccesso che nemmeno la più raffinata e multiforme macchina del potere possa contenere.

Il film risponde alla violenza esercitata da Albert Spica; tale risposta rappresenta una forma ufficiale di resistenza. Anche la forma più tradizionale di critica potrebbe riconoscerlo.

Comunque, dato che il testo è composto di strati, discontinuità, riflessioni, dato che esso accoglie nel proprio centro una confusione di colori primari e l'abisso del sipario rosso, ingresso di ricordi numerosi e complessi, una lettura tradizionale potrebbe essere difficile, se non impossibile, da individuare.

D'altra parte, quali sono i limiti di un'interpretazione che tenga conto anche dei riferimenti alla sessualità ed al voyeurismo e metta in relazione tali riferimenti con gli interessi della teoria cinematografica contemporanea? Quali sono i limiti dell'interpretazione ispirata dalla psicoanalisi? Innanzitutto, questa potrebbe essere l'applicazione di un corpo di conoscenza 'estraneo' al film e quindi un'analisi più specifica che non giochi con le parole del titolo. Dopotutto, questo è il problema che ossessiona ogni interpretazione che risponda ad una idea di attinenza sottolineata dalla possibile riduzione ad una verità centrale. Tuttavia, nonostante gli elementi che stimolano un'interpretazione psicoanalitica siano molto espliciti, è poco probabile che tale interpretazione possa essere rigorosa ed esauriente.

«Giovedì: dopo aver trascorso la notte accanto al cadavere dell'Amante, la Moglie convince il Cuoco ad usare la sua puntigliosa competenza culinaria per preparare un insolito banchetto»[9]. Sembra esserci troppa ambivalenza in questa scena e nel ruolo recitato da Georgina, specialmente se si tiene conto anche della critica femminista relativa alla posizione dello spettatore, come si deve inevitabilmente fare nel contesto degli studi cinematografici contemporanei. Un ana-

---

[9] *Ibid.*

lista di film non può dimenticare di sollevare i problemi relativi al femminismo in un film come *The Cook*, data la violenza sessuale perpetrata contro una (le) donna (-e) ed il voyeurismo del cuoco, problemi che sono consolidati dalle scene di violenza contro una (le) donna (-e) all'interno della scena del voyeurismo. La struttura delle relazioni esistenti nel voyeurismo è dopotutto necessaria alla perpetrazione della violenza contro la donna come oggetto. Il contesto della psicoanalisi è già stato radicalmente alterato da quello del femminismo, i bordi esterni del femminismo e della psicoanalisi sono già stati irreparabilmente distrutti, prima quelli di Freud da quelli di Lacan, poi quelli di Lacan da quelli di Irigaray e così via. Il problema che esiste in ogni discorso su un testo è che non si può semplicemente mettere in relazione un intero e coerente corpo di conoscenza con un intero e coerente corpo testuale. Ma allora come si devono regolare o trattare le relazioni tra i corpi coinvolti?

Written on the body is a secret code only visible in certain lights; the accumulation of a lifetime gather there. In places the palimpsest is so heavily worked that the letters feel like braille. I like to keep my body rolled up away from prying eyes. Never unfold too much, tell the whole story[10].

Titolo

> Neither work (*ergon*) nor outside the work (*hors d'oeuvre*), neither inside nor outside, neither above nor below, it disconcerts any opposition but does not remain indeterminate and it *gives raise* to the work. It is no longer merely around the work. That which it puts in place — the instances of the frame, the title, the signature, the legend, etc. — does not stop disturbing the *internal* order of discourse on painting, its works, its commerce, its evaluations, its surplus-values, its speculation, its law, and its hierarchies.
>
> Jacques Derrida[11]

[10] Jeanette Winterson, *Written on the Body*, London, Jonathan Cape, 1992, p. 89.

[11] Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 9.

The Cook, the Thief, his Wife and her Lover di Peter Greenaway annuncia con il suo titolo un progetto binario. Senza dubbio, una certa dualità si manifesta più direttamente a livello strutturale ed anche materiale nella posizione di quel titolo rispetto al film che quel titolo rappresenta. Si può dire che in un certo senso il titolo, poiché è sempre noto per primo, preceda il film: il titolo (non) fa parte del film. Esso esiste indipendentemente, al di là del fotogramma del film. A questo proposito, è simile a certi videoclip, trailer e così via, che non fanno mai realmente parte del film 'vero e proprio' né sono mai di proprietà del film. Essi, (non) facendo parte del film, sono piuttosto eserghi o prefazioni, il cui rapporto con il film dipende dai complessi modi della sineddoche.

Il titolo sarà citato nei quotidiani, nelle riviste, nelle storie del cinema e nelle analisi. In quanto tale, esso ripete il rapporto che esiste tra tali testi (parerghi) ed il film. Il titolo, uno scritto grafico, fonetico e pittorico allo stesso tempo — e quindi un genere di geroglifico — esiste all'interno del film, cioè all'interno dei titoli di testa e di coda. (Ma gli stessi titoli di testa e di coda sono all'interno o all'esterno del film vero e proprio?) All'esterno del film il titolo è uno scritto che, innestato in altri testi, godrà di vita propria, producendo ulteriori effetti di significato, che non possono mai essere completamente controllati e neppure catalogati.

The hieroglyph hypothesis, which has served as a framework for the analysis, has been reinforced by the film's paragrammatic density, the editing's ability to make the alphabet err into protean anagrams: when scriptural activity gets intense, we have seen the title and meaning come undone, and we have circulated fragments thus taken up from language along multiple channels - iconic or verbal, literal or vocal[12].

Ovviamente, il titolo, delimitando e formando le aspettative e restringendo una testualità potenzialmente dilagante, in un certo senso esercita anche il controllo su ciò che esso

[12] Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, 'The Graphic in Filmic Writing: *A bout de souffle*, or the Erratic Alphabet', *Enclitic 5*, 1981-1982, p. 158.

è destinato a rappresentare. Quindi, la logica binaria del titolo di *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* funziona, soprattutto perché genera un insieme inesauribile di opposizioni, che tentano di dominare l'eterogeneità non binaria del testo. (Naturalmente, il titolo può anche essere visto come il punto finale di questa operazione testuale.)

In termini convenzionali, queste opposizioni sono sia formali che tematiche ed includono in diversi registri bianco e nero, personaggio ed intreccio, amore e morte, castità e sessualità, genere ed antigenere. Comunque, proprio mentre la logica del parergo pone il titolo dentro e fuori nello stesso tempo, le stesse opposizioni del film sono sempre disfatte attraverso il loro continuo processo di divisione interna. Infatti, il numero di opposizioni prodotte dal film diventa inesauribile — per esempio forma chiusa/forma aperta, colonna sonora/immagine, trattamento realistico/formula e così via — e quindi paradossalmente riflette la potenza generativa e in definitiva la forza eterogenea del testo, mentre tenta di imbrigliare questa forza attraverso una logica binaria.

> I wanted to use cannibalism not only as a literal event but in the metaphorical sense, that in the consumer society, once we've stuffed the whole world into our mouths, ultimately we'll end up eating ourselves. The film is intended as an allegorical consideration of what cannibalism means, as well as being a literal event[13].

In un certo senso, queste opposizioni sono messe in moto dalle dichiarate intenzioni del regista, poiché Greenaway probabilmente intende dire che nel film è incorporata una struttura binaria. Le sue molte interviste riguardanti il film quindi diventano ulteriori tentativi di controllare la diaspora testuale. Attraverso queste interviste Greenaway firma continuamente il film e cerca di assumersi la responsabilità della significazione propria del film. Tuttavia, gli effetti di questa applicazione di intenzionalità non durano, poiché tale applicazione non autorizza il regista (metalivello che si trova al-

[13] Gary Indiana, 'Greenaway', *Interview*, 1990, p. 31.

l'esterno del testo) ad esprimere giudizi sugli elementi contrastanti presenti all'interno del testo.

Piuttosto, i commenti del regista (firmatario) si trasformano in interventi testuali inevitabilmente riscritti ed innestati nel testo filmico ed indotti a resistere ad ogni costruzione dei significati del film. Essi diventano 'materiale' testuale, che circola nell'economia generale del senso e della formazione del senso e nel campo della lettura e della scrittura. Questa operazione è esemplificata nella maniera più notevole forse dal modo in cui la firma del regista, 'Greenaway', inevitabilmente riscritta 'Green/away', diventa un effetto disperso attraverso il testo, imitando l'insistente tentativo del film (e del regista) di creare una struttura binaria (ed ineluttabilmente gerarchica).

Genere (-i)

> In general, the commercial cinema is identifiable by formal and narrative elements common to virtually all its products.... The genre film, however, is identified not only by its use of these general filmic devices to create an imaginary world; it is also significant that this world is predetermined and essentially intact... (il suo) significance is based on the viewer's familiarity with the 'world' of the genre itself rather than on his or her own world.
>
> Thomas Schatz[14]

La principale opposizione presente in questo film riguarda il genere o i generi a cui si può dire che il film appartenga. Cercando di dirigere contemporaneamente un film dell'orrore ed una storia d'amore, Greenaway disturba la tirannia del genere. Quando il film fu proiettato per la prima volta nel 1989, molti critici non seppero classificarlo. Alcuni lo definirono un horror, altri una storia d'amore, ma

[14] Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, New York, Random House, 1981, p. 10.

quasi tutti lo incanalarono in un genere. Ciò che è interessante in tutto questo è l'ovvio disagio che molti critici provano, quando analizzano testi che presentano una certa dualità o indefinitezza e che rifiutano di sottomettersi ad una facile collocazione.

Regna qui una certa volontà di categorizzazione, poiché stabilire i generi significa quasi sempre reprimere i significanti che non si adattano al genere, per 'capire' e quindi impadronirsi del testo. Comunque, poiché *The Cook* offre due essenze, due centri, il processo di definizione del genere viene deragliato e la forza repressiva del critico messa a nudo. Questo tentativo di repressione della differenza, anche se necessario al raggiungimento della 'comprensione', è ovviamente un atto di violenza, un atto che produce segni neri e blu nel testo. Questi segni ermeneutici sono ripetuti in quelli inflitti alla moglie (*his Wife*), donna che nel film di Greenaway subisce una continua violenza psicosessuale ed è costantemente umiliata.

I no longer believe that each film has a textual system... nor even... a fixed number of quite distinct textual systems.... The textual system as I now see it... (è) this perpetual possibility of a finer, or else less apparent structuration, of a grouping of elements into a new configuration... which does not annul the preceding ones... but complements or in other cases distorts and complicates them, at any rate points in a slightly different direction, a little to one side (a little, or more than a little)[15].

Comunque, mentre Greenaway disturba le classificazioni del genere con una struttura binaria, il risultato finale è nondimeno il mantenimento dei termini individuali della opposizione come indivisi ed interi. Si tratta di una dualità che è sempre fatta di due unità.

Nella formulazione di Derrida anche la nozione del 'mischiare' i generi in effetti conferma «the essential purity of their identity»[16]. In altre parole, la strategia di divisione

[15] Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. 29.

[16] Jacques Derrida, 'The Law of Genre', in *Glyph 7*, 1980, p. 24.

di Greenaway alla fine ha come suo progetto nascosto il mantenimento della serena unità di ognuna delle parti divise dell'opposizione binaria.

What counts here is not the lexical richness, the semantic infiniteness of a word or concept.... What counts here is the formal or syntactical *praxis* that composes and decomposes it.... If we replaced 'hymen' by 'marriage' or 'crime,' 'identity' or 'difference,' etc., the effect would be the same...[17]

Si potrebbe dire invece che *The Cook*, piuttosto che manifestare due generi, abiti il bordo tra di loro. Ma è mai possibile che qualcuno o qualcosa abiti un bordo? Dove sarebbero tale bordo e tale abitante? Dove prenderebbe posto questo bordo? Probabilmente, *his Wife*, sia come film che come personaggio, è l'imene, il suo intervallo e la sua cava, l'*entre/antre* di Mallarmé.

Probabilmente, è la moglie/il film che distingue i generi. Oppure è in lei/in lui che i generi possono essere distinti. Tuttavia, *his Wife* fa crollare tali distinzioni, non lasciando loro alcuno spazio. La moglie/il film, rappresentante contemporaneamente di matrimonio e di adulterio, forse mescola amore e morte, il vero ed il falso e, per meglio dire, tutte le opposizioni con un solo gesto, che ha un doppio effetto contraddittorio.

We believe we are at home in the immediate circle of beings. That which is familiar, reliable, ordinary. Nevertheless, the clearing is pervaded by a constant concealment in the double form of refusal and dissembling. At bottom the ordinary is not ordinary; it is extraordinary, uncanny[18].

Adesso, è certamente possibile considerare l'opposizione tra amore e morte come se fosse quella tra un genere convenzionale, l'horror, con il suo insieme di presumibilmente chiare aspettative (sebbene in pratica impossibili da specificare) ed un non genere o persino un antigenere, la storia

[17] Jacques Derrida, *Dissemination*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 220.

[18] Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper & Row, 1971, p. 54.

d'amore. Nel contesto dell'estetica postmoderna, a cui Peter Greenaway si abbandona pienamente, un'estetica che attacca l'unità metodologica, il regista tende chiaramente a dirigere una storia d'amore.

Quindi, nonostante il suo desiderio di evocare entrambe le metà dell'opposizione e tenerle in tensione, la storia d'amore diventa il termine favorito nella gerarchia oppositiva.

> Perhaps all romance is like that; not a contract between equal parties but an explosion of dreams and desires that can find no outlet in everyday life. Only a drama will do and while the fireworks last the sky is a different colour[19].

Comunque, se è possibile definire un dato film come 'storia d'amore', questa stessa definizione non è già una distinzione di genere? Si potrebbe argomentare che non c'è alcuna formula stabilita per una storia d'amore, che quindi non può essere considerata come genere. Inoltre, poiché le situazioni, le conseguenze, le ambientazioni, i personaggi, l'intreccio e l'iconografia sono imprevedibili, si potrebbe pensare alla storia d'amore come ad un buon esempio di ciò che molti critici hanno definito forma 'aperta' (la quale anticipa un altro insieme di opposizioni).

Ma qual è la formula o la caratteristica ad esempio del thriller, oltre a quella di dover dare il brivido ed essere emozionante? (E si può facilmente immaginare un thriller che non sia thrilling.) È possibile che qualcosa di più specifico sia propriamente individuato come un segno di quel genere? Certamente, di solito qualcuno è inseguito, ma sempre in una storia d'amore qualcuno è innamorato.

[19] Jeanette Winterson, *The Passion*, London, Penguin Books, 1988, p. 13.

Citazioni

> This is the possibility on which I wish to insist: the possibility of extraction and of citational grafting which belongs to the structure of every mark, spoken or written, and which constitutes every mark as writing even before and outside of every horizon of semiolinguistic communication... every sign... can break with every given context, and engender infinitely new contexts, in an absolutely nonsaturable fashion.
>
> Jacques Derrida[20]

Il mentore di Greenaway per quanto riguarda il genere è Alain Resnais. La presenza della fotografia di Sacha Vierny rappresenta sia ciò che scrive la firma di Resnais nel film che una presunta emulazione consapevole di Resnais oppure un *hommage* al maestro, *hommage* che molti critici hanno menzionato[21]. Pure citazioni, si potrebbe dire, chiari segni e segnali di un certo debito — ma queste sono anche citazioni con effetti. Esse sono scritte tra invisibili virgolette e siedono scomodamente all'interno ed all'esterno del testo[22].

Inoltre, *his Wife* è costantemente assalita dallo stesso aggressivo sguardo maschile che spia attraverso la *Rear Window* e può essere osservata e capita nel contesto del problema della visione, del voyeurismo e della violenza contro

[20] Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 320.

[21] Inoltre, indicando Resnais, Greenaway sta strutturalmente indicando sé stesso come 'autore-nel-testo'. Egli quindi segnala la qualità costruita dal testo attraverso la sua propria firma nel testo — è come se Resnais stesse controfirmando per lui — una presenza testuale che dice: 'Guarda, sto scrivendo qui'.

[22] Infatti, si può notare questo stesso processo nel modo in cui le citazioni vengono incorporate in un testo scritto. Per esempio, la punteggiatura di stile inglese è diversa da quella di stile americano, in quanto agisce come una sorta di cornice. Infatti, la punteggiatura inglese richiede che i segni d'interpunzione propri della citazione vengano inseriti all'interno delle virgolette. Tuttavia, questo non è il segno di un'altra bizzarra differenza fra le due culture, ma indica l'indefinitezza della posizione della citazione all'interno del testo citante.

le donne. *Rear Window* è un luogo dove le mogli sono viste come coloro che brontolano, dove Miss Lonelyhearts viene delusa e brutalizzata dagli uomini e dove Jimmy Stewart, che guarda sempre amorosamente Miss Torso (mentre *his Wife* viene sempre guardata amorosamente dall'amante e dal cuoco), viene minacciato di castrazione dalla sua infermiera mascolina, quando quest'ultima gli dice che si usava cavare gli occhi ai guardoni. *His Wife*, essendo stata a sua volta collocata e fissata dall'obiettivo del killer del suo amante, in effetti realizzerà questa castrazione sulla (-e) sua (-e) vittima (-e), vendicando così le donne guardate attraverso la *Rear Window*.

(Derrida) is denying that there are principles by which signifying possibilities can be excluded in advance[23].

His Wife assomiglia fortemente anche ad altri film di Hitchcock, specialmente a *Marnie*, un'altra moglie scritta sul/nel film di Greenaway. In realtà, è chiaro che *Marnie* viene continuamente e consapevolmente citata in questo film — specialmente nel rosso vivo che spesso appare, un riferimento al colore associato al trauma di Marnie — ma è ugualmente evidente che Greenaway vuole che queste citazioni segnalino poco più di un desiderio di onorare Hitchcock. Comunque, queste citazioni, quando sono nel testo, hanno i loro propri effetti. Infatti, il virulento sentimento antimaschile e la conseguente vendetta femminile di entrambi i film si rinforzano e si complicano reciprocamente. L'assassina, castrante *Wife* di Greenaway quindi manifesta la violenza anti-maschile che *Marnie*, la quale castra gli uomini, rubando i loro soldi, sublima.

Inoltre, queste citazioni dai film di Hitchcock hanno anche l'effetto di destabilizzare tali film. Queste citazioni, che 'cominciarono' nei film di Hitchcock, questi anagrammi, che simultaneamente richiamano un contesto e ne introducono un altro, rivisti nei film di Hitchcock, inevitabilmente

[23] Jonathan Culler, *On Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p. 219.

citeranno sempre anche il film di Greenaway, producendo un'altra *mise en abyme*. Il loro processo in avanti o all'indietro non può essere limitato da alcuni (esterni) principi di proprietà e dopo *his Wife Marnie* non potrà mai più essere la (-o) stessa (-o). Neanche qui c'è l'originale.

The center of presence is supposed to offer itself to what is called perception or, generally, intuition. In *Mimique*, however, there is no perception, no reality offering itself up, in the present, to be perceived. The plays of facial expression and the gestural tracings are not present in themselves since they always refer, perpetually allude or represent. But they don't represent anything that has ever been or can ever become present[24].

Comunque, è importante capire che questi film di Hitchcock non vengono scritti nel film di Greenaway *in toto*, neppure come insiemi autosufficienti che possano continuare a mantenere intatti i loro propri bordi e le loro proprie divisioni interne. Piuttosto, le citazioni frammentarie di un film all'interno di un altro hanno l'effetto di richiamare cianfrusaglie di temi, forme, personaggi ed altri vari frammenti testuali, che necessariamente vengono disormeggiati dalla struttura narrativa e dalle altre divisioni formali che li ancoravano al testo 'originale'.

Essi hanno effetti dispersi nel nuovo testo in una varietà di modi che non può essere predeterminata. Lo scopo di una lettura intertestuale allora sarebbe quello di ricucire questi frammenti in nuovi modelli con una loro propria logica che superi la specifica logica interna (garantita e controllata da molti supporti istituzionali) dei film da cui si dice che tali frammenti abbiano origine.

[24] Jacques Derrida, *Dissemination*, cit., p. 210.

Opposizione

> The hierarchical placement of the visible above the audible, according to Christian Metz, is not specific to the cinema but a more general cultural production. And the term voice-off merely acts as a reconfirmation of that hierarchy. For it only appears to describe a sound - what it really refers to is the visibility (or lack of visibility) of the source of the sound. Metz argues that sound is never 'off'. While a visual element specified as 'off' actually lacks visibility, a 'sound-off' is always audible.
>
> Mary Ann Doane[25]

Ritorniamo adesso alle opposizioni strutturali del film ed ai modi in cui esse si dissolvono. Greenaway afferma che l'intreccio di *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* è così chiaro e semplice che la brutale storia di genere potrebbe essere raccontata solo attraverso le immagini. Questo lascia il dialogo e le altre componenti della colonna sonora 'completamente liberi' di raccontare un'altra storia, una storia con diversi, presumibilmente più personali significati che trascendano i confini dell'horror.

Il commento di Greenaway evidenzia una fenditura che infatti c'è sempre, poiché la relazione tra il suono e l'immagine è già un innesto di entità disparate. Comunque, nel contesto del cinema tradizionale tale divisione netta è impossibile come ogni altra in questo film; Greenaway sta ovviamente esagerando l'indipendenza della colonna sonora dalle immagini.

Cosa può pensare l'uomo che si trova ad essere, come dice Marco Aurelio, in una sorta di 'fenditura fra due eternità'? A chi appellarsi, mentre Plutarco, cercando di difendere gli oracoli, è costretto a denunciarne la decadenza[26]?

[25] Mary Ann Doane, 'The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space', in P. Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 338-339.

[26] Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 44.

Ad ogni modo, la netta divisione tra storia d'amore e horror è già insidiata dall'interno. Per esempio, la storia d'amore è essa stessa biforcata in elementi opposti che lottano. In altre parole, gli elementi dell'horror, gli elementi di genere sono già all'interno della storia d'amore, quindi stanno già distruggendo la sua integrità e la sua unità. Da una parte, la storia d'amore riguarda Georgina ed il suo amante morto, che in realtà esiste solo nel passato, in quanto preservato nella mente di Georgina.

Il passato appena articolato del film — passato che può solo manifestarsi attraverso il suo sempre impossibile presente, muovendosi verso il suo futuro — è quindi la località di ciò che potrebbe essere definita la forma pura della storia d'amore, ma che come il passato è anche inestricabilmente legata al suo presunto opposto nello schema binario, la morte. Questo amore può rimanere puro solo perché è stato fermato dalla/è cominciato con la morte. Ci si rende anche conto a posteriori che il grande amore di Georgina è precisamente ciò che, snaturato e deformato dall'ossessione, l'ha resa una spietata killer.

> 'Come again?' she asked. Yes tomorrow, under the sodium street lights, under the tick of the clock. Under my obligations, my history, my fears, this now. This fizzy, giddy all consuming now. I will not let time lie to me. I will not listen to dead voices or unborn pain. 'What if?' has no power against 'What if not?' The not of you is unbearable. I must have you[27].

Comunque, l'amore esiste anche in ciò che il film offre come suo tempo presente di genere e di morte. L'amore per l'amante, perfetto perché non di questo mondo, serve da contrasto alla decisamente imperfetta, ma reale possibilità amorosa che adesso le si offre ed entrambe le situazioni fanno parte della storia d'amore. Infatti, quasi alla fine del film il cuoco diventa l'ultimo rappresentante del vero amore. Probabilmente, egli accetta la proposta di Georgina, perché si è

[27] Jeanette Winterson, 'The Poetics of Sex', in M. Reynolds (ed.), *The Penguin Book of Lesbian Short Stories*, London, The Penguin Group, 1993, pp. 415-416.

innamorato di lei e quindi diventa una combinazione del ladro e dell'amante, sollevando obiezioni sulla distinzione tra questi due personaggi.

Quindi, anche ciò che Greenaway considera come antigenere del film, la storia d'amore, è diviso dall'interno dall'opposizione strutturale tra genere ed antigenere rappresentata come sesso occasionale/amore puro. Nell'entità testuale 'amante' il termine 'sesso occasionale' è esso stesso ulteriormente diviso in sesso occasionale/amore puro. Cosa si può dire che l'amante rappresenti? La *mise en abyme* chiaramente non è lontana.

> The symbolization of the womb as house/room/cellar or any other enclosed space is central to the iconography of the horror film. Representation of the womb as a place that is familiar and unfamiliar is acted out in the horror film through the representation of monstrous acts which are only half glimpsed or initially hidden from sight until revealed in their full horror[28].

Certamente, in un ordinario film di genere, specialmente un horror, l'intreccio di solito supera l'attenzione rivolta al personaggio, ma qui essi godono dello stesso prestigio, formando tuttavia un altro insieme instabile di opposizioni strutturali.

Greenaway consapevolmente considera ciò come una strategia ed uno sforzo, per mitigare gli elementi di genere, rendendo il film più 'realistico', quindi introducendo un altro insieme di opposizioni.

Quali trionfi? Dal punto di vista del tema è amore o morte? Dal punto di vista del modo è genere o antigenere? Questo è il luogo in cui il film finisce, sospeso fra tutte le sue opposizioni sia dentro che fuori.

[28] Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine*, London, Routledge, 1993, p. 55.

Allegoria (-e)

> Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto — anzi: nel teschio di un morto. E benché a questo manchi ogni libertà 'simbolica' dell'espressione, ogni armonia classica della forma, ogni umanità — non soltanto la natura dell'esistenza umana *tout court*, ma anche la storicità biografica di un singolo si esprime significativamente, in forma di enigma, in questo suo aspetto, l'aspetto naturale supremamente degradato.
>
> Walter Benjamin[29]

Le allegorie (l'eccesso barocco rappresentato dalle allegorie) probabilmente disturbano una lettura psicoanalitica di *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*. Per definizione, l'eccesso mette in discussione i limiti della rappresentatività. Le allegorie sono un eccesso in termini di struttura diegetica dall'inizio alla fine di questo film.

Comunque, suggerire che le allegorie siano eccessive rispetto alla narrativa e che esse denotino il regno del desiderio situato sotto la superficie delle cose, un regno che è anche quello della violenza e della perversione, non significa stabilire che esse siano eccessive rispetto ad una lettura psicoanalitica di quella narrativa, poiché la psicoanalisi è in grado (?) di giustificare il desiderio e la perversione. Ciò che le allegorie denotano è il dominio o piuttosto lo strumento di un senso che non è riducibile né al senso narrativo né ai processi di figurazione, ma è invece la funzione di quelle che sono state definite operazioni di scrittura. L'atto psicoanalitico rimane ermeneutico, nonostante il suo interesse per l'allegoria.

[29] Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980, p. 170.

È possibile che un'interpretazione non si basi né sul senso narrativo né sui processi di figurazione? Un'interpretazione che continui inevitabilmente a riferirsi al materiale testuale e a dipendere da una certa organizzazione di quel materiale tende ad arrendersi all'impulso ermeneutico e a ridursi ad una ulteriore e più arcana delucidazione di una coerenza sempre presente. Questo problema è sollevato in 'The Frame of Reference' di Barbara Johnson[30] e senza dubbio rimane il problema che ossessiona ogni pratica interpretativa decostruzionista. Inoltre, una pratica interpretativa è solo un insieme di strategie progettate per un particolare testo.

Probabilmente, cominciando da quelli che sono normalmente considerati elementi testuali periferici, una interpretazione decostruzionista (non) potrebbe ripetere alcune delle scoperte di una interpretazione che cominci da un presunto centro. Comunque, i suoi espedienti non possono stabilire un nuovo centro. Inoltre, se la pratica interpretativa parte dal 'problema' del suo impulso logico, allora tale impulso non può essere concepito come sua minaccia esterna, ma piuttosto dovrebbe essere interpretato come esempio del suo motivo di forza.

Se le allegorie sfuggono agli spazi della narrativa, delle tematiche e delle interpretazioni (come quella psicoanalitica) che dipendono da tali spazi strutturati, è forse perché esse abitano lo spazio dell'ombelico, dell'ombelico tagliato. «Martedì: torturando un bambino che li aveva riforniti di cibo, il Ladro riesce a scoprire dove gli amanti sono nascosti. Il bambino in fin di vita viene portato dal Cuoco in ospedale»[31]. L'ombelico è una soglia che permette di accedere al mondo. Allora, si potrebbe dire che le allegorie giochino sulla superficie dell'ombelico, forse anche che tutto il film giochi su tale superficie, la quale è la superficie del rebus. Non mi riferisco al particolare rebus del nero e blu, ma all'idea di un'articolazione differenziale tra l'interno e l'esterno dell'immagine e

[30] Barbara Johnson, *The Critical Difference*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1980.

[31] Massimo Chirivi, *op. cit.*, p. 43.

tra le discontinuità composite che costituiscono tale immagine.

Se c'è una tematica a cui tali idee si riferiscono, è quella dell'ombelico tagliato come frattura all'interno del circuito del linguaggio. Ombelico: depressione tondeggiante di origine cicatriziale situata nel mezzo della linea mediana dell'addome, nel punto in cui è stato reciso e legato il cordone ombelicale. Nel film l'ombelico del bambino viene rimosso dalla sua sede originaria ed apre lo spazio del senso non lineare, del nonsenso, della perversione (del senso) e della criminalità (le infrazioni contro la legge e contro il nome del padre). In breve, lo spazio della scrittura, di una concezione del linguaggio che non ha origine, la cui superficie differenziale viene esposta in tutta la sua vulnerabilità. La sequenza dell'ombelico sottolinea lo strato di significanti del film: gli angeli ed Adamo sono le sole creature a non avere l'ombelico ed il film mostra una figura satanica che trasforma un bambino in un angelo.

Qui allora ci sarebbe una corrispondenza tra le allegorie nell'ombelico e la bocca del ladro riempita di pezzi di cadavere cucinato. In entrambi i casi si presenta un problema di articolazione del discorso. Il dolore del bambino e il disgusto del ladro disturbano il discorso. «Domenica: il Ladro vuole organizzare nel locale una festa per un ricco uomo d'affari. Scaccia tutti i clienti e fa venire delle ballerine, una cantante e una squillo per il festeggiato. È quest'ultima che scopre da una finestra i due amanti. Lunedì: quando il Ladro viene a sapere il segreto della Moglie, non riuscendo a trovarla, ferito nell'orgoglio e furibondo, minaccia i clienti, se la prende con il personale della cucina, rompe piatti e minaccia di ammazzare l'Amante della Moglie e di mangiarselo. Il Cuoco riesce a nascondere i due amanti in un magazzino pieno di libri»[32]. Quando Albert Spica dice di voler mangiare il cadavere di Michael, egli probabilmente vuole ritornare all'immaginario di una pienezza ombelicale che lo leghi a Georgina e, così facendo, egli manifesta anche la riduzione

[32] *Ibid.*

violenta del linguaggio al logocentrismo della comunicazione corporea, la violenza dell'indifferenziato. Quindi, il cadavere di Michael si inserisce come spaziatura (*espacement*) e diventa parte delle operazioni di gioco testuale (o di scrittura). Diventa parte del titolo, del rebus. E certamente le allegorie, quando non si trovano nell'ombelico, sono stratagemmi che funzionano come estensioni dell'ombelico, ma lo spazio che esse creano all'interno del circuito della comunicazione è di nuovo quello della scrittura.

Le allegorie comportano equivoci ed interruzione della comunicazione, esse sono una forma di inganno (e di voyeurismo) o di criminalità. Una volta scoperte, esse causano forme più complicate di inganno e di disinformazione ed alla fine rischiano la distruzione. La corrispondenza tra le allegorie e l'ombelico e tra il cadavere e la bocca nel contesto della scrittura ha il suo apogeo nella scena del cannibalismo e nell'immagine dell'amante mutilato di Georgina. «Mercoledì: approfittando di una momentanea assenza della Moglie, il Ladro e i suoi uomini uccidono l'Amante facendogli inghiottire tutte le pagine di un intero scaffale di libri sulla Rivoluzione Francese. Minacciano poi anche il Cuoco di distruggere il locale»[33]. La scrittura non ha bisogno di distruggere violentemente il discorso — benché la scrittura sembri nascere nella violenza, quella della sua repressione. Comunque, Michael è legato alla scrittura durante tutto il film. La sua morte violenta qui segnala la (una) morte della scrittura e la morte del discorso.

[33] *Ibid.*

AMORE, LUSSURIA, IDENTITÀ

CONFLITTO TRA VOLONTÀ E DESIDERIO DI SHAKESPEARE

Rossella Ciocca
(Napoli)

1) *L'amore sentimentale e l'amore osceno*

L'amore è per Shakespeare materia ed energia di creazione. Esso condivide con il potere lo status di fonte primigenia della sua ispirazione.

Coniugato nei modi e nei tempi di ogni possibile immaginabile, il tema del verbo amare è duttile. I suoi paradigmi complessi esibiscono voci irregolari significandone l'infinita varietà[1].

L'amore shakespeariano attraversa i generi della sua scrittura lasciando orme dai margini variabili, a seconda del terreno, impresse a vari livelli di profondità.

L'amore sentimentale è leggero, aleggia sulla commedia. Giovanile, capriccioso; geometrico negli schemi della finale ricomposizione coniugale. Esso è di grana sottile ma resistente; dopo opportuna maturazione si fa cardine di stabilità e diventa legge, regola benigna che assicura il passaggio in un mondo fondamentalmente armonico dai vecchi ai nuovi

[1] Nell'*Introduzione* alla Pubblicazione delle relazioni presentate al convegno *L'Eros in Shakespeare* a Taormina, Agosto 1987, A. Serpieri e K. Elam scrivono: «L'Eros corre dovunque, in rapporti tradizionali e trasgressivi, in situazioni sorprendenti, in registri e moduli di molteplice inventività stilistica, retorica, parodica, gergale. Alle costrizioni puritane fa riscontro una tumultuosa sfrenatezza concettuale ed espressiva; e l'amore ideale si coniuga con la parodia dell'amore o con l'inesauribile scoperta dell'osceno». (AA.VV., *L'Eros in Shakespeare*, a cura di A. Serpieri e K. Elam, Parma, Pratiche, 1988, p. 7).

adulti, già adolescenti in cerca di avventure[2]. Movimento cosmico di giusta aggregazione, l'amore nella commedia è energia di sviluppo, forza naturale che disegna e percorre il corso giovanile della vita, abbellendosi di sospiri e vagheggiamenti, pose sognanti o di finta indifferenza. La messa in forma del sentimento drappeggia il velo lezioso del linguaggio romantico, petrarchesco, gioiosamente sdolcinato in un gioco di dileggio in cui la poesia gode a fare il verso all'eloquenza[3].

L'amore giovanile non è degli individui ma delle persone[4]; il suo ambito non è l'intimo ma la comunità. Il giovane maschio, la giovane femmina indossano la livrea del corteg-

[2] «L'errore e la colpa esistono in questo mondo, ma come elementi aberranti, momentanei e veniali, e mai ci appaiono determinanti o esiziali: sentiamo, sappiamo in ogni momento che tali aspetti negativi saranno debellati perché, in questi drammi, il mondo non è 'out of joint'; il fato, le stelle, gli dei e insomma 'a greater power than we can contradict' non complottano contro gli uomini. La legge, nelle commedie, è l'amore che si attua in carità, giustizia, bellezza e che porta al trionfo della verità e non attraverso un caso inatteso che provoca il lieto fine ma per mezzo di un naturale evolversi degli animi e delle situazioni che fin dall'inizio si orientano verso l'affermazione delle realtà positive del bene». (F. Ferrara, *Shakespeare e la commedia*, Bari, Adriatica, 1964, p. 16).

[3] Nel caso delle commedie romantiche sembra particolarmente pertinente ciò che afferma Terry Eagleton a proposito del rapporto in Shakespeare tra desiderio e linguaggio: «Indeed Shakespearian language is sometimes so outrageously libidinalised as to be almost comic or embarassing — rhetorically swollen, sensuously dense, narcissistically self-regarding, recklessly spendthrift, a jest or sport of the signifier which constantly overrides (indeed threatens to erase) its own abstractable meaning, and this so flamboyantly as, on occasions, to be funny. It is the plays' desire *for* language, not simply the desire *in* their language, which is ultimately most striking, that greedily insatiable passion for the signifier which is really beyond all reasonable measure, and which makes Shakespeare at once so easy and so difficult to parody because he is his own first and finest parodist, capable of giving us quite dazzling imitations of Shakespearian verse, and sometimes pretty second-rate ones too. ... There is something insolent about the very facility of Shakespearien eloquence, with its bottomless resourcefulness and 'look no hands' exhibitionism, its infuriating delight in its own fluency, its cocky refusal to use just one image when six will do.» («Desire and Language», in *L'Eros in Shakespeare*, cit., p. 102).

[4] In riferimento all'etimo (etrusco *phersu*, latino *persona*), che vuol dire maschera, la persona viene qui intesa come l'identità del soggetto nell'ambito dei rapporti e delle funzioni sociali.

giamento: colori brillanti, andatura vivace, occhio splendente, lingua sciolta. L'animo è trafitto ma l'io non ne risente. Lo spasimo amoroso si risolve nel sussulto lirico della facondia, le ferite del cuore si risanano col balsamo del sentimento corrisposto, la morte è revocabile, l'identità un effetto del travestimento. Solleticato dall'arguzia, incuriosito dalla malizia, il soggetto è comunque, e per sempre, saldo.

Ancora comico ma più pesante è l'amore osceno che si propaga, come voce popolare del controcanto di valori che orchestra la polifonia shakespeariana, nel dramma storico-politico.

Falstaff, il suo cantore, inneggia alla goduria, declina il tema nei casi del corporeo, invita scapoli e donne coniugate, principi e lestofanti a una carnevalata sensuale che sfidi la morte cercando di beffarne gli emissari della vecchiaia e della malattia. Il linguaggio dell'osceno ha la pienezza e la forza d'impatto dell'azione non rappresentabile sulla scena. L'amore come pratica del sesso non conosce raffinatezze; si coniuga con l'invettiva, la bestemmia, la maldicenza. Si allea col malaffare, la crapula, il peccato; il suo dominio è quello dell'eccesso provocatorio che usa la carica liberatoria dell'iperbole contro la penuria repressiva del puritanesimo. L'indecenza comica shakespeariana è una pratica retorica nella babele che alimenta la dialettica di visioni contrapposte del reale. Essa pertiene all'immagine dell'universo proteso verso la terra e la sua oscura fecondità, la sua greve pregnanza fatta dal continuo morire e rinascere, dal disfarsi e ricomporsi della materia animata; una visione che non sfora verso l'alto alla ricerca di una ragione ultima e consolatoria ma si concentra sull'effimero e l'immediato per contrastare l'angoscia di un troppo rapido passaggio nel mondo.

L'amore osceno si fa grave quando, nel tragico, diventa nota del deteriore, argomento di una volontà aggressiva che brutalizza parlando l'idioma violento della censura morale.

Nella prospettiva interpersonale, il paradigma della nefandezza sessuale delimita il campo per l'esercizio di potere, eloquenza generalmente orientata come arma dall'uomo contro la donna in una disputa politica articolata a livello del rapporto tra i sessi.

La vita di Desdemona è spezzata dall'assassinio, non prima che la sua dignità sia violata dalle parole dei suoi nemici. Lo spasimante respinto, il servitore infedele, il padre, il marito infine le innalzano intorno una cortina mortale di figure oscene: la bianca fanciulla montata da un caprone, che fa la bestia a due teste, e genera puledri dopo i suoi accoppiamenti contro natura[5]. Diabolica, falsa, volubile, insaziabile, Desdemona viene mostrificata[6] prima di essere sacrificata sull'altare della distruttività maschile che impugna il linguaggio per colpire la vittima prima di consegnarla al boia.

Leir e Hamlet, nella loro loquace pazzia chiudono il cerchio che riunisce alle figlie ingrate e alla madre incestuosa tutte le altre donne (anche Cordelia, anche Ofelia!), reincatenandole al mito dell'universale femminilità ingorda, sulfurea, maligna[7]. Private di statuto individuale, le 'femmine' occupano l'area generica del sesso, chi voglia combatterle non avrà che da inchiodarle a quell'unica qualificante appartenenza con le frecce avvelenate del formulario retorico della turpitudine erotica[8].

---

[5] Cfr. *Othello*, I, i, 88-9; 111-8. Tutte le citazioni dalle opere shakespeariane sono tratte dall'edizione curata da W.J. Craig per i tipi della Oxford University Press, ad eccezione di *Troilus and Cressida* il cui testo è quello approntato dalla 'Arden Edition'.

[6] *Idem*, III, iv, 40-4; I, iii, 294-5; II, i, 234-40; III, iii, 232-3.

[7] *Lear* Behold yond simpering dame,
Whose face between her forks presageth snow.
That minces virtue, and does shake the head
To hear of pleasure's name;
The fitchew nor the soiled horse goes to't
With a more riotous appetite.
Down from the waist they are Centaurs,
Though women all above:
But to the girdle do the gods inherit,
Beneath is all the fiends':
There's hell, there's darkness, there is the sulphurous pit,
Burning, scalding, stench, consumption; fie, fie, fie!
(IV, vi, 121-34)

[8] *Ham.* I have heard of your paintings too, well enough;
God hath given you one face, and you make
yourselves another: you jig, you amble, and you
lisp, and nickname God's creatures, and make
your wantonness your ignorance.
(III, i, 149-53)

Ma quando tale guerra verbale trova, nella fase accentuatamente problematica della creazione tragica e sonettistica di Shakespeare un'eco di risonanza anche a livello finalmente soggettivo dell'individuo, la traccia lasciata dalla tematica amorosa si fa ancora più profonda e dolente[9]. Dimidiato e reso estraneo a se stesso, l'ego sperimenta l'effetto della repressione. Nell'atmosfera umbratile di certe riflessioni, l'amore osceno si incupisce e si imbroglia in implicazioni che, da un lato, pesantissime, tracollano verso il fondo della voragine interiore, e, dall'altro, già rarefatte, trasmigrano verso l'empireo dell'intelletto che si interroga sull'ossessione come forma evidenziante della crisi d'identità.

2) *La lussuria come forma di pazzia*

Love comforteth like sunshine after rain,
But lust's effect is tempest after sun;
Love's gentle spring doth always fresh remain,
Lust's winter comes ere summer half be done.
(*Venus and Adonis*, 799-802)

La lussuria profila la sua ombra in tutta l'opera shakespeariana. Piccolo cirro sullo sfondo, essa non offusca il panorama limpido della commedia ma nel cielo perturbato del dramma politico e del canzoniere privato esibisce una concentrazione turbolenta d'energia che deflagrerà nel tragico lasciando strascichi di tempesta anche nella ricomposta atmosfera dei romances.

Voce portante del paradigma osceno dell'eros, la lussuria si articola in varie lezioni. Come *lechery*, *lewdness*, *luxury*, *voluptuousness*, *wantonness*, *lust*, *desire*, *will*, essa

---

[9] «Il gioco amoroso può levarsi alto, così come può incontrare esiti di violenza e di frustrazione, perché l'investimento del desiderio può sempre deformarsi nei fantasmi più segreti e perturbanti: della morte, della gelosia, della nausea rispetto all'esperienza carnale inseguita come un miraggio e poi percepita come estrema degradazione.» (A. Serpieri e K. Elam, cit., p. 7).

compone le figure di un bestiario emblematico di violenza e di avidità.

But virtue, as it never will be mov'd,
Though lewdness court it in a shape of heaven,
So lust, though to a radiant angel link'd,
Will sate itself in a celestial bed,
And pray on garbage.
(*Hamlet*, I, v, 53-7)

Il lussurioso è animato da una bramosia rapace che lo assimila a una belva.

Glo. ... urge his hateful luxury
And bestial appetite in change of lust;
Which stretch'd unto their servants, daughters, wives,
Even where his raging eye or savage heart
Without control lusted to make a prey.
(*Richard III*, III, v, 79-83)

Il suo appetito è insaziabile, la sua fame non può essere placata (Your matrons, and your maids, could not fill up / The cistern of my lust; *Macbeth*, IV, iii, 60-1). «That insatiate greediness of his desires» (*Richard III*, III, vii, 7) induce l'insoddisfazione che reinnesca il meccanismo della brutalità in un succedersi vizioso di consumo e aggressione.

The cloyed will, —
That satiate yet unsatisfied desire, that tub
Both fill'd and running, — ravening first the lamb,
Longs after for the garbage.
(*Cymbeline*, I, vi, 47-50)

La metafora bulimica (Love surfeits not, Lust like a glutton dies; *Venus and Adonis*, 803) illustra il meccanismo nevrotico che presiede all'atto di prevaricazione sessuale. Cibarsi non per nutrirsi ma per distruggere l'oggetto dei propri appetiti e alla fine, dopo l'esercizio della violenza, scoprire se stessi intossicati conduce a riconsiderare la lussuria non più solo come degradazione etica ma come una vera e propria forma di pazzia.

Past reason hunted; and no sooner had,
Past reason hated, as a swallow'd bait,
On purpose laid to make the taker mad:
(Sonnet CXXIX)

La prospettiva, rivolta nei drammi alla stigmatizzazione morale, riconverge nei sonetti verso lo scandaglio sofferto delle proprie 'affezioni', verso quella «turbata partecipazione esistenziale»[10] che, pur nella riproposizione della natura morbosa del male in cui l'io si dibatte, ne riscatta la valenza diagnostica e conoscitiva.

Il fantasma appiccicoso della colpa, evidente nelle ricorrenti immagini di lordura, il disconoscimento del sé razionale, la nausea fisica, lo smarrimento etico introducono in quella faglia dell'essere che ben più del semplice senso del peccato conducono il soggetto atterrito al cospetto della propria inusitata angosciante contraddittoria complessità interiore.

3) *'Will' come desiderio e come volontà*

La psiche umana non è identificabile esaustivamente con l'incandescenza delle pulsioni o con i raggelanti meccanismi della razionalizzazione; né con l'anima, quantunque estesa oltre i confini del religioso, né con la mente. Da definizione disciplinare essa è assunta come 'centro' delle attività sensitive, affettive e mentali dell'essere senziente; laddove al 'centro' sarebbe meglio sostituire l'immagine del reticolato esteso che mettendo in comunicazione le aree periferiche del sistema psichico, garantisce il passaggio del sentire al livello dell'espressione o della sublimazione, transitando per l'area del linguaggio e della significazione. Movimento e percorso traducono meglio di qualsiasi definizione ipostatizzante e parziale la natura del sentimento che è quasi sempre imbrigliato nel pulsionale o nell'inconsapevole e quasi sempre

[10] Vedi W. Shakespeare, *I sonetti*, a cura di A. Serpieri, Milano, Garzanti, 1991, p. 740.

anche proiettato verso la fase di patteggiamento mentale che lo rende ammissibile, categorizzato e presentabile. Le parole della psiche sono, così, spesso ambigue e incomplete, aperte lungo i margini sdrucciolevoli di una identità che è momentanea poiché colta, mediante una necessaria sosta definitoria, lungo un tragitto di continuo cambiamento.

Will[11], in inglese, è una parola specialmente ambigua e aperta a diverse implicazioni di significato. Essa è tradotta in italiano alternativamente come voglia, intendendo una fase precoce del sentire che si attarda nelle zone dell'istintuale, o come volontà, potere, cioè, o energia mentale che, a sua volta, ha dinanzi a sé due possibilità: quella di agire sulla realtà esterna per soddisfare l'impulso o quella di intervenire sulla propria realtà interna per sopprimere, controllare o trasformare l'impulso stesso. In altri termini, *will* è nel contempo lo stimolo e la capacità di controllo dello stesso, e ancora lo strumento di appagamento del desiderio e l'arma per la sua eventuale rimozione.

Nel macrotesto tragico shakespeariano sono reperibili tracce chiare di questa polisemìa, peculiarmente significativa nell'ambito delle riflessioni sull'eros.

> Sense, sure, you have,
> Else could you not have motion; but sure, that sense
> Is apoplex'd; for madness would not err,
> Nor sense to ecstasy was ne'er so thrall'd
> But it reserv'd some quantity of choice,
> To serve in such a difference. What devil was't
> That thus hath cozen'd you at hoodman-blind?
> Eyes without feeling, feeling without sight
> Ears without hands or eyes, smelling sans all,
> Or but a sickly part of one true sense
> Could not so mope.
> O shame! where is thy blush? Rebellious hell,
> If thou canst mutine in a matron's bones,
> To flaming youth let virtue be as wax,
> And melt in her own fire: proclaim no shame
> When the compulsive ardour gives the charge,

[11] Da ora sempre in corsivo, anche nelle citazioni.

> Since frost itself as actively doth burn,
> And reason panders *will*.
> (*Hamlet*, III, iv, 71-88)

In *Hamlet*, *will* è una voglia sfrenata che sorge dallo sconvolgimento innaturale dei sensi, più stravolti che nell'ordinaria follìa; è un desiderio colpevolissimo che rende abbietta la ragione, la rammollisce trasformandola in mezzana del desiderio[12]. La totale incapacità di controllo indica una permanenza dell'impulso nelle sfere vegetative del dispositivo psicologico, un passaggio strozzato che ostruisce il percorso della voglia e la àncora lontano dalla possibile integrazione con l'altra sua metà ragionevole: la volontà.

Viceversa in *Othello*, *will* è per Iago la facoltà della ragione di disciplinare, e anzi meglio: reprimere, le insorgenze pulsionali della carne, tra cui in special modo annovera i sommovimenti dell'amore.

> Virtue! a fig! 'tis in ourselves that we are thus, or thus.
> Our bodies are our gardens, to the which our *wills* are
> gardeners; so that if we will plant nettles or sow lettuce,
> set hyssop and weed up thyme, supply it with one gender
> of herbs or distract it with many, either to have it sterile
> with idleness or manured with industry, why, the power
> and corrigible authority of this lies in our *wills*. If the balance
> of our lives had not one scale of reason to poise another
> of sensuality, the blood and baseness of our natures
> would conduct us to most preposterous conclusions;
> but we have reason to cool our raging motions, our carnal
> stings, our unbitted lusts, whereof I take this that you
> call love to be a sect or scion.
> (*Othello*, I, iii, 323-337)

L'emozione amorosa è, dunque, per Iago «a lust of the blood and a permission of the *will*» (I, iii, 338-9); la radice

[12] Vedi anche: *Pol.* This is the very ecstasy of love,
Whose violent property fordoes itself
And leads the will to desperate undertakings
As oft as any passion under heaven
That does afflict our natures.
(II, i, 102-6)

sensuale della *will*, che nasce come desiderio e si raffina in determinazione, non è riconosciuta; l'essere umano che non voglia essere preda stolida delle passioni dovrà diventare signore del raziocinio esercitando la volontà come potere correttivo della mente.

Nella sequenza poetica dedicata alla dama bruna, lo scontro tra la passione e l'attività severamente giudicante della mente dilania l'identità che diventa l'arena in cui il desiderio cieco è combattuto da una volontà furente di emancipazione, di non coinvolgimento. Il soggetto spezzato in due tronconi belligeranti si rivolge all'oggetto della brama ora con la voce della voglia che lo reclama ora con quella della determinazione che lo rifugge. Poi nel guizzo di un'ironia amara ma anche liberatoria, il fulcro del dissidio, la parola *will*, diventa occasione, nei sonetti 135 e 136 (in parte già nel 134), per «un'unica pirotecnica variazione»[13] che coinvolgendo il nome stesso del poeta lo mette in gioco, insieme all'amata-odiata e al rivale-complice, in un turbinio di collegamenti col corporeo e la meccanica stessa dell'atto sessuale.

If thy soul check thee that I come so near,
Swear to thy blind soul that I was thy *Will*,
And *will*, thy soul knows, is admitted there;
Thus far for love, my love-suit, sweet, fulfil.
Will will fulfil the treasure of thy love,
Ay, fill it full with *wills*, and my *will* one.
(Sonnet CXXXVI)

La volontà, azzerata come capacità di autocontrollo e di direzione delle dinamiche del triangolo amoroso, si rilassa nell'esercizio distaccato dell'intelligenza e trasforma la carica delle emozioni contrastanti in creatività divertita; una traccia del conflitto permane solo come residuo acidulo del tono.

Ma è nuovamente in un dramma che viene ripresa l'investigazione sulle accezioni semantiche del termine *will*, analizzato nelle controverse ricadute in direzione delle problematiche non solo dell'eros ma anche dell'etica. Nel *Troilus*, le variazioni giocate sul tema della suscettibilità significatoria della parola *will* palettano il percorso della ricerca di un io che si pensa uno e in armonia col mondo e si scopre spezzato in un universo di frantumi.

[13] W. Shakespeare, *I sonetti*, a cura di A. Serpieri, cit., p. 758.

NO

4) *Troilus, la crisi dell'identità*

L'illusione di Troilo (la sua cattiva coscienza?) è che voglia e volontà non siano in contraddizione, che il soggetto sia compatto e che l'onore e il giudizio siano tutt'uno con il piacere e l'istinto. L'etica dei sensi[14] che egli propone si impernia sui vari significati assunti della parola *will*.

I take today a wife, and my election
Is led on in the conduct of my *will*:
My *will* enkindled by mine eyes and ears,
Two traded pilots 'twixt the dangerous shores
Of *will* and judgement — how may I avoid,
Although my *will* distaste what it elected,
The wife I choose?
(II, ii, 62-8)

La scelta è il prodotto di un libero esercizio della volontà, l'accensione della quale è già il frutto dell'accordo realizzato dai sensi, e cioè dal rapporto con la realtà esterna, tra il desiderio e la ragione. L'io indiviso, in relazione armonica con il mondo, si appaga nella soddisfazione del suo volere — che è a un tempo fisico e mentale, istintivo e ragio-

[14] Cfr. ad esempio: «Shakespeare ... early presents him (Troilo) as a warrior who makes a virtue of emancipating his will from the control of his reason.» (O.J. Campbell, «Troilus's Educated Sensuality», in P. Martin (ed.), *Shakespeare: Troilus and Cressida*, Casebook Series, Basingstoke and London, Macmillan, 1976, p. 65); e ancora: «Inverting the hierarchy of the soul, Troilus makes will the servant of sense rather than of reason, which he contemptuously rejects..., and sense the basis of judgement.» (B.L. Parker, *A Precious Seeing. Love and Reason in Shakespeare's Plays*, New York and London, New York U.P., 1987, p. 125).

nato — e, fedele a se stesso, proclama l'oggetto della sua scelta causa imprescindibile del giusto. Piacere, volontà e dovere strutturano un'idilliaca personalità che sa cosa desidera, prende la cosa desiderata e la difende, difendendo nel contempo con l'onore la propria integrità.

Le confutazioni di un tale miracolo scrivono la storia di questo dramma. Esse provengono da vari pronunziamenti, e già dagli esiti inopinati di questo fondamentale discorso. Il riferimento alla potenziale volubilità («Although my *will* distaste what it elected»), che non può non essere del desiderio, visto che la volontà è abbarbicata all'onore e non ammette ripensamenti, rappresenta una prima smentita di quella ferrea unità di sentimenti e intenti che Troilo pone a base del suo sistema per conciliare la psicologia alla morale. La guida esperta dei sensi riesce sì a traghettare la voglia sulla sponda del giudizio ma evidentemente non è capace di radicarne la permanenza tanto che la volontà si trova presto zoppa nell'appoggio, e Troilo stesso è claudicante nel ragionamento[15]. L'abitudine al lapsus d'altronde caratterizza il personaggio. L'innesto del materiale, corporeo *wallow* nella metafisica dell'immaginario biblico e classicheggiante dell'amor cortese è generalmente considerato la spia della sua natura sbilanciata sul sensuale[16].

[15] «In the psychology of Troilus, the senses, 'mine eyes and ears', operate enigmatically, 'Two traded pilots', between will and judgement or reason. Whenever we choose to affirm the value of an object, how can we be sure that we are not confused between will and reason by the instrumentality of the senses?» (R.C. Harrier, «Troilus Divided», in J.W. Bennett and O. Cargill and V. Hall (eds.), *Studies in the English Renaissance Drama*, London, Peter Owen & Vision Press, 1961, p. 149). A proposito delle conseguenze ingenerate da tale vizio di fondo del ragionamento di Troilo, vedi in particolare D.R.C. Marsh, «Interpretation and Misenterpretation: the Problem of *Troilus and Cressida*», in J. Leeds Barrol (ed.), *Shakespeare Studies*, I, Cincinnati, Cincinnati U.P., 1965.

[16] *Troil.* No, Pandarus. I stalk about her door
Like a strange soul upon the Stygian banks
Staying for waftage. O be thou my Charon,
And give me swift transportance to those fields
Where I may wallow in the lily beds
Propos'd for the deserver! O gentle Pandar,
From Cupid's shoulder pluck his painted wings
And fly with me to Cressid!
(III, ii, 7-14)

E che egli viva il rapimento dei sensi come esperienza totalizzante è testimoniato dalle sue stesse ben note affermazioni: «I am giddy: expectation whirls me round...»[17].

Troilo si arrende allo smarrimento; in lui tutte le facoltà cedono alla preminenza della passione. La brama del piacere non è affatto intercettata dalle solide maglie del raziocinio, essa vaga libera e formidabile assoggettando completamente la volontà al suo impulso.

Even such a passion doth embrace my bosom.
My heart beats thicker than a feverous pulse,
And all my powers do their bestowing lose,
Like vassalage at unawares encount'ring
The eye of majesty.
(III, ii, 34-8)

Il soggetto è dunque disequilibrato e il rapporto con la realtà non è affatto armonico; «... had as ample power as I have *will*», si lamenta Paris. Polarizzata nella pulsione la grande capacità di volere ha sulle cose una presa debole e ineffettuale (The *will* is infinite, and the execution confined...).

Will non può rappresentare l'unità dell'individuo; tantomeno il suo accordo con l'universo; l'ideale classico della perfetta conciliazione estetica ed etica del soggetto, dell'amore platonico che risolve la spinta al piacere nella contemplazione filosofica del bello assoluto, non appartengono al mondo in guerra del *Troilus*. Un mondo fermo in una contrazione abortiva dello sviluppo naturale, dove il tempo non si articola in crescita o miglioramento ma solo in cancrena e

[17] *Troil.* Th'imaginary relish is so sweet
That it enchants my sense: what will it be
When that the wat'ry palate tastes indeed
Love's thrice-repured nectar? Death, I fear me,
Sounding destruction, or some joy too fine,
Too subtle-potent, tun'd too sharp in sweetness
For the capacity of my ruder powers.
I fear it much; and I do fear besides
That I shall lose distinction in my joys,
As doth a battle, when they charge on heaps
The enemy flying.
(III, ii, 16-27)

distruzione[18]. Un mondo in cui lo spazio è scena della ferocia che sotto le vesti consunte della nobiltà cavalleresca rivela il corpo mostruoso della guerra guerreggiata, del fine che giustifica ogni mezzo. Un mondo dove lo schema delle corrispondenze universali è ridotto a repertorio retorico della nostalgia tramite cui mostrare lo sfilacciamento, nell'oggi, della matrice morale del comportamento.

Will è qualità volatile, incostante, determinata dall'inclinazione del momento, meschinamente intesa all'indulgenza verso le proprie debolezze.

> He [Achilles] doth rely on none,
> But carries on the stream of his dispose
> Without observance or respect of any,
> In *will* peculiar and in self-admission.
> (II, iii, 164-7)

'Di parte', la volontà soggettiva («particular *will*») stravolge lo statuto oggettivale del valore, proclamando il primato dell'individuale, del prospettico, del relativo.

> 'Tis mad idolatry
> To make the service greater than the god;
> And the *will* dotes that is attributive
> To what infectiously itself affects,
> Without some image of th'affected merit.
> (II, ii, 57-61)

In effetti, «benumbed *wills*», perfino nelle grandi menti, rese parziali, però, dall'autocompiacimento,

> ... do more conduce
> To the hot passion of distemper'd blood
> Than to make up a free determination
> 'Twixt right and wrong:
> (II, ii, 169-72)

La sfera della morale è investita dagli effetti destrutturanti dello scompenso interiore dell'individuo. La capacità di

[18] Cfr. ad esempio I, iii, 1-9.

giudizio è obnubilata da una volontà protervamente arroccata sull'egoismo ferino di una personalità non evoluta, chiusa nell'angusto guscio della soddisfazione immediata, del gretto personalismo che si risolve in una rapacità mai sazia perché originata da un dispositivo psicologicamente sbilenco. E l'organismo sociale investito dalla somma di tante volontà individuali moltiplica l'impatto disgregante fino all'autodistruzione.

> Then everything includes itself in power,
> Power into *will*, *will* into appetite,
> And appetite, an universal wolf,
> So doubly seconded with *will* and power,
> Must make perforce an universal prey,
> And last eat up himself.
> (I, iii, 119-24)

Quell'unità postulata da Troilo, che faceva dell'uomo un compendio omogeneo sodale con il cosmo, è da Troilo stesso verificata come infranta e irrimediabilmente persa[19]. L'uomo del '600 sperimenta il limite della legge di non contraddizione e nella logica stessa scova la pazzia che di un 'uno' inseparato fa 'due', distanti, anche se adiacenti, più che il cielo e la terra.

> O madness of discourse,
> That cause sets up with and against itself!
> Bifold authority! where reason can revolt
> Without perdition, and loss assume all reason
> Without revolt.
> (V, ii, 141-45)

Voglia e volontà agli antipodi di una identità che si avventura verso le paludi dell'inconscio, sanciscono la dualità del soggetto; l'amore concepibile solo nei termini dello

[19] Vedi a proposito il bel saggio di S. Sabbadini, «La politica dell'eros nei *problem plays*»: «... per Troilo non si dà più un mondo oggettivo, sociale, come rifugio a un'interiorità in crisi: d'una sola cosa si tratta, che a un mondo visto come caducità e inutilità, corrisponde una soggettività già privata della sua unità» (in *L'Eros in Shakespeare*, cit., p. 123).

spreco della lussuria alimenta comportamenti ambigui, rende insondabili le motivazioni; Cressida rimane imperscrutabile nella sua infedeltà autolesionista. Nulla è più come sembra, l'oggettività è tramontata nel riflesso dell'occhio dell'altro; tutto ciò che si considerava sacro («If souls guide vows, if vows be sanctimonies, / If sanctimony be the gods' delight...») perde fondamento e l'uomo della modernità ritrova se stesso e il mondo ridotti a frammenti e rimasugli («The fragments, scraps, the bits, and greasy relics» V, ii, 158).

In un sommovimento di reciproco effetto il micro e il macro cosmo ristrutturano gli assetti interni a partire dalla decadenza dei vecchi punti d'equilibrio.

«The bonds of heaven are slipp'd, dissolv'd, and loos'd» (V, ii, 155). Lo scheletro del mondo è tarlato, gli emblemi si staccano, le cornici si inclinano, tutti gli schemi si imbrogliano sovrapponendosi in margini ridondanti che offuscano le geometrie. L'epoca delle voragini crea vuoti ipnotici, le prospettive sghembe spalancano corridoi oscuri e insidiosi di profondità. Le forme ripiegano, a spirale attirano in percorsi di labirinto che disorientano. Il dentro e il fuori si allontanano, l'apparenza prolifera nella moltiplicazione del punto di vista; per somma contraddizione la 'realtà' scompare dietro la superficie e si perde nella nebulosa vaga, potenzialmente infinita, di tutto ciò che non si vede. L'identità dell'uomo barocco si sdoppia nella maschera pubblica, sociale, da un lato e dall'altro nell'io, sprofondato, inattingibile e magmatico, nell'inconsapevole.

«Within my soul there doth conduce a fight...» (V, ii, 146)

L'amore giovanile si è fatto osceno; e come un dente lacera le carni mettendo a nudo un cuore già minato dalle contraddizioni. Le delusioni dell'amore non causano ma solo evidenziano la frattura che ha già spaccato l'animo degli uomini. L'ideale umanistico si avvia al tramonto nella crisi del moderno, voglia e volontà disgiunte portano l'uomo a specchiarsi non già nell'ordine del creato ma nella perdita della sua armonia.

IL PRINCIPIO DI PIACERE E L'ESTINZIONE DELLA CIVILTÀ: *BRAVE NEW WORLD* DI ALDOUS HUXLEY

Flora de Giovanni
(Salerno)

I

Brave New World di Aldous Huxley, pubblicato nel 1932, è un'antiutopia: antiutopia nel senso suggerito dall'epigrafe di Berdiaeff che, contro la piena, angosciosa realizzazione dell'ideale, propone il ritorno a società più libere e imperfette, negando così il valore del progetto utopico in sè[1]; ma anche — e più tipicamente — antiutopia in quanto descrizione di un sistema rigorosamente scientifico, implacabilmente equilibrato e razionale che spegne ogni moto di umanità, ogni barlume di coscienza individuale; e ancora, antiutopia nell'elaborazione stessa del testo, che si modella per contrasto su *A Modern Utopia* di H.G. Wells (1905), di cui rifiuta la concezione armonica e lineare di progresso[2]. Una contrapposizione, questa, particolarmente eloquente, se si considera che *A Modern Utopia*, nelle parole del suo autore

[1] «Les utopies apparaissent comme bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante: Comment éviter leur réalisation définitive? ... Les utopies sont réalisables. Le vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique, moins 'parfaite' et plus libre» (Nicolas Berdiaeff).

[2] Cfr. S. Manferlotti, *Invito alla lettura di Huxley*, Milano, Mursia, 1987, pp. 31 e 68; oltre a *A Modern Utopia*, Huxley parodia anche un altro testo di Wells, *Men like Gods*, del 1923.

«a sort of shotsilk texture between philosophical discussion on the one hand and imaginative narrative on the other»[3], è una specie di *arciutopia* che richiama e commenta vari aspetti e suggerimenti del canone utopico, così che la parodia di Huxley sembra estendersi al genere nel suo complesso.

L'antitesi tra l'opera di Wells e *Brave New World* può essere significativamente esemplificata dal confronto tra gli *incipit* dei due testi, che propongono modelli contrastanti: l'uno prospetta infatti una civiltà dinamica e progressiva, l'altro una società immobile, come ibernata. Per accreditare la sua visione, Wells chiama in causa la teoria evolutiva e immagina che nell'era post-darwiniana il sistema perfetto sia quello che non conosce stasi e che evolve continuamente:

> The Utopia of a modern dreamer must needs differ in one fundamental aspect from the Nowheres and Utopias men planned before Darwin quickened the thought of the world. Those were all perfect and static States, a balance of happiness won for ever against the forces of unrest and disorder that inhere in things. [...] Change and development were dammed back by invincible dams for ever. But the Modern Utopia must be not static but kinetic, must shape not as a permanent state but as a hopeful stage, leading to a long ascent of stages[4].

Al contrario, nella prima pagina di *Brave New World* l'occhio è subito catturato dalla grafia maiuscola del motto «COMMUNITY, IDENTITY, STABILITY», manifesta distorsione dei principi libertari ed egalitari della Rivoluzione Francese, che palesa al lettore il tratto qualificante dell'universo in cui sta per essere introdotto: la fissità, che grazie alle implicazioni connotative e simboliche della successiva descrizione spaziale, si trasforma in vero e proprio *rigor mortis*: «Wintriness responded to wintriness. The overalls of the workers were white, their hands gloved with a pale corpse-coloured rubber. The light was frozen, dead, a ghost»[5].

[3] H.G. Wells, «A Note to the Reader», in *A Modern Utopia*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1967, p. XXXII.

[4] H.G. Wells, *A Modern Utopia*, cit., p. 5.

[5] A. Huxley, *Brave New World*, London, Chatto & Windus, 1792, p. 1; il corsivo è mio. Per la stabilità come *rigor mortis*, v. S. Manferlotti, *Antiutopia Huxley Orwell Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 92.

Ogni cosa nel mondo nuovo è immutabile, cristallizzata: la struttura sociale, fortemente gerarchizzata, è irrigidita in caste dalle quali, per il condizionamento chimico e psicologico subito, non si può né si vuole evadere; l'individuo stesso si mantiene sempre uguale dall'adolescenza alla vecchiaia, conducendo un'esistenza senza scosse né maturazione interiore, segnata dalla protratta giovinezza del corpo e dall'identità dei desideri e delle esigenze nelle diverse fasi della vita: «Work, play — at sixty our powers and tastes are what they were at seventeen. Old men in the bad old days used to renounce, retire, take to religion, spend their time reading, thinking — *thinking*!»[6].

Questa società, che celebra l'apoteosi dell'artificiale e del sintetico a scapito del naturale e dello spontaneo, deve il suo carattere distintivo (come dimostrano i due capitoli iniziali) all'egemonia della scienza, che si rivela strumento di infallibile efficacia nella formazione — sarebbe forse meglio dire nella *produzione* — della nuova umanità. Ma come si concilia la scienza, per sua natura instabile e temporanea perché protesa al superamento degli obbiettivi già raggiunti, con una civiltà dominata dal culto della stabilità e dall'orrore del cambiamento? Che garanzie di durevolezza può mai dare il sapere scientifico, non cumulativo e severamente selettivo nel taglio sincronico che impone al suo *corpus* di conoscenze? Il fatto è che la scienza su cui il mondo nuovo fonda la propria esistenza è essenzialmente diversa da quella di epoca pre-fordiana[7], in quanto definitivamente disgiunta dall'idea di progresso, dalla ricerca costante (e destabilizzante) della verità: «'It's curious', he [the Controller] went on after a little pause, 'to read what people in the time of Our

[6] *Brave New World*, cit., p. 47.

[7] Per epoca pre-fordiana si intende quella anteriore all'avvento di Ford che, 632 anni prima degli eventi narrati, ha dato vita allo Stato Mondiale, caratterizzato da quei tratti che Huxley descrive soprattutto nei tre capitoli iniziali di *Brave New World*. Per un confronto tra l'era di Ford e quella che la ha preceduta, v. il capitolo III, in cui si fa cenno, con una tecnica narrativa ellittica che giustappone frammenti di discorso, alle principali differenze tra le due.

Ford used to write about scientific progress. They seemed to have imagined that it could be allowed to go on indefinitely, regardless of everything else. Knowledge was the highest good, truth the supreme value; all the rest was secondary and subordinate'»[8].

Ciò che resta, dunque, è una scienza addomesticata («chained and muzzled», nelle parole di Mustapha Mond), che il Governatore paragona — irriverentemente — alla culinaria: una sorta di gran libro di cucina che raccoglie ricette tradizionali di cui non si possono alterare ingredienti o proporzioni[9].

In tanta immobilità, la massima «History is bunk» appare, più che sacrilega, ragionevolmente in linea con il tono generale di una cultura che non conosce *prima* e *dopo* ma solo *ora* («Was and will make me ill. I take a gramme and only am», recita infatti uno dei precetti ipnopedici). Nel nuovo mondo la storia non svolge più alcun ruolo: non può registrare il passato né indurre alla riflessione, non può prevedere né prevenire: ogni cosa si esaurisce in un eterno presente sempre uguale a se stesso, in cui non accade nulla, in cui non si verifica alcun mutamento, previsto o imprevisto, da interpretare alla luce dell'esperienza[10].

La frantumazione della storia e la sua conseguente perdita di senso si manifestano anche nell'onomastica, labile traccia delle influenze formative, oramai dimenticate e amalgamate disordinatamente, del 'brave new world': in questo testo letterario che, singolarmente, battezza i suoi personaggi con nomi famosi (e reali) perseguendo caparbiamente proprio la mancanza di significato della coincidenza, l'onomastica non è realistica né allusiva (come è solitamente quando è storica o «caratteristica» — per dirla con Aristo-

[8] *Brave New World*, cit., pp. 186-7.

[9] «... All our science is just a cookery book, with an orthodox theory of cooking that nobody's allowed to question, and a list of recipes that mustn't be added to except by special permission from the head cook» (*Brave New World*, cit., p. 185).

[10] Sull'inutilità della storia in una società immobile, v. J. Calder, *Huxley and Orwell:* Brave New World *and* Nineteen Eighty-Four, London, Edward Arnold, 1976, pp. 55-6.

tele), e ciò genera un certo effetto estraniante. Queste denominazioni, che non individuano i tratti ben definiti di un «tipo» ma che allo stesso tempo stridono nell'esprimere la particolare identità di un individuo realisticamente concepito, contribuiscono a delineare l'immagine di un'umanità dal volto anonimo, insufficientemente caratterizzata a riprova della massificazione e della spersonalizzazione del mondo nuovo: l'indice più palese di tale tendenza è l'illimitata reduplicazione di soggetti identici consentita dal processo Bokanowsky, «the principle of mass production at last applied to biology»[11].

II

Se si riconosce alla distopia la funzione di 'ammonimento' che le viene solitamente attribuita, bisogna chiedersi da che cosa voglia metterci in guardia *Brave New World*: non dall'inarrestabile progredire della scienza perché, come abbiamo visto, questa è stata mutilata proprio della naturale inclinazione ad evolversi, ma piuttosto dagli effetti che essa può esercitare direttamente sull'uomo, come scrive l'autore stesso nell'introduzione all'edizione del '46:

> The theme of *Brave New World* is not the advancement of science as such; it is the advancement of science as it affects human individuals. The triumphs of physics, chemistry and engineering are tacitly taken for granted. The only scientific advances to be specifically described are those involving the application to human beings of the results of future research in biology, physiology, and psychology»[12].

Non diverso è l'avvertimento contenuto nelle pagine iniziali di *The Scientific Outlook* di Bertrand Russell: alla *scienza-conoscenza* si va gradualmente sostituendo la *scienza-manipolazione*, che comporta modifiche sostanziali nella natura umana: «What is important at the present time is that the

[11] *Brave New World*, cit., p. 5.

[12] A. Huxley, «Foreword», in *Brave New World*, cit., p. X.

influence of science upon our thoughts, our hopes, and our habits is continually increasing...»[13]. Ed è sorprendente che la profezia huxleiana, tipicamente antiutopica nel gelo cinereo dei toni, sia anticipata nel '31 da questo saggio di Russell che, senza ricorrere all'enfasi e ai mascheramenti caratteristici della finzione letteraria, descrive l'avvento di una società scientifica molto simile al 'brave new world'[14], così che la conclusione a cui giunge può bene applicarsi alla distopia, del cui significato complessivo sembra l'essenza depurata da residui narrativi: «The scientific society in its pure form, which is what we have been trying to depict, is incompatible with the pursuit of truth, with love, with art, with spontaneous delight, with every ideal that men have hitherto cherished...»[15].

Nella raccolta di saggi *Brave New World Revisited* del 1958, Huxley nota con preoccupazione che la sua apocalittica profezia appare più prossima ad avverarsi di quanto non abbia creduto[16]: del resto, già avevano messo radici nella cultura dei primi decenni del secolo alcune delle innovazioni da lui prospettate nella distopia, come, ad esempio, la fecondazione artificiale (di cui si parlava in zootecnica e veterinaria), l'ipnosi, premessa indispensabile dell'ipnopedia, e la teoria di Pavlov sul riflesso condizionato, che aveva a sua volta influenzato il comportamentismo di Watson, evocato nel

[13] B. Russell, *The Scientific Outlook*, London, Allen and Unwin, 1934, p. 10. Cfr. anche *ivi*, p. 11: «It [science] has already profoundly modified the forms of economic organizations and the functions of States, it is beginning to modify family life, and is almost certain to do so to a much greater extent in the not very distant future».

[14] In una lettera a Stanley Unwin, Russell scrive che *Brave New World* gli sembra l'elaborazione dei due penultimi capitoli di *The Scientific Outlook*.

[15] B. Russell, *The Scientific Outlook*, cit., p. 274. A questo proposito, si veda l'appassionato grido del Selvaggio, che rivendica il diritto ad avere proprio ciò che la società scientifica descritta da Russell ha bandito: «But I don't want comfort. I want God, I want poetry, I want real danger, I want freedom, I want goodness» (*Brave New World*, cit., p. 197).

[16] Cfr. A. Huxley, *Brave New World Revisited*, London, Chatto & Windus, 1960, p. 11.

testo del '32 dal nome di uno dei personaggi[17]. Né va sottovalutata la formazione scientifica dell'autore — nipote dell'appassionato sostenitore dell'evoluzionismo darwiniano Thomas Huxley, fratello del biologo Julian e fratellastro del fisiologo Andrew — distolto dagli studi di medicina appena intrapresi da una grave forma di cheratite: una formazione, mitigata e arricchita dall'apporto letterario del ramo materno (la madre, Julia Arnold, è nipote di Matthew), che gli consente di comprendere la complessità del discorso scientifico del suo tempo e di prevederne gli sviluppi futuri senza trionfalismi ma con una fondatezza che ai nostri giorni appare sorprendente.

Se, come si è detto, l'onomastica di *Brave New World* è testimonianza di un passato dimenticato come *historia*, svanito come memoria, ma nondimeno operante come presupposto ideologico del presente, allora è possibile risalire ai principi fondanti della società delineata da Huxley attraverso i nomi propri contenuti nel testo, che si dispongono, con qualche eccezione, in tre categorie: quella scientifica, in cui figurano Darwin, Watson, Foster e Helmholtz; quella capitalistica, di cui fanno parte Ford, Mond, Rothschild, Diesel e Detering; quella marxista, con Lenina (versione femminile di Lenin), Marx, Engels, Trotsky e Bakunin[18]. Dell'egemonia della scienza, del suo ruolo nella formazione della nuova umanità si è detto: più che un contenuto ideologico in sè, essa è il mezzo che consente all'ideologia di soggiogare l'individuo, addomesticandolo, privandolo della sua autonomia e

[17] A proposito della tecnica ipnopedica, v. il capitolo di *Brave New World Revisited* intitolato appunto «Hypnopaedia». Va ricordato, inoltre, che il comportamentismo, che domina la psicologia americana dal '30 al '60, nasce ufficialmente nel 1913, anno in cui J.B. Watson ne stila il 'manifesto', intitolato *La psicologia secondo i comportamentisti*. In questo saggio egli propone di sostituire lo studio del comportamento palese a quello della coscienza, sottolineando l'importanza del rapporto esistente tra lo stimolo e la risposta.

[18] È forse utile ricordare che Helmholtz e Foster sono due fisiologi, morti rispettivamente nel 1894 e nel 1907; le teorie del primo, inoltre, esercitarono una significativa influenza sul giovane Freud. Mond e Detering, invece, sono due industriali, l'uno chimico e l'altro del petrolio.

uniformandolo alla massa. Ma ugualmente evidente è la matrice capitalistica del 'brave new world', palese in primo luogo nella onnipresenza di quel Ford, sommo rappresentante del capitalismo industriale, che si è sostituito alle divinità cristiane nei riti, nella datazione e persino nelle invocazioni: il suo simbolo, una T (in memoria dello straordinario successo commerciale del modello T prodotto dalla Ford), ha preso il posto della croce anche nella toponomastica. Quello descritto da Huxley, infatti, è l'universo del consumo obbligatorio, che si serve degli strumenti scientifici a sua disposizione per indurre all'acquisto continuo di manufatti e prestazioni, alimentando e incrementando così il sistema capitalistico: le formule ipnopediche, che sono per il lettore vie d'accesso privilegiate all'ideologia del testo, ripetono sommessamente ma senza sosta «Ending is better than mending» e «The more stitches, the less riches», mentre il condizionamento neo-pavloviano insegna ad aborrire i fiori e i libri e a preferire svaghi che comportino un consumo elevato di beni e di servizi[19].

In *Brave New World Revisited* Huxley nota che la dittatura stalinista esplicitamente coercitiva e violenta («modello *1984*», secondo la sua stessa definizione), ha ceduto il posto a una forma di tirannia più aggiornata, che alla sanzione preferisce l'induzione della condotta desiderata[20]. Tuttavia, in uno stato totalitario di questo tipo — che è poi quello descritto in *Brave New World* — la libertà manca ugualmente, anche se la sua assenza può essere più difficilmente percepibile o meno dolorosa: nel mondo nuovo tutto è rigorosamente controllato e preordinato dal potere centrale affinché l'individuo non sia che un inoffensivo ma efficiente ingranaggio della macchina sociale, al cui funzionamento contribuisce anche dopo morto[21]. Perennemente assoggettato agli altri membri della comunità, a cui è incatenato da reciproca schiavitù, egli non è padrone di se stesso, come testimonia la massima ipnopedica secondo cui «Everyone

[19] Cfr. *Brave New World*, cit., p. 17.
[20] Cfr. A. Huxley, *Brave New World Revisited*, cit., pp. 13-14.
[21] Cfr. *Brave New World*, cit., p. 61.

belongs to everyone else». Il totalitarismo marxista del mondo nuovo si rispecchia con puntualità nelle parole di Russell che, descrivendo la società sovietica in *The Scientific Outlook*, ne ravvisa il sottostante paradigma scientifico:

> For my part, I am not anxious to appraise the good or evil in the Soviet system, but merely to point out those elements of deliberate planning which make it so far the most complete example of a scientific society. In the first place, all the major factors of production and distribution are controlled by the State; in the second place, all education is designed to stimulate activity in support of the official experiment; in the third place, the State does what it can to substitute its religion for the various traditional beliefs which have existed within the territory of the U.S.S.R.; in the fourth place, literature and the Press are controlled by the Government, and are such as are thought likely to help it in its constructive purposes; in the fifth place, the family, in so far as it represents a loyalty which competes with loyalty to the State, is being gradually weakened; in the sixth place, the Five Year Plan is bending the whole constructive energies of the nation to the realization of a certain economic balance and productive efficiency, by means of which it is hoped that a sufficient degree of material comfort will be secured for everyone[22].

Ciascuno degli elementi che il filosofo giudica tipici di quel sistema individua perfettamente anche un aspetto dell'universo configurato da Huxley: la produzione e il consumo sono sorvegliati e organizzati dall'alto; la tradizionale istruzione dei giovani è stata sostituita da un massiccio condizionamento chimico e psicologico voluto dallo stato e atto a rafforzarne il potere assoluto; la religione ufficiale, il Fordismo, è diffusa uniformemente in tutto lo stato mondiale; il controllo della letteratura si è spinto sino alla sua abolizione; l'istituto della famiglia, cancellato perché fonte di quell'esclusivismo che impedisce di servire la comunità senza riserve, è un imbarazzante ricordo del passato; il benessere materiale, garantito a ciascuno secondo la casta e quindi la necessità, è il vero collante, il vero fondamento della struttura sociale del 'brave new world'.

Del triangolo capitalismo-marxismo-freudismo, secondo Stefano Manferlotti «luogo geometrico delle contraddizioni

[22] B. Russell, *The Scientific Outlook*, cit., p. 216.

del mondo occidentale» nel libro di Huxley[23], il terzo vertice è quello meno immediatamente visibile; converrà quindi seguire le tracce della dottrina freudiana nel testo, partendo dall'unico luogo in cui Freud è esplicitamente nominato:

> Our Ford — or Our Freud, as, for some inscrutable reason, he chose to call himself whenever he spoke of psychological matters — Our Freud had been the first to reveal the appalling dangers of family life. The world was full of fathers — was therefore full of misery; full of mothers — therefore of every kind of perversion from sadism to chastity; full of brothers, sisters, uncles, aunts — full of madness and suicide[24].

Freud, l'*alter ego* di Ford, la personalità secondaria che questi assume ogniqualvolta è chiamato a discutere di psicologia, si qualifica, proprio nell'identificazione con il dio del nuovo mondo, come latore della parola divina, come nunzio di un vangelo culturale egemone e dunque indiscutibile. Ford ha interpretato e applicato indebitamente le teorie psicanalitiche per dar forma e autorevolezza al suo sistema: se ne è servito, ad esempio, per sbarazzarsi dell'istituto della famiglia, i cui «pericoli» e le cui «perversioni» evocano, con angusta e fuorviante letteralità, i desideri di parricidio e di incesto che sono al centro del complesso di Edipo[25]. Allo stesso tempo, però, nell'universo di Huxley le pulsioni sessuali dell'infanzia (la cui scoperta, sarà bene ricordarlo, causò a Freud severe censure), sono appagate e rinsaldate attraverso i giochi erotici che i bambini praticano sin dalla più tenera età.

Regola essenziale del mondo nuovo e fondamento della sua stabilità è che i desideri siano soddisfatti senza dilazioni: l'abitudine all'appagamento immediato e la dipendenza dai propri incoercibili bisogni primari mantengono la popolazione in una condizione perennemente bambinesca, favorita

[23] Cfr. S. Manferlotti, *Antiutopia*, cit., pp. 21-2.

[24] *Brave New World*, cit., p. 30.

[25] Anche questo aspetto della società scientifica è messo a fuoco da Russell: «The tendency of the scientific manipulator is to regard all private affections as unfortunate. Freudians have shown us that they are the source of complexes» (*The Scientific Outlook*, cit., p. 264).

dallo stato stesso che punisce chi, come Bernard Marx, cerca di emanciparsi dal sentire infantile[26]. Il vincolo tra il differimento della gratificazione e una modalità di comportamento adulta (e, per converso, tra il soddisfacimento tempestivo e una condotta tipicamente puerile), viene esplicitamente stabilito da Bernard Marx, allorché commenta con Lenina il loro primo appuntamento:

> 'Adults intellectually and during working hours', he went on. 'Infants where feeling and desire are concerned.'
>
> 'Our Ford loved infants.'
>
> Ignoring the interruption, 'It suddenly struck me the other day', continued Bernard, 'that it might be possible to be an adult all the time.'
>
> 'I don't understand.' Lenina's tone was firm.
>
> 'I know you don't. And that's why we went to bed together yesterday — like infants — instead of being adults and waiting.'
>
> 'But it was fun,' Lenina insisted. 'Wasn't it?'[27].

Si può quindi affermare che lo spunto freudiano più rilevante di *Brave New World* stia in questo: il mondo nuovo è palesemente organizzato secondo il principio di piacere, disconosce il principio di realtà ed è fermo alla fase della vita psichica dominata dal processo primario, che è poi quella della prima infanzia. La pronta gratificazione del desiderio perde, nel cosmo di Huxley, la natura allucinatoria che Freud le attribuisce, per diventare reale o, al peggio, «allucinogena», come dimostra il ricorso sistematico al *soma* nei casi in cui l'ansia si manifesta. Secondo la dottrina freudiana, il principio di realtà organizza e differisce il soddisfacimento rendendo tollerabile la tensione che si genera nell'attesa: così segna il passaggio alla vita psichica adulta, sostituendosi al principio di piacere una volta che questo si sia rivelato inappagante, per il carattere fantasmatico della gratificazione che propone. Ma allora, per il principio di

[26] Cfr. *Brave New World*, cit., p. 81: «The Director's voice vibrated with an indignation that had now become wholly righteous and impersonal — the expression of the disapproval of Society itself. 'If ever I hear again of any lapse from a proper standard of infantile decorum, I shall ask for your transference to a Sub-Centre — preferably to Iceland'».

[27] *Brave New World*, cit., pp. 77-8.

realtà non c'è posto in un sistema il cui funzionamento si fonda sulla totale cancellazione del lasso di tempo che intercorre tra l'insorgere del desiderio e la sua realizzazione, sull'elisione di quell'intervallo in cui si scatenano le emozioni che poi degenerano nell'instabilità e nel disordine:

> Impulse arrested spills over, and the flood is feeling, the flood is passion, the flood is even madness: it depends on the force of the current, the height and strength of the barrier. The unchecked stream flows smoothly down its appointed channels into a calm well-being. [...] Feeling lurks in that interval of time between desire and its consummation. Shorten that interval, break down all those old unnecessary barriers[28].

Alla società del piacere coatto Huxley oppone però la cultura residuale del *pueblo* di Malpais, che è caratterizzata da tratti di segno contrario a quelli del mondo nuovo e in particolare dalla presenza del dolore, che si palesa subito nei sanguinosi rituali religiosi cui assistono Bernard e Lenina. La critica si è spesso domandata se questo sistema primitivo e non privo di disumana ferocia dovesse, nelle intenzioni dell'autore, rappresentare un'alternativa all'asettica civiltà dominante ma Huxley stesso, nell'introduzione del '46, ha chiarito che l'unica alternativa che intendesse delineare all'epoca della composizione era quella tra «insanity» e «lunacy», ché in tale direzione gli sembrava andare il destino umano, privo di speranze di riscatto[29]. In effetti, i due ordini

[28] *Brave New World*, cit., pp. 34-5. Per esigenze di brevità, ho stralciato, nel corso del testo, la parte centrale della citazione, ma mi sembra utile riportarla in nota, perché menziona esplicitamente quei bambini la cui condotta, secondo Freud, è regolata dal principio di piacere: «The embryo is hungry; day in, day out, the blood-surrogate pump unceasingly turns its eight hundred revolutions a minute. The decanted infant howls; at once a nurse appears with a bottle of external secretion» (*ibidem*).

[29] «The Savage is offered only two alternatives, an insane life in Utopia, or the life of a primitive in an Indian village, a life more human in some respects, but in others hardly less queer and abnormal. At the time the book was written this idea, that human beings are given free will in order to choose between insanity on the one hand and lunacy on the other, was one that I found amusing and regarded as quite possibly true» (A. Huxley, «Foreword», in *Brave New World*, cit., pp. VII-VIII).

descritti si contrappongono efficacemente nella narrazione: il meccanismo di appagamento del desiderio perfettamente calibrato ma gelidamente smorto che domina il 'brave new world' si capovolge nella vita del *pueblo* sudicia, variopinta, cruenta e disordinata, della quale, forse non a caso, vengono evocati quegli aspetti (le manifestazioni religiose collettive e individuali, i riti di passaggio), che Freud mette in relazione con il principio di realtà: la dottrina religiosa della ricompensa ultraterrena, infatti, promuove la rinuncia al piacere mentre le prove a forte valenza iniziatica che il Selvaggio vorrebbe superare per conquistare Lenina e le dolorose punizioni cui si costringe per espiare si collocano, più o meno esplicitamente, nell'ambito di quel processo educativo che, secondo Freud, mira «a vincere il principio di piacere e a sostituirlo col principio di realtà»[30]. A Malpais, dunque, esistono dei dispositivi sociali che facilitano lo smaltimento della tensione in eccesso, tensione la quale, come si è visto, è invece del tutto assente nel mondo nuovo che ne inibisce con ogni mezzo la comparsa.

Anche l'assenza di manifestazioni artistiche nell'universo della felicità obbligata mi sembra possa farsi risalire alla mancata interazione tra i due principi regolatori dell'apparato psichico: in un breve ma significativo saggio del 1911, infatti, Freud riconosce all'artista la capacità di comporre il contrasto tra realtà e piacere, che è causa di disagio per l'uomo:

[30] S. Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, in C. Musatti (a cura di), *Freud con antologia freudiana*, Torino, Boringhieri, 1980, p. 125. Alla stessa pagina si legge anche: «L'impressione endopsichica di questa sostituzione [del principio di piacere con quello di realtà] è stata così potente che essa si è riflessa in un mito religioso particolare. La dottrina di un premio nell'aldilà, per la rinuncia — volontaria o imposta — alla gioia terrena, altro non è che la proiezione mitica di questo rivolgimento psichico. Portando alle estreme conseguenze questo schema, le *religioni* sono giunte a imporre una totale rinuncia al piacere in questa vita, dietro la promessa di una ricompensa futura...». A questo proposito, v. anche *Brave New World*, cit., p. 192, in cui si spiega l'assenza della religione nel mondo nuovo in termini che sembrano compatibili con la teoria freudiana: «...We can be independent of God. 'The religious sentiment will compensate us for all our losses'. But there aren't any losses for us to compensate; religious sentiment is superfluous».

L'arte perviene, per una strada sua particolare, a una conciliazione dei due principi. L'artista è originariamente un uomo che si distoglie dalla realtà giacché non può adattarsi a quella rinuncia all'appagamento delle pulsioni che la realtà inizialmente esige, e lascia che i suoi desideri di amore e di gloria si realizzino nella vita di fantasia. Egli trova però la via per ritornare dal mondo della fantasia nella realtà, in quanto grazie a sue particolari attitudini traduce le sue fantasie in una nuova specie di «cose vere», che vengono accettate dagli uomini come preziose raffigurazioni della realtà. Così in un certo modo egli diventa veramente l'eroe, il re, il creatore, il prediletto, ciò che egli bramava di divenire... Può tuttavia raggiungere un tale risultato soltanto per il fatto che gli altri uomini provano la sua stessa insoddisfazione per la rinuncia imposta dalla realtà, e perché dunque questa insoddisfazione risultante dalla sostituzione del principio di piacere con il principio di realtà è essa stessa un elemento della realtà[31].

Nel 'brave new world', dunque, non si dà arte perché non può esservi sostituzione e conciliazione tra i due principi se uno di essi è assente: il meccanismo che sta alla base del processo creativo, fatto di evasioni e ritorni al reale, non si mette in moto e il sottile legame che vincola sofferenza e piacere nell'arte è reso impossibile dal dominio assoluto, dalla tirannia, della felicità (che poi altro non è se non semplice appagamento), come ammette lo stesso Mustapha Mond: «... You can't make tragedies without social instability. The world's stable now. People are happy; they get what they want, and they never want what they can't get. [...] You've got to choose between happiness and what people used to call high art. We've sacrificed the high art»[32].

Ritorna così nel testo di Huxley un tema caro alla tradizione distopica: le organizzazioni eccessivamente perfette, i sistemi troppo armonicamente incardinati garantiscono un piatto, placido benessere ma anestetizzano l'animo dell'uomo, privandolo del talento creativo e della capacità di far fronte agli eventi con efficacia e inventiva, come già aveva sostenuto Bulwer-Lytton in *The Coming Race* (1871). Appassionata negazione del valore dell'utopia, grido d'allarme contro l'acritico trionfalismo che accompagna i fasti del *progresso*, *The Coming Race* enumera le personalità della civiltà occidentale che mai avrebbero avuto occasione di rivelarsi in un ordine strutturato con troppa rigorosa precisione, prevedendo implicitamente l'estinzione delle qualità più tipicamente umane se l'ideale armonico strenuamente sognato dovesse diventare una (nefasta) realtà[33].

[31] S. Freud, *Precisazioni sui due principi dell'accadere psichico*, cit., p. 126.

[32] *Brave New World*, cit., pp. 180-1.

III

There will, of course, be a universal language, which will either be Esperanto or pidgin-English. The literature of the past will for the most part not be translated into this language, since its outlook and emotional background will be considered unsettling: serious students of history will be able to obtain a permit from the Government to study such works as *Hamlet* or *Othello*, but the general public will be forbidden access to them...[34].

Non sono, come si potrebbe pensare, parole di Huxley ma piuttosto parole di Russell, a cui ancora una volta capita di descrivere fedelmente anche il nostro universo fittizio, un universo dove si parla un'unica lingua elementare e ripetitiva, dove non si conosce né si produce arte di sorta, come testimonia il capitolo III che, composto di frammenti, di stralci di discorso giustapposti, fa cenno sommariamente alla chiusura dei musei, alla distruzione dei monumenti e alla soppressione dei libri — un *topos*, questo, che si ritrova in altri testi del canone antiutopico, ad esempio in *Fahren-*

[33] E. Bulwer-Lytton, *The Coming Race*, Santa Barbara, Woodbridge, 1979, p. 109: «I have... endeavoured that the principles which regulate the social system of the Vril-ya forbid them to produce those individual examples of human greatness which adorn the annals of the upper world. Where there are no wars there can be no Hannibal, no Washington, no Jackson, no Sheridan; — where states are so happy that they fear no danger and desire no change, they cannot give birth to a Demosthenes, a Webster, a Summer, a Wendel Holmes, or a Butler; and where a society attains to a moral standard, in which there are no crimes and no sorrows from which tragedy can extract its aliment of pity and sorrow, no salient vices or follies on which comedy can lavish its mirthful satire, it has lost the chance of producing a Shakespeare, or a Molière, or a Mrs Beecher Stowe».

[34] B. Russell, *The Scientific Outlook*, cit., p. 221.

heit 451. Ciononostante, in *Brave New World* la voce della tradizione letteraria si fa sentire distintamente nel personaggio dell'*outsider* John, che evoca tutti i libri nel *Libro* per eccellenza, Shakespeare, cui dà stridente attualità usandolo come dizionario e personale enciclopedia, facendone, in una parola, il grande, omnicomprensivo testo della vita stessa, la sua bibbia laica: lessico, codice di condotta, metro del suo sentire, Shakespeare gli svela il significato del concetto di 'eternità' e di termini come 'cardinale' e 'filosofo', ma soprattutto gli consente di strutturare ed esprimere le sue emozioni grezze e caotiche, di dare un senso, nell'accezione più alta, a ciò che sperimenta:

> Nay, but to live
> In the rank sweat of an enseamed bed,
> Stew'd in corruption, honeying and making love
> Over the nasty sty...
>
> [...] What did the words exactly mean? He only half knew. But their magic was strong and went on rumbling in his head, and somehow it was as though he had never really hated Popé before; never really hated him because he had never been able to say how much he hated him. But now he had these words, these words like drums and singing and magic. These words and the strange, strange story out of which they were taken... — they gave him a reason for hating Popé; and they made his hatred more real; they even made Popé himself more real[35].

La concezione che John ha della poesia rispecchia il valore elevato che le viene idealmente riconosciuto nella tradizione occidentale: egli le attribuisce un potere incantatorio e suggestivo che la avvicina al rito e ne fa una sorta di manifestazione di religiosità, la considera una formula magica capace di destare gli affetti in virtù di quella consonanza di fondo che accomuna il genere umano al di là degli scarti epocali, una consonanza che la grande arte sa indovinare e rendere palese: il Selvaggio, quindi, si appropria della parola del poeta — parola satura di senso, lungamente patita e meditata — per esprimere ciò che sente ma che non sa formulare se

[35] *Brave New World*, cit., p. 109. Per il concetto di 'eternità' e per i termini 'cardinale' e 'filosofo', cfr. *ivi*, pp. 137 e 206.

non condividendo la sua 'visione': insomma, fa di Shakespeare il suo idioma.

Tuttavia, nel nuovo mondo la situazione è capovolta perché la poesia non ha alcun valore, non esiste, come dimostrano non solo le reazioni della gente comune (di cui Lenina è il prototipo), ma anche quelle dei 'ribelli', di coloro che, differenziandosi dalla massa, si confrontano con la consapevolezza dei limiti del sistema: Bernard Marx e Helmholtz Watson. Quest'ultimo, autore di versi scadenti di fronte ai quali John scuote la testa, coltiva l'ambizione di trasformarsi da demiurgo della lingua del 'brave new world' (è infatti un Ingegnere Emotivo, abile inventore di massime e motti), in poeta, ma il tentativo si risolve in un fallimento perché, per comporre e capire la vera poesia, gli manca l'ampiezza e la profondità del sentire:

> 'Is there no pity sitting in the clouds,
> That sees into the bottom of my grief?
> O, sweet mother, cast me not away!
> Delay this marriage for a month, a week;
> Or, if you do not, make the bridal bed
> In that dim monument where Tybalt lies...'
>
> [...] The mother and the father (grotesque obscenity) forcing the daughter to have some one she didn't want! And the idiotic girl not saying she was having some one else whom (for the moment, at any rate), she preferred! In its smutty absurdity the situation was irresistibly comical. He had managed, with an heroic effort, to hold down the mounting pressure of his hilarity; but 'sweet mother' (in the Savage's tremulous tone of anguish) and the reference to Tybalt lying dead, but evidently uncremated and wasting his phosphorus on a dim monument, were too much for him[36].

Bernard Marx sente di dover stridulamente contrapporre il familiare «Orgy Porgy» ai versi di *The Phoenix and the Turtle*; Helmholtz Watson non può trattenere una risata convulsa di fronte a situazioni, costumi e soprattutto emozioni da lungo tempo banditi dal mondo in cui vive: la sua reazione scomposta è la negazione dell'universalità dell'arte, dell'eternità delle passioni e dei sacri ideali umani che la alimentano.

[36] *Brave New World*, cit., p. 151.

Alla letteratura, come alla storia e alla scienza, tocca in sorte di scomparire: Shakespeare, oramai privo di contenuto, si riduce a «puro rumore», lingua straniera incomprensibile, forse un po' buffa, che si scontra con l'idioma poveramente strutturato del 'brave new world', il cui scopo principale è convincere subdolamente[37]: da un lato, dunque, il linguaggio shakespeariano alto e complesso, dall'altro quello standardizzato, puerile e prevedibile di una cultura che non conosce espressione individuale e comunica tramite massime e proverbi, «segno di una debolezza dell'individuo, [del] bisogno di rassicurarsi, di enunciare la propria conformità all'ambiente circostante»[38] (il lettore percepisce la derivazione ideale delle formule ipnopediche dal proverbio, anche quando la filiazione non è diretta come nel caso di «A doctor a day keeps the jim-jams away»). Ma la voce ufficiale del mondo nuovo risuona anche nel nutrito apparato di versi vacui ed elementari che culminano nell'«Orgy Porgy», *nursery rhyme* appena dissimulata e quindi riconoscibilissima, indice dell'infantilismo che permea questa cultura e che, come è logico, si manifesta in primo luogo a livello linguistico.

Lo scontro tra idiomi, dietro cui si nasconde quello tra culture (nel nostro caso, tra concezioni contrastanti del rapporto uomo/donna), è massimamente evidente nel capitolo XIII, costruito sull'inconciliabile antitesi tra John e Lenina, l'*outsider* e la sacerdotessa della saggezza ipnopedica, prodotto esemplare, se non fosse per una lieve tendenza alla monogamia, dei metodi educativi della civiltà di Ford, in cui è perfettamente integrata. In questo luogo del testo, che ribattezzerei «Il fine dicitore e la bambola gonfiabile», John rivolge parole ispirate alla sua pneumatica compagna, dilapidando simbolicamente il patrimonio letterario occidentale, contro cui rimbalza, con formidabile ironia, tutta la dotazione linguistico-culturale del mondo nuovo, dall'immancabile formula ipnopedica («A gramme is better than a damn»), ai poveri versi cui Lenina affida l'espressione del suo amore («Hug me till you drug me, honey;/ Kiss me till I'm in a coma:/ Hug me, honey, snuggly bunny;/ Love's as good as *soma*»), all'idioma quotidiano, banale e ordinario, che oppone al ricercato e insolito eloquio del Selvaggio:

> 'It's like that in Shakespeare too. «If thou dost break her virgin knot before all sanctimonious cerimonies may with full and holy rite...»'
>
> 'For Ford's sake, John, talk sense. I can't understand a word you say. [...] Answer me this question: do you really like me, or don't you?'
>
> There was a moment of silence; then, in a very low voice, 'I love you more than anything in the world', he said.
>
> 'Then why on earth didn't you say so? she [Lenina] cried...'[39].

E quando l'incomunicabilità è all'apice, le parole vengono meno: esaurito il suo breve repertorio, incapace di capire la lingua dell'altro, Lenina non è più in grado di produrre né decodificare messaggi ma persegue solo, in silenzio, il soddisfacimento del suo desiderio troppo a lungo frustrato, scatenando l'incontenibile ira di John. Gli insulti shakespeariani incongrui e obsoleti, la cieca caparbietà con cui il selvaggio si ostina a servirsi dell'idioma sbagliato, la situazione grottesca che ne deriva, sanciscono la mancanza di senso, l'inettitudine comunicativa, la gratuità della grande poesia: dallo scontro tra linguaggi, inscenato con particolare efficacia in questo capitolo, quello di Shakespeare non risulta vincitore, perché, malgrado l'incommensurabile superiorità, non significa che per un solo individuo, mantenendosi inflessibilmente estraneo alla realtà che dovrebbe rappresentare.

---

[37] La definizione di Shakespeare come «puro rumore» è di S. Manferlotti, *Antiutopia*, cit., p. 95; per la descrizione dei tratti linguistici del mondo nuovo, v. *ivi*, pp. 91-2.

[38] L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 131.

[39] *Brave New World*, cit., p. 157. Cfr. anche *ivi*, p. 158: «'Why didn't you say so?' she [Lenina] whispered, drawing back her face to look at him. Her eyes were tenderly reproachful.

'The murkiest den, the most opportune place' (the voice of conscience thundered poetically), 'the strongest suggestion our worser genius can, shall never melt mine honour into lust. Never, never!' he [John] resolved.

'You silly boy!' she was saying. 'I wanted you so much. And if you wanted me too, why didn't you...?'»

Per la poesia di Lenina e la formula ipnopedica, v. *ivi*, pp. 159 e 160.

Dunque, come si è visto, la parola shakespeariana, rienunciata, ripetuta tanto frequentemente in *Brave New World*, diventa uno dei perni dell'ironia del testo, ironia che, secondo la definizione di Marina Mizzau, ha tra i suoi aspetti fondamentali «quello di citazione, di menzione, di ripresa della parola altrui»[40]. Ma la ripetizione, oggetto e fondamento della relazione di interdiscorsività che si stabilisce tra il testo vecchio e quello nuovo, prende un carattere particolare, configurandosi «come scarto e differenza dall'originale»[41], diventando, grazie alla stratificazione discorsiva, un segno altro, che deve essere ricontestualizzato per assumere un significato: sebbene siano *letteralmente* uguali, lo Shakespeare di Huxley è altra cosa dallo Shakespeare di Shakespeare e il lettore, che «viene sollecitato non tanto a godere dell'identico... ma piuttosto del meccanismo stesso che fa dell'identico il diverso»[42], sa di dovergli attribuire un nuovo valore semantico.

La citazione, che può «recar testimonianza d'una comunità di cultura, oppure servire da espressione all'argomento d'autorità»[43], ha, nel contesto in esame, l'effetto di un'antifrasi, perché segnala proprio la frattura tra le civiltà e priva Shakespeare della funzione di *auctoritas* che la nostra tradizione gli riconosce — un aspetto del testo, questo, per nulla secondario, che completa invece, con un ulteriore tocco sinistro, il quadro distopico di un futuro in cui quanto di più sacro ha il presente resta inerte e senza significato. Ma l'ironia che si libera dall'uso della poesia shakespeariana nel nuovo contesto si riverbera tutta su John, ché la ferrea organizzazione del 'brave new world' e la sua distanza dal nostro mondo rendono perfettamente comprensibile, direi addirittura logico, l'ostracismo che Shakespeare vi subisce, senza intaccarne la grandezza e il peso artistico: incapace di leggere gli eventi, inetto nei comportamenti, il Selvaggio non si

[40] M. Mizzau, *L'ironia*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 43.

[41] M. Billi, *Il testo riflesso*, Napoli, Liguori, 1993, pp. 33-4. A questo proposito, v. anche M. Mizzau, *op. cit.*, p. 46.

[42] M. Mizzau, *op. cit.*, p. 62.

[43] L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, cit., p. 130.

rivela figura eroica né risolutiva e forse nasconde già i segni di quella degradazione finale che sembra sottolinearne la propensione a imitare, a ripetere[44]. Eccolo, infatti, nelle ultime pagine del libro, ridotto a saltimbanco, ad attore di infimo ordine che un pubblico becero chiama sul palcoscenico a interpretare il numero dell'autoflagellazione; eccolo, ancora, nel ruolo della scimmia cui si lanciano le noccioline, patetico *ape of God* di secondo grado abituato a saccheggiare la parola altrui, che solo nell'atto estremo del suicidio afferma la propria identità[45].

In ultimo, vorrei fermarmi sui versi di *The Tempest* da cui è tratto il titolo, i quali, ripetuti nel testo per tre volte, si collocano in altrettanti punti strategici della narrazione (l'ingresso nel mondo nuovo, i primi segni di disagio, l'esplodere della ribellione), ciascuna delle occorrenze contrassegnata da gradazioni diverse di ironia, che sfumano in toni sempre più amari. Nel primo caso la situazione è conforme a quella descritta da Shakespeare: si può parlare infatti di identificazione, di sovrapposizione, tra John e Miranda, ambedue entusiastici sostenitori di realtà che ancora non conoscono; se lei magnifica l'umanità di fronte a un discreto campionario dei suoi vizi peggiori, lui si profonde in elogi (gli stessi) per un mondo abitato da mostri e l'ingenuità di entrambi fa da catalizzatore dell'ironia, segnalata anche dai commenti simili di Bernard e Prospero che sottolineano tacitamente l'affrettata inadeguatezza del giudizio dei due:

> 'How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! [...] O brave new world', he [John] repeated. 'O brave new world that has such people in it. Let's start at once.'
>
> 'You have a most peculiar way of talking sometimes', said Bernard, staring at the young man in perplexed astonishment. 'And, anyhow, hadn't you better wait till you actually see the new world?'[46].

[44] A proposito della statura eroica del Selvaggio e dell'immagine degli intellettuali nel testo di Huxley, v. S. Manferlotti, *Antiutopia*, cit., pp. 95 e 75-6.

[45] Per il suicidio come affermazione di identità, cfr. J. Calder, *Huxley and Orwell*, cit., p. 31.

[46] *Brave New World*, cit., p. 115. Il commento di Prospero è «'Tis new to thee» (*The Tempest*, V, 1, 184).

La seconda ripetizione dei versi è invece accompagnata da un conato di vomito, con la conseguente accentuazione di un effetto ironico ancor più inequivocabilmente antifrastico: il Selvaggio, cui questa volta le parole di Miranda tornano in mente per uno scherzo della memoria, non può tollerare la vista di quella che chiama «simile gente», ma che in realtà considera implicitamente una genia di Calibani, resa più orribile dalla assoluta identità dei suoi esemplari[47].

Quando, infine, viene ripresa per la terza volta, anche all'orecchio di John la citazione suona offensiva, derisoria, cinica: come il lettore, a cui è qui palesata senza ombra di dubbio la qualità ironica del titolo, egli ora è cosciente dell'incubo che si nasconde dietro il 'brave new world':

> The Savage stood looking on. 'O brave new world, O brave new world...' In his mind the singing words seemed to change their tone. They had mocked him through his misery and remorse, mocked him with how hideous a note of cynical derision! Fiendishly laughing, they had insisted on the low squalor, the nauseous ugliness of the nightmare[48].

Ma quest'incubo egli è incapace di fronteggiare, forse perché non possiede un linguaggio personale, forse perché non sa guardare in quel testo che gli sta aperto dinanzi, il mondo, senza farsi continuamente scudo dell'altro testo che legge e rilegge sovrapponendolo al primo. La conclusione sembra essere che neanche Shakespeare può redimere la nuova umanità: John, il suo profeta inascoltato, si toglie la vita mentre il sistema armonico e perfetto del brave new world continua a riprodursi al riparo da qualsiasi scossa, vera distopia, autentico incubo di infinita stagnazione.

---

[47] *Brave New World*, cit., pp. 130-1: «'O brave new world...' By some malice of his memory the Savage found himself repeating Miranda's words. 'O brave new world that has such people in it'. [...] But the Savage had suddenly broken away from his companions and was violently retching, behind a clump of laurels, as though the solid earth had been a helicopter in an air pocket».

[48] *Brave New World*, cit., p. 172.

IL DONO, LA DESTINAZIONE, LA MEMORIA IN *GRIFFIN AND SABINE* DI NICK BANTOCK

Francesco Minetti
(Napoli)

Il racconto in forma epistolare di N. Bantock, *Griffin and Sabine. An Extraordinary Correspondence*[1], ha riscosso negli Stati Uniti un imprevisto successo editoriale con più di 160.000 copie vendute e 200.000 in stampa nel 1991, suo primo anno di pubblicazione.

Rimasto a lungo ai vertici delle classifiche di vendita, il best-seller ha messo in moto la complessa macchina di commercializzazione dell'immagine del suo autore, fino ad allora conosciuto come disegnatore di copertine per libri e come scrittore di storie per l'infanzia. In seguito al successo del testo, Bantock ha tenuto una serie di conferenze in alcune città americane, dove ha spiegato come la sua immaginazione si nutra liberamente dei miti antichi, dei simboli alchemici e dei concetti junghiani dell'inconscio collettivo al fine di evocare un particolare effetto d'arte che egli chiama «a sense of the underworld»[2]. Ma la popolarità ha posto l'autore soprattutto in contatto epistolare con i numerosi lettori, i quali hanno preso a scrivergli per conoscere ulteriori dettagli sulla storia dell'illustratore di cartoline Griffin e della sua enigmatica ammiratrice Sabine. In tal modo è apparso

---

[1] N. Bantock, *Griffin and Sabine. An Extraordinary Correspondence*, London, Macmillan, 1992.

[2] La dichiarazione dell'autore è stata tratta da L. See, «Griffin and Sabine's Continued Correspondence at Chronicle», in *Publishers Weekly*, July 6, 1992, p. 17.

evidente allo stesso autore come la corrispondenza epistolare con il pubblico abbia amplificato l'analogia fra la vita di Bantock e quella di Griffin, comportando peraltro una sensibile ricaduta sulla diffusione pubblicitaria del libro, trasformandolo in oggetto di culto.

Griffin and Sabine si presenta come un testo multimediale per la sua duplice veste tipografica, che contiene sia il carteggio di lettere e cartoline inviate dai due personaggi sia il libro illustrato che ne deriva. Tale libro chiede la partecipazione del lettore per il gusto di immagini che esso propone alla vista, ma soprattutto sulla base di percezioni di ordine tattile, dal momento che il volume conserva sulla pagina ciò che la tradizione del genere epistolare ha sempre cancellato, la busta-oggetto dalla quale il lettore è indotto a sfilare il foglio su cui sono scritti i messaggi dei protagonisti. Inoltre, per quanto i riferimenti pittorici più prossimi a Bantock sembrano venire dalla pop-art americana e dal surrealismo di Magritte, *Griffin and Sabine* aspira ad inserirsi nella *line of vision* di stampo anglosassone che, facendo rivivere a più riprese nella storia culturale la tradizione delle arti sorelle, si è mossa fra pittura, narrazione e teatralità. L'autore cita in vario modo l'impianto coloristico di Turner, la stampa artigianale di Blake e le maschere etno-cosmologiche di Yeats. Tuttavia, la matrice ideale di Bantock resta legata alla rielaborazione in chiave straniante dell'immaginario infantile, come dimostra l'incantato paesaggio di animali e piante che la sua visione proietta, sullo stile della *Alice in Wonderland* di L. Carroll e del *Father Goose* di L.F. Baum e W.W. Denslow.

Anche in virtù della sua grande presa citazionale, il testo di Bantock mostra lo straordinario potere di transcodificazione che è attribuito ad un best-seller. Mentre i diritti di trasposizione cinematografici venivano opzionati dalla Warner Brothers, il libro è stato infatti trasferito su nastro da due attori professionisti, M. Cauldfield e M. Sirtis, che si sono assunti il non facile compito di interpretare il contrasto delle voci e la vasta fluttuazione dei toni derivanti dall'incontro del rigido autocontrollo di Griffin con il seducente canto di sirena di Sabine, delle sfumature sofisticate dell'artista lon-

dinese con il clima naif ed ingenuo dell'isola del Pacifico da cui scrive la donna. Nel frattempo, questo primo testo «cartaceo» è diventato parte integrante di una trilogia e la vicenda epistolare dei due amanti, sospesa più che risolta alla fine di *Griffin and Sabine*, è continuata con la pubblicazione di successivi volumi[3].

La Musa delle lettere

Malgrado il tocco leggero della storia e il suo facile consumo letterario, il discorso sviluppato da Bantock nella trilogia e segnatamente in *Griffin and Sabine* suggerisce notevoli spunti critici e dimostra quanto siano inestricabili oggi le negoziazioni fra l'estesa area dei prodotti di intrattenimento popolare e la cultura alta. Della costante retroazione reca testimonianza, nel caso di Bantock, il valore emblematico che assume il riuso del mito classico riguardante l'ispirazione di un artista prescelto dalla Musa, una tematica la cui insistenza sembra indicare come la riflessione sull'origine e la destinazione dell'arte abbia ormai investito anche l'autore che si rivolge al grosso pubblico. Insieme alla destrezza con cui Bantock piega il genere epistolare ai fini di un'aperta narrazione, tale tematica permette di collocare il testo in un panorama internazionale di esperimenti romanzeschi, che sono derivati direttamente dall'attività di critici letterari, divenuti scrittori dell'epistolarità, quali il sudafricano J.M. Coetzee con *Foe*, l'inglese A.S. Byatt con *Possession* e la canadese M. Atwood con *The Handmaid's Tale*[4]. In tutti i romanzi citati, un singolare carteggio accomuna la figura ricorrente dello scrittore ad una donna sconosciuta che entra nella sua vita per posta, allo scopo di rivendicare il legittimo ruolo di generatrice di storie e di immagini. È quanto in *Foe*

[3] N. Bantock, *Sabine's Notebook*, San Francisco, Chronicle Books, 1992, e *The Golden Mean*, San Francisco, Chronicle Books, 1993.

[4] J.M. Coetzee, *Foe*, London, Penguin Books, 1986; M. Atwood, *The Handmaid's Tale*, London, Virago Press, 1987; A.S. Byatt, *Possession. A Romance*, London, Chatto & Windus, 1990.

Susan Barton spiega al futuro creatore di *Robinson Crusoe*, dopo avergli raccontato con una serie di lettere la sua vita sull'isola in compagnia del naufrago:

> Do you know the story of the Muse, Mr Foe? [...] When I wrote my memoir for you, and saw how like the island it was, under my pen, dull and vacant and without life, I wished that there were such a being as a man-Muse, a youthful god who visited authoresses in the night and made their pens flow. But now I know better. I was intended not to be the mother of my story, but to beget it. It is not I who am the intended, but you[5].

Sullo sfondo di questo scenario critico-letterario si pone il nume tutelare di E.A. Poe con il suo brillante racconto *The Purloined Letter*[6]. Dai recessi dell'altra letteratura di consumo, quella ottocentesca dei generi del poliziesco e del fantastico, il nome di Poe più di altri fornisce al testo di Bantock la soluzione formale, armoniosa e piena di ironia, per tentare di ricucire le fratture che si sono aperte, nell'epoca della riproducibilità tecnica e dei simulacri, fra il gusto di massa e le preoccupazioni per lo stato dell'arte e per l'identità dell'artista. Ma quanto alla Musa, il racconto di Poe non ne fa alcuna menzione esplicita; esso mette in scena l'itinerario della lettera che è stata rubata alla Regina dal Ministro D. e che Dupin si appresterà a riportarle indietro. Tuttavia, la storia sembra fungere da grande metafora dello svelamento, condotto attraverso un processo di appropriazione della scrittura femminile fino alla fatale sottomissione alla lettera, intesa come feticcio di un desiderio e di un'assenza, che si prende gioco di tutti i personaggi maschili che l'hanno posseduta. In tal senso, *The Purloined Letter* si protende con tutti i suoi fili narrativi dentro il dibattito contemporaneo su epistolarità ed ispirazione, avvantaggiandosi peraltro della mediazione che ne hanno fatto le opposte analisi di Lacan e di Derrida[7].

---

[5] J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 126.

[6] E.A. Poe, *The Purloined Letter*, in *18 Best Stories*, a cura di V. Price-C. Brossard, New York, Dell Publishing, 1965, pp. 244-263.

[7] Si veda in tal senso J. Lacan («La lettera rubata», in *Il seminario*, Torino, Einaudi, 1991, II, pp. 243-260, e «Il seminario su La lettera rubata»,

Entrambi i filosofi hanno contribuito ad indirizzare il racconto di Poe verso l'ambito di un'epistolarità che, meglio di altri generi, è capace di smascherare l'infinito ribaltamento del mittente nel ricevente. Pertanto, passando nel discorso postmoderno sulla morte dell'autore e sull'abolizione della proprietà individuale dell'oggetto estetico, tale contributo ha reso evidente come non solo il messaggio epistolare, ma il messaggio tout court della società massmediale impedisca a qualsiasi mittente di sedimentarsi nella postazione privilegiata di padrone del testo. La natura del messaggio mette in gioco l'autore, trasformandolo ad ogni invio di senso nel ricevente dell'altro, fosse anche solo di se stesso come altro. Parlando della lettera rubata come istanza dell'inconscio, Lacan liquida ad esempio il maldestro tentativo di Dupin, che mira ad approfittare del possesso del documento per reagire ad un colpo basso sferratogli in passato dal Ministro. Sostituendo la lettera con un facsimile sul quale egli ha trascritto una citazione di Crebillion, l'investigatore firma la sua personale vendetta con un sigillo d'autore, i cui effetti non si esauriscono per Lacan in questo regolamento di conti. L'atto stesso di firmarsi impone a Dupin lo scacco mortale della lettera rubata, giacché essa lo induce ad un'esplosione d'ira che è l'altra faccia «dell'accecamento imbecille in cui l'uomo è, di fronte alle lettere di pietra che dettano il suo destino»[8]. Sul suo ultimo possessore, prima di ritornare alla Regina, la lettera fa sentire il peso della sua voce oracolare, che era stata arginata e contraffatta:

> Tu credi di agire quando io ti agito secondo i legami con cui annodo i tuoi desideri. Sicché questi ultimi crescono in forze e si moltiplicano in oggetti che ti riconducono alla frammentazione della tua infanzia lacerata. Ebbene,

---

in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, I, pp. 6-38) e J. Derrida, «Le Facteur de la Vérité», in *The Postcard*, tradotto da A. Bass, Chicago, University Press, 1987, pp. 413-496. Tali testi hanno dato vita ad un ampio dibattito, i cui esiti sono stati raccolti in *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychological Reading*, a cura di J.P. Muller e W.J. Richardson, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1988.

[8] J. Lacan, «Il seminario su La lettera rubata», *cit.*, p. 38.

ecco cosa sarà il tuo banchetto fino al momento del ritorno del convitato di pietra, quale io sarò per te poiché tu mi evochi[9].

Allo stesso modo, come una sposa tradita, la voce della lettera giunge dal passato di Griffin per ricordare la promessa che l'artista non ha saputo mantenere. E quando alla fine del racconto Griffin ritiene di scacciare lo spettro che lo ossessiona, egli dichiara che Sabine è stata solo lo strumento per inventare una storia. Non facciamo a tempo a credergli che arriva la risposta della Musa:

Griffin
Foolish man. You can not turn me into a phantom because you are frightened. You do not dismiss a muse at whim.
If you will not join me —
then I shall come to you.
Sabine [45][10].

Sull'affollata scena contemporanea, la richiesta perentoria di illuminazione avanzata con lo stratagemma della Musa, la sua discesa nell'artista che deve predisporsi ad accoglierla, sono riferimenti che derivano dall'attuale destrutturazione dell'identità del soggetto intellettuale e virile, filosofo, scienziato o poeta. Di fronte a tale destrutturazione, la ripresa del mito può, certo, esprimere il bisogno quanto mai conservatore di ricercare nella classicità, come spesso è accaduto, l'alibi per un'ennesima ricostruzione dei valori assoluti dell'arte. Ma è altrettanto lecito credere che, fra le tante rivisitazioni moderniste e postmoderne del mondo antico, quella della Musa si offre quasi naturalmente ad ospitare un'eco del dibattito sulla differenza sessuale, sull'appropriazione del corpo femminile ad opera del canone di scrittura tradizionale, sullo stato di *death-in-life* a cui è stata ricondotta la figura dell'autore. Presupponendo che chi crea riceve in dono la sua visione, il mito della donna ispiratrice non si muove necessariamente verso una nuova celebrazione

[9] *Ibidem.*
[10] Mancando i numeri di pagina del testo, le citazioni si riferiscono all'ordine di conteggio delle pagine, inclusi i fogli delle buste.

del genio romantico, a patto che si sappia cogliere come la compresenza dello spirito femminile (negli ardui tentativi di riportarlo al centro della poiesis e di specificarne l'attività) sposti la caratterizzazione dell'autore sul versante della costante battaglia delle due sessualità, in una reciproca contaminazione di comportamenti e stili diversi.

Questo shakespeariano modello androgino di creazione, «Which like two spirits do suggest me still» (Sonetto 144, v. 2), sembrerebbe smascherare, mettendola in scena, l'opposizione fra gli spettri maschili della castrazione e della sterilità e quelli femminili della sottomissione e della passività, come con un gesto semplice, a un tempo erotico e mentale, si esprime la Musa di Coetzee:

I calmed Foe. «Permit me», I whispered — «there is a privilege that comes with the first night, that I claim as mine». So I coaxed him till he lay beneath me. Then I drew off my shift and straddled him (which he did not seem easy with, in a woman). «This is the manner of the Muse when she visits her poets,» I whispered, and felt some of the listlessness go out of my limbs[11].

Tuttavia, il gesto di reversibilità dei ruoli chiesto dalla Musa provoca in Foe un senso di inquietudine che si riverserà dalla vicenda settecentesca sull'intera storia del romanzo realista, giacché sulla falsariga della riscrittura postmoderna di Coetzee si può ritenere che tale richiesta porti l'autore-editore D. Defoe ad espellere (dal testo che darà alle stampe) ogni riferimento alle visite notturne della Musa, fino ad espropriare la donna della vita stessa passata sull'isola di Cruso.

Con un'analoga richiesta — sebbene sempre mediata dall'ironia della lontananza dello sperduto atollo dal quale ella invia le lettere — Sabine tenta di farsi strada nella vita di Griffin. Ma per l'artista occidentale, l'isola e la donna non hanno alcuna esistenza reale al di fuori dello sguardo che egli proietta su di loro.

Se l'antica Musa guidava per mano il prescelto lungo un sentiero iniziatico che doveva indurre la sua arte a risve-

[11] J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 139.

gliare le ombre dei morti, bevendo alla fonte di Mnemosine ed evitando il fiume dell'oblio, Bantock dà prova di saper individuare sulla sua mappa simbolica l'insidioso spartiacque che separa il ricordo dalla rimozione. Tale spartiacque è indicato sulla carta dall'isola di Sabine poiché la donna, prima ancora di rivendicare i suoi poteri di figlia della memoria, si insedia nella mente di Griffin con la rivelazione del *memento mori*, attraverso la segnalazione delle tracce e dei sentieri che l'artista ha scelto di eliminare dalla sua opera d'arte, mentre vi lavorava in passato, e che riappaiono in modo miracoloso sull'atollo del Pacifico. Sabine non racconta alcuna storia, neanche la propria, non dice di alcuna immagine di cui l'artista non sia già a conoscenza. Ella non ha certezze della sua origine, è piombata sull'isola come dal nulla, forse l'unica sopravvissuta di un incidente aereo, dal momento che è stata ritrovata infante da un indigeno, fra i rottami di metallo ardente in una radura di cespugli calpestati. Come la donna scrive nella prima lettera a Griffin, il suo futuro padre adottivo, unico europeo sull'isola, si recò sul luogo del ritrovamento senza poter risalire ad alcun indizio: «it was the rainy season, the mountain was deserted and one of the regular mud slides had obliterated everything. Later he tried in vain to find record of a plane crash — but I had, it would seem, appeared from nowhere» [14].

Se non riesce a raccontare che frammenti del suo passato, Sabine ha però una straordinaria memoria che le viene dal padre adottivo. Questi, prima di morire, era stato curatore di cataloghi di storia naturale, «had a mind that retained information like flypaper» [14], e le aveva insegnato a riconoscere i minuti particolari della foresta e a distinguere le più piccole creature che la abitano. In virtù di tale memoria, la donna cita nelle sue lettere le immagini create da Griffin e che ella ha visto su riviste e cartoline. Ma vi infonde un effetto di interna familiarità che induce l'artista a chiederle se essi non si siano già conosciuti: «Forgive me if it's a memory lapse on my part, but should I know you?» [4]. In realtà, Sabine accoglie su di sé e rilancia lo sdoppiamento dello sguardo con il quale Griffin vede se stesso dall'esterno quando è al lavoro, come egli confessa:

«I've always sensed that I was being watched but I'd put it down to everyday paranoia» [12]. Sabine non ha altra visione da offrire che quella dell'artista il quale, nel farsi della sua creazione, si trova a sbozzare il disegno e deve pertanto decidere, ad ogni divaricazione della linea di matita, quali tracce seguire e quali abolire. La donna condivide tale scena come se ella fosse sul luogo dal quale prende forma il disegno: «I share your sight. When you draw and paint, I see what you're doing while you do it» [10]. Ma, nel dargli la prova oculare di questo potere, Sabine fa resuscitare nella mente di Griffin gli scarti della sua arte, radicandone la rivelazione in nome di una verità che dovrebbe essere benefica e rigeneratrice, poiché essa sorge dal discorso sincero e confidenziale che viene a stabilirsi nella loro corrispondenza epistolare:

> I know your work almost as well as I know my own. Of course I do not expect you to believe this without proof. Last week while working on a head in chalk, you paused and lightly sketched a bird in the bottom corner of the paper. You then erased it, and obliterated all trace with heavy black. Don't be alarmed — I wish you only well [10].

Come nel transfert psicanalitico, dove il contenuto di gesti o episodi del passato pone l'analista di fronte alla realtà di quanto non è né vero né falso ma probabile, la rivelazione porta un messaggio che trascende la verifica empirica e mira a celebrare l'apertura di un contatto fra gli interlocutori. Lo sguardo narrante che in tal senso la memoria può proiettare non rinuncia all'ambiguità delle sue manifestazioni, anzi essa trae forza dall'uso di una fabulazione che Lacan, a proposito del dialogo in presenza, scopre come quella porzione dei poteri del passato che è stata messa da parte ad ogni incrocio, dove il soggetto ha compiuto la scelta di determinarsi. Con la prova oculare data a Griffin, Sabine sta indicando col dito una verità che manterrebbe intatto il suo fascino anche se risultasse falsa, poiché essa riguarda la condizione della donna e non dell'arte di Griffin, attraverso la cui cancellazione ella si esprime. Lo sguardo dell'artista dovrebbe risalire dall'indice al volto della donna per comprendere la remota origine dentro la quale ella si è ritirata. Ma Griffin non sembra interessato a tale origine e si affretta

a ricordare se ci sia stato mai qualcun altro nel giorno in cui egli ha fatto lo schizzo dell'uccello sul fondo della pagina:

> This is impossible, and yet it must be true. There was no one in my studio all that week, let alone when I scribbled the bird. I've checked the drawing and there's not the slightest sign of the creature front or back. God knows how, but you really can see me, can't you? [12]

Secondo una logica che si fa beffa di lui, Griffin certifica col ricordo l'autenticità della visione di Sabine, non comprendendo se non gradualmente che tale accertamento accentua il divario che lo separa dalla donna e che lo condurrà al delirio, nella vana speranza di vederla per posta. Se la donna ha il terribile potere di scrutarlo in ogni circostanza, è perché l'artista è prigioniero del suo stesso sguardo reinviato come in uno specchio; il raddoppiamento implica effetti di perdita della memoria simili a quelli dell'occhio orwelliano del Big Brother[12].

Sabine ribalta le immagini create da Griffin, come si fa con la piega di un vestito, per mostrare le trapunte e i sostegni della trama che non sono più visibili. Ma nella visione sovrannaturale si impone una corrispondenza, indecifrabile per Griffin, fra il segno che è stato cassato via sotto i pesanti tratti dell'inchiostro nero e la bozza del disegno che invece ha resistito alla cancellazione e galleggia sulla superficie del ricordo con la qualità del prodotto d'arte rifinito e leggibile. Di fronte alla muta corrispondenza l'artista giunge a chiedersi se proprio la pausa, durante la quale egli ha scarabocchiato per scherzo il piccolo uccello, non contenesse il germe di un'ispirazione, che al momento egli non ha saputo ricono-

[12] Si confronti, ad esempio, la reazione di Griffin all'occhio indagatore di Sabine con la doppia memoria di Winston: «Winston stopped writing, partly because he was suffering from cramp. He did not know what had made him pour out this stream of rubbish. But the curious thing was that while he was doing so a totally different memory had clarified itself in his mind, to the point where he almost felt equal to writing it down. It was, he now realized, because of this other incident that he had suddenly decided to come home and begin the diary today», in G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, Harcourt, New York, 1949, p. 10.

scere e che è andata persa. Ora, con Sabine la cifra segreta sembra resuscitare dalla cripta in cui era stata sotterrata; essa infonde nuova vita alla bozza che è servita per scolpire la testa di gesso, ma lo fa istituendo fra i due segni una motivazione di reciproco straniamento. Se infatti i due segni si scambiano l'un l'altro il significante, la testa di uccello prodotta dalla metamorfosi svela la sua insostituibile funzione di simbolo, allorché il lettore scopre nell'immagine le fattezze somiglianti alla testa di grifone, che l'artista usa come sigillo per firmare le sue opere. Tuttavia, la metamorfosi paralizza Griffin con l'incessante oscillazione di un segno nell'altro. Il lavoro di sbozzatura della statua sembra svuotarsi ai suoi occhi dell'intenzione estetica che in passato l'aveva animata, l'opera cerca le radici della sua contingenza nella pienezza di un altrove che è ormai irrecuperabile se non col gioco dell'ibrido, sotto l'egida di una sbarratura di ciò che il segno poteva essere o avrebbe potuto significare se l'ispirazione fosse giunta a tempo.

La visione di Sabine fa assumere all'arte un nuovo valore, ma le tracce che conducono al suo significato non appartengono più alla memoria di Griffin, esse fanno del passato uno spettacolo di morte e di inopportune resurrezioni che possono ad ogni momento tornare ad ossessionare il presente, con una ciclicità che assomiglia alla semiosi della moda descritta da Baudrillard:

> Essa è il peso di tutto il lavoro morto dei segni sulla significazione viva [...] tutto questo è del lavoro morto, che veglia sul lavoro vivo e lo divora man mano. Solo il vero morto ha la perfezione e l'estraneità del deja-vu. Così il godimento della moda è quello di un mondo spettrale e ciclico di forme passate ma resuscitate senza fine come segni efficaci [...] si tratta di un desiderio contemplativo di morte, collegato allo spettacolo dell'abolizione incessante delle forme[13].

[13] J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 100.

Il grifone e la fenice

Con un'innocua cartolina, Sabine inizia la sua corrispondenza con l'artista. Stranamente, ad attirare la curiosità dell'illustratore non è il gioco dei riflessi attraverso i quali un esotico pappagallo è ritratto sul cartoncino della donna ed è ripreso, con variazioni cromatiche e di sfondo, sui due riquadri laterali offerti dalla superficie dei francobolli. Solo dopo che il dialogo epistolare si è consolidato, Griffin si accorgerà che la donna non gli ha mai inviato riproduzioni scelte dalla rivendita di un supermercato bensì disegni originali, colorati a mano da lei stessa e correlati da una speciale affrancatura di cui è diretta autrice, dato che Sabine ricopre l'unico posto di disegnatrice all'Istituto Filatelico delle isole Sicmon. Sebbene la donna sia incline a presentarsi come un'estimatrice che ha finalmente l'occasione di entrare in contatto con l'autore preferito, la sua posta esprime in realtà il segno globale di un'artista che vorrebbe conversare sulle condizioni di possibilità dell'arte oggi, ponendo la massima enfasi sull'autenticità e sulla presenza irriproducibile del manufatto. Tale enfasi non sembra, però, avere su Griffin l'effetto desiderato. Fin dall'inizio, l'artista londinese è incuriosito dalle parole della donna, riportate dall'altra parte della pittura, sul verso della cartolina, alle quali difatti già rimanda la gigantesca penna per l'inchiostro che sovrasta il pappagallo.

Griffin si sofferma su una frase in particolare, che esercita una singolare forza di immediatezza e si profila come un *coup de theatre* che squarcia il silenzio dello sguardo con cui egli ha seguito le poche righe della nota: «I think you were right — the wine glass has more impact than the cup» [2]. È una frase che lo cattura, perché porta con sé l'eco di una complicità oracolare (sembra dire «io so tutto di te») e della più sentimentale confidenza («mi prenderò cura di te»). Il messaggio si espande nella mente di Griffin, coagulando i sensi attorno alla rievocazione della traccia pittorica appena nominata; la traccia del bicchiere da vino, il cui vetro s'infrange in uno spazio completamente bianco, e i suoi frammenti fluttuano (senza poter toccare il fondo) nel vuoto latti-

ginoso, dentro il quale Griffin ricorda che è giunto a nuotare un vivido pesciolino rosso liberatosi dall'esplosione del bicchiere.

Riferendosi a questa rappresentazione, ideata a suo tempo da Griffin e stampata con il titolo ironico di *Drinking Like A Fish*, Sabine ha subito stabilito la straordinaria corrispondenza fra la sua entrata in scena e il passato della vita e dell'arte di Griffin. L'inscriversi della donna nello sguardo di lui avviene rispedendo al mittente un'immagine mentale del suo stesso prodotto d'arte, di cui Sabine ha potuto comprare una copia in circolazione. Ella però vi ri-aggiunge il segno che era stato cancellato, sottratto all'occhio pubblico, prima che l'effigie fosse sottoposta alla riproduzione seriale; e questo vedere fra le righe è per Griffin una prova sufficiente a convincerlo ad inviare alla donna un'altra copia della cartolina in questione, insieme ad una risposta scritta nella quale egli comunica la sua sbalordita reazione: «I can't fathom out how you were aware of my first, broken cup, sketch for this card. I don't remember showing it to anyone. Please enlighten me» [4].

Che cosa Sabine ha realmente visto, per ispirare nell'artista un così vivo desiderio di illuminazione? Ella ha visto *alla lettera*, portando in superficie l'immagine della coppa che era stata sostituita con quella del bicchiere; ha cioè indicato il senso letterale o referente comune della scena, approvando la forza con cui la lettera è trafugata dal suo legittimo posto ed è trasportata altrove sotto un'altra veste, in modo tale che il senso vi risulti tessuto nello spostamento del significante da un luogo all'altro. Il furto della lettera ha comportato uno squarcio nella rappresentazione, la quale può dirsi completa solo quando la lettera giunge a riparare tale squarcio, ritornando con un movimento circolare al suo luogo d'origine. Non è forse in un'ampolla di vetro che gli estimatori della cartolina di Griffin, pur ammirando l'impatto del ribaltamento di un'immagine nell'altra, continueranno a cercare il posto più adeguato per collocare un pesciolino rosso?

La rivelazione della Musa ha l'avvio, certo non sublime, nel clamoroso abbaglio dell'artista che si è affrettato a ricordare di non aver mai mostrato a nessuno la bozza del suo

disegno. Tuttavia, la facile ironia di cui è spesso vittima Griffin fornisce una precisa indicazione della ricorrenza con cui egli guarderà alla sua arte come ad un significante che non conosce ritorno o riposo nella lettera. Con la sua esemplare ingenuità, questo primo scambio di battute spiega il valore di simbolo che la lettera assume in un racconto epistolare, anche quando in *Griffin and Sabine* si presentano risvolti apertamente sovrannaturali. Fondato sull'analogia che il servizio postale intrattiene con la trasmissione linguistica del senso, il gioco della lettera attiva la sua funzione di «cifra nel tappeto» rispetto alla quale si collocano gli interlocutori e possono essere seguiti i movimenti della narrazione. In virtù di tale analogia, la lettera conserva tutta la sua ambiguità di oggetto fisico ed ideale a un tempo: essa consiste nel supporto materiale che trasmette il messaggio e che fa del testo di Bantock un'esposizione itinerante di fogli, di buste e di illustrazioni. D'altra parte, però, la lettera si libera del suo riferimento allo statuto cartaceo e finanche al testo scritto del suo contenuto, non appena intercettiamo lo sguardo con cui il destinatario si accorge, come fa Sabine, che qualcosa manca dal suo posto. In tal caso, l'effetto che il vuoto inscena, il segno mancante o trafugato, si profila come il riflesso interno alla tessitura del senso, l'assenza che deve essere esorcizzata perché il soggetto ritrovi la sua identità nel presente: «[...] è così che della lettera rubata non si può dire che bisogna che, al pari di altri oggetti, sia o non sia da qualche parte, ma piuttosto che, a differenza di essi, sarà e non sarà là dove è, dovunque vada»[14].

Senza uno sguardo che la nasconda o la riveli, la lettera per Lacan si riduce al suo statuto di documento o testo (di missiva, pittura o libro) divenendo un oggetto fra gli altri, che può essere distrutto o perso irreparabilmente e del quale però non si dice che manca dal suo posto perché porta via con sé la sua assenza, qualunque sia il destino del documento. È invece il soggetto che ne avverte la mancanza e che fa della lettera il significante di tale mancanza, dando voce

[14] J. Lacan, «Il seminario su La lettera rubata», *cit.*, p. 21.

al suo silenzio e prevenendone così la perdita. Ma questo vuol dire anche che l'evidenza della lettera, il suo esser ritrovata e trattenuta in superficie, è il risvolto per quanto rasserenante di un processo del senso, che si fonda sulla fuga del significante e che si alimenta dell'ansia per ciò che si potrebbe perdere: come lo spostamento è governato dalla circolarità del ritorno, dal ri-presentarsi del segno abolito, così il soggetto acquista la sua momentanea presenza solo pagando il debito di sottomissione alla lettera, affinché essa si presti ad essere il feticcio di un'assenza. È per questo che, cadendo in possesso della lettera, il destinatario non fa che esserne posseduto.

Nel testo di Bantock, l'altalena del possesso e della scomparsa della lettera trascina i due personaggi in un continuo ribaltamento della verità, fra ciò che si vede nel riquadro offerto dalla cartolina e ciò che vi sta scritto dietro e sotto la superficie. Sabine sembra padrona del gioco anche durante il secondo giro di battute epistolari. Esprimendo la sua felicità per essere risalita al nome e all'indirizzo dell'autore, la donna fa riferimento ad un'altra pittura di Griffin, quella del canguro col cappello rosso, e si chiede se nel colorarla l'artista abbia fatto bene ad aggiungere una tinta più scura di blu al cielo che vi compare come sfondo. E Griffin, inviandole proprio quella cartolina, le scrive con aumentata eccitazione di non comprendere come ella sappia che durante la composizione egli ha contemplato il cielo di un blu piu chiaro, prima di decidere di offuscarlo: «What's going on? How in the world could you know I darkened the sky behind the kangeroo? It was only a light cobalt for about half an hour» [8].

Griffin mostra stupore, eppure la donna ha solo avanzato in forma indiretta («I wonder whether...») un dubbio sull'appropriatezza del cielo scuro come sfondo. In entrambi i casi citati, Sabine ha posto una domanda sullo stile indicando, sia pure con una certa timidezza, la forza di una metafora e di una sfumatura di colore. Ella vuole dimostrare che anche attraverso una copia il destinatario dell'arte può sempre riconquistare le tracce del suo inveramento. Le risposte di Griffin sono invece pervase dalla meraviglia per quanto sta

accadendo e dallo scintillare della sua corazza di personaggio pubblico, sottoposto a tanto interesse. Ma ciò che sorprende nella sua reazione è l'incapacità a cogliere il senso presente del suo lavoro; ogni volta infatti che Sabine lo rimanda alle cartoline, lo sguardo dell'artista scorre su ognuna di esse, riconoscendo i segni che si riproducono uguali in ogni copia e che formano l'*imago* messa in circolazione. Per andare oltre la superficie, come gli chiede la donna, egli deve ricorrere al passato e far uso del ricordo, per ricostruire la stratificazione del testo e la remota intuizione che lo aveva ispirato. Il presentimento che una traccia dell'origine sia andata persa si profila come il sintomo di una fuga lacerante dell'opera d'arte dal suo creatore, che sembra aver lasciato un vuoto al di sotto dell'immagine, allorché in ogni manufatto è sopraggiunta e si è imposta (con la necessità della riproduzione seriale) la valutazione del suo statuto materiale, del farsi oggetto e merce di quelle cartoline che da anni Griffin distribuisce dentro il mercato. Esse hanno acquistato uno sguardo autonomo ed impersonale, in forza della loro condizione di segni abbandonati sulla carta, di *lettere* cioè non più parlanti per bocca del loro padre ma sulla base della loro riproducibilità tecnica e della coazione a ripetersi dell'identico.

Ben diverso da quello di cui è partecipe Sabine, questo destino dell'arte, come supporto di mute incisioni, che si sottraggono allo sguardo di colui che dovrebbe difenderle, rimanda al gioco di sguardi incrociati che Lacan ha definito dramma senza parole[15]. Investito dalla proliferazione dei facsimili, Griffin non sa più collocare se stesso se non svol-

[15] Sottoposto all'esame di Lacan l'accecamento del soggetto, che accoglie in qualità di ricevente le lettere di pietra del suo inconscio, rivela una triplice prospettiva dello sguardo che lo acceca; scrive Lacan: «tre tempi, che ordinano tre sguardi, sostenuti da tre soggetti, incarnati ogni volta da persone diverse. Il primo comporta uno sguardo che non vede niente: è il Re, ed è la polizia. Il secondo, uno sguardo che vede che il primo non vede niente, e s'illude di vedere coperto ciò che nasconde; è la Regina, poi il ministro. Il terzo è quello che di questi due sguardi vede che essi lasciano ciò che è da nascondere allo scoperto per chi vorrà impossessarsene: è il ministro, ed alla fine Dupin» (*Idem*, p. 12).

gendo il ruolo di guardiano dell'ordine simbolico che lo psicanalista assegna alla figura del Re nel racconto di Poe. Indotto da una sconosciuta ammiratrice a manifestarsi, così come il Re è posto sotto lo sguardo vigile della Regina, l'artista di Bantock è paralizzato dal peso del suo ruolo pubblico e tende a presentarsi come il padrone di tutto il discorso che è stato attivato dalle cartoline. Egli è gratificato dall'adulazione di Sabine e accetta come dovute le sue avances, perché crede di saper controllare il commercio delle copie e dei compratori che ad ogni rivendita le maneggiano, le scelgono, se le inviano. Ma tale credulità ha portato all'accecamento dell'artista. In *The Purloined Letter*, il Re non vede la lettera che sta sullo scrittoio perché riconosce in essa solo l'involucro esterno di una generica missiva, una delle tante apparizioni della posta reale, e non più la sua funzione di messaggio indirizzato; in egual modo, l'autorità che Griffin ascrive a sé, il suo compiacimento per il raro privilegio di spedire e ricevere cartoline da lui stesso firmate, non è che l'altra faccia di una resa incondizionata alla visione silenziosa e reificata della copia. Tale visione segnala il delirio narcisistico dell'artista ma lo fa, come nel secondo sguardo dell'inconscio, illudendo Griffin di tener coperta la cifra segreta del disegno e di realizzare l'occultamento della lettera significante: la coppa sotto il bicchiere, la tinta più chiara sotto quella più scura. Dal momento che egli non controlla bensì è controllato dallo sguardo della copia, l'artista non riesce a vedere il gioco che Sabine gli sta indicando, l'artificio di

Nel racconto di Bantock, si è tentato di partire dal riconoscimento della cultura di massa come alienazione o deformazione di memoria, promosso da R. Barthes in *Miti d'oggi* (Torino, Einaudi, 1962), e come ritorno dunque di un potenziale inconscio collettivo, del quale nella fattispecie la lettera di Sabine incarna la funzione di controllo assunta in Lacan dal terzo sguardo. In questa prima fase del racconto, la memoria di Sabine si impone su Griffin indicando i segni dell'oblio e della reificazione, che sono custoditi dal (secondo) sguardo attivato dalla riproduzione seriale. In seguito, Griffin reagirà al controllo della scena mostrato dalla donna, riconducendo la visione superiore/sovrannaturale di Sabine al mesmerismo del secondo sguardo e smascherando come anche tale presunta superiorità non sia altro che la più sottile contraffazione del sigillo con la testa di grifone.

trattenere la lettera sotto la metafora affinché essa sia ancora più evidente, più in superficie, per chiunque voglia impossessarsene. Al contrario, per Griffin la lettera si è semplicemente cancellata, è morta; ed egli non può che sorprendersi se qualcuno continua a vederla, e con facilità per giunta.

Sabine ha centrato il bersaglio, invertendo il processo della destinazione, dal pubblico verso l'autore, ma l'esito di questa complessa operazione è sventato, poiché Griffin è pronto a scommettere fin d'ora sulla visione sovrannaturale invece di dar credito all'intuizione della donna. Il Re del racconto di Poe è colui a cui più premerebbe decifrare il senso della lettera lasciata davanti ai suoi occhi, sia che essa riguardi una cospirazione contro lo Stato sia che testimoni un'infedeltà coniugale. Eppure il sovrano non è neanche sfiorato dalla curiosità di fissare il suo sguardo sul documento. Qualunque sia la motivazione che lo immobilizza, egli ha forse pensato: «Può mai lo Stato rivoltarsi contro di me? Può mia moglie, la Regina, tradirmi?», ed è bastato tale pensiero per scoraggiare un suo intervento. Occupando un'analoga posizione, Griffin negherà l'evidenza mostrata da Sabine, facendo appello alle più bizzarre spiegazioni della telepatia e della teoria dei gemelli separati alla nascita, fino a dichiarare che Sabine è frutto della fantasia.

Colpita dalla costante sindrome di sparizione che le viene da Griffin, è singolare constatare come la donna non faccia nulla per smuovere l'artista dal suo delirio di onnipotenza, anzi ella sembra sottomettervisi con una dedizione ed una remissività che vanno incontro al desiderio di Griffin di trovarsi davvero di fronte ad una presenza mitologica. Insieme allo sguardo che penetra fra le pieghe del ricordo e nell'attività dell'artista, la posta della donna veicola in maniera sempre più insistente i segni della seduzione e l'offerta del grembo materno, giungendo a riprodurre la favola adolescenziale dell'innamoramento, a lungo richiesta da Griffin. Basti pensare alla scena principale nella quale sfocia la catena dei reciproci ammiccamenti sentimentali. In preda alla più cupa depressione, per l'incapacità di scoprire l'enigma di Sabine, l'uomo si dirige alla National Gallery a

contemplare *San Giorgio e il drago* di Paolo Uccello. Nella lettera alla donna, egli scriverà di aver toccato un'apice sublime nell'identificazione con il cavaliere santo che lotta contro il mostro per liberare la fanciulla ma, aggiunge, la contemplazione estetica e l'anelito ad una più alta esistenza sono stati disturbati dalle petulanti sollecitazioni dei custodi, che lo hanno invitato ad uscire a causa della chiusura del museo. In tal modo, la visione è apparsa fatalmente compromessa dalla parodia e dalla considerazione degli aspetti triviali di cui è composta la vita quotidiana di un artista:

> There was my life laid out before me: I charge around on a toy white horse, lance in hand, wearing funny shining armour that wouldn't protect from a cigarette lighter, let alone a dragon's breath. I attack these pet dragons, in order to release beautiful maidens, who will, I assume, reward me. They, however, are utterly indifferent. They don't care to be released, and I've been fooling myself with a fake sense of purpose.
>
> Aug. 10 [31]

Griffin si dispera per l'insostenibilità dello sguardo che, come quello di Narciso nella pozza d'acqua, riflette l'infatuazione dell'artista per se stesso, raddoppiandone l'immagine nell'edificazione di un paesaggio dell'anima virile ed eroico al fondo del quale, solo dipanando i densi riverberi della persona (il cavallo bianco, la lancia, la corazza, la lotta contro il male, ecc.), si ritrova la donna come meta del desiderio, resa ancora più evanescente dalle metafore spirituali della verginità e della passività. Ma se la donna appare piuttosto indifferente al tentativo di essere liberata, ogni volta che Griffin prova ad immaginarsi come protagonista del *romance*, egli si scopre per parte sua a cavalcare un cavallo a dondolo e ad indossare un'armatura che non lo proteggerebbe dalla fiamma di un accendino.

L'armatura costituisce la chiave di volta della rappresentazione. Essa segnala il gioco della verità non solo perché è lo snodo che consente di riallacciare ai furori poetici di Griffin la risposta che gli invierà Sabine, ma soprattutto perché l'emblema medievale di forza e temperanza sembra aleggiare a mezz'aria sullo scambio epistolare dei due personaggi. Il suo segreto, da essi non decifrato, testimonia che, se il com-

pito di una lettera è di portare la verità da un luogo all'altro, da Londra alle isole Sicmon e viceversa, qualcosa di particolarmente significativo si perde in questo movimento circolare, e si posiziona sull'asse perpendicolare che unisce lo sguardo di Bantock a quello dei lettori. Infatti, il riferimento all'armatura indossata da Griffin serve ad inquadrare, come altrove nel testo non avviene, la funzione che la donna ritiene di svolgere in qualità di decifratrice dell'arte di Griffin. La cornice mette a fuoco la posizione femminile nello scambio epistolare, esponendo i limiti che la sua parola nasconde dietro la cieca fiducia che il vero giunga sempre a destinazione. Sabine esamina la visione eroicomica di Griffin, indicando come la verità della rappresentazione giaccia sotto la corazza e si mostri nella sua modalità, prima ancora che nei suoi dettagli; essa è il foglio che si sfila dalla busta-corazza e si apre all'occhio in tutta la sua leggibilità: «I had failed to understand how unhappy you are. You cover up with jokes and a front of being self-contained [...] Why not get down from the white horse, take off the armour, and walk away from the uninterested maidens?» [33].

Se per Griffin la verità resta al fondo di un itinerario il cui passaggio è sbarrato dalle grinfie mortali del drago e dal suo respiro di fuoco, per Sabine essa è quanto mai prossima all'eroe, luccica con la sua nudità dall'interno della corazza di cui bisogna svestirla, con un gesto di adesione spontanea dell'occhio, senza mediazioni. L'ingenuo invito della donna, a lasciar perdere le fanciulle disinteressate, è quanto Griffin si aspettava di sentirsi dire, non solo perché nella sua vita non esiste altra donna che non sia Sabine, ma perché la nudità a cui ora entrambi guardano sta prendendo forma in uno scambio epistolare del cui inganno nessuno dei due è pienamente consapevole: quanto più, infatti, la posta permette una sincera compenetrazione delle voci tanto più essa imprigiona, nel suo feticcio di oggetto palpabile, e divarica la distanza dei corpi.

Il controsenso postale fa vibrare la voce come luogo della prossimità e della presenza, ma di fatti impedisce l'avverarsi della favola degli amanti, ponendo un ostacolo simile a quello eretto con l'evocazione del drago, le cui fiamme sono

troppo alte e minacciose per la fragile armatura del cavaliere. Come ha compreso la donna, non è però il fuoco ad immobilizzare Griffin, bensì la sua stessa corazza o apparenza, fatta di scherzi e di rigido autocontrollo e basata su un ribaltamento parodico del quadro di P. Uccello: il drago si riflette sull'armatura luccicante, fissandovi il leggendario sguardo ipnotico da grifone, il cui richiamo è a sua volta già tracciato nel nome dell'artista. Facendo cadere la corazza con un sol colpo, Griffin imparerebbe a non temere il mostro e scoprirebbe che la fanciulla tanto desiderata lo porta al laccio come un cagnolino. Questa interpretazione segna il bordo estremo raggiunto dalla verità di Sabine, oltrepassato il quale i lettori continuano a vedere ironicamente come la corazza non possa affatto cadere poiché la traccia incisa su di essa, nella forma araldica del grifone, si ripresenta ad ogni invio di lettera o cartolina, nel sigillo con cui Griffin firma la sua corrispondenza con la donna e più in generale il suo testamento d'arte verso il pubblico, ritraendosi dietro il marchio di fabbrica della *GRYPHON CARDS*. Il marchio indelebile restituisce lo sguardo lanciato dal grifone ed impedisce all'artista di raggiungere il corpo della donna, malgrado l'incitamento di Sabine a metter giù la corazza.

L'armatura di Griffin, come la busta di una lettera o la copertina di un libro, rappresenta per Bantock l'interfaccia fra la verità svelata da Sabine e la finzione necessaria ad attuarla. Con la sua risposta, la donna ha dato prova di quale sia l'essenza di cui si compone il messaggio della Musa, con l'evocazione di un'innominata fenice che sostituisca il grifone, perché amante delle fiamme attraverso le quali Griffin deve passare per rinascere come artista. Ma la verità verso cui Sabine ha alzato l'indice è incredibile nel suo gesto di decifrazione, meno interessante di quanto permane indecifrato nelle spoglie morte che ella getta via.

In contrasto con la lettura lacaniana di *The Purloined Letter*, Derrida pone l'accento sui residui lasciati in ombra dalla scena psicanalitica del ritrovamento della verità. Egli sostiene che il furto non sarebbe possibile se il valore di una lettera si esaurisse nella leggibilità del suo contenuto mentre lo straniamento fantastico del racconto dimostra di verifi-

carsi a causa delle qualità di raddoppiamento e di contraffazione che il Ministro D. ha impresso come un sigillo sulla lettera, sottraendola alla Regina e sostituendola con una copia. Se la lettera è dunque intesa lacanianamente come il topos di ciò che manca dal suo posto, tale topos si regge su una troppo fiduciosa concezione circolare dell'epistolarità, in base alla quale il ritorno del senso alla sua legittima destinazione è garantito proprio dalla caduta della lettera come supporto cartaceo e come spento residuo. Per Lacan, infatti, è inerente ad ogni dialogo postale il fatto che la lettera, una volta letta, venga messa da parte come oggetto inutile, riposta in un cassetto, strappata o bruciata senza che, neanche nell'eventualità di un suo furto, gli effetti di frammentazione o di riproducibilità della *lettera morta* possano tornare ad influenzare il processo di ricezione del senso. La funzione della lettera che è stata nascosta e trattenuta altrove, il suo costituirsi come *lettre en souffrance*, implica unicamente che la lettera è già arrivata a destinazione, grazie al processo della comunicazione intersoggettiva «in cui l'emittente [...] riceve dal ricevente il proprio messaggio in forma invertita»[16].

Anche nella visione sovrannaturale che Sabine aprirà davanti agli occhi di Griffin, emergono i due movimenti indicati da Lacan nel ribaltamento del messaggio da parte della ricevente e nel ritorno del senso al suo mittente. Queste due operazioni si intrecciano nel racconto senza però riuscire a rompere il sigillo che presiede alla riproduzione delle copie e che ha permesso alla donna di risalire al nome e all'indirizzo dell'autore. Il potere del grifone, di far proliferare facsimili senza l'originale, contrasta sensibilmente con l'idea della lettera come luogo di spoliazione del vero, ne spezza la circolarità indicata da Sabine e sottopone ogni invio del senso ad un processo di frammentazione continua che può essere paragonato al fenomeno botanico della deiscenza, cioè dell'aprirsi spontaneo di certi organi vegetali per lasciar uscire il contenuto. Se infatti in natura il fenomeno implica con lo spargimento dei semi un inevitabile effetto di deriva,

[16] J. Lacan, «Il seminario su La lettera rubata», *cit.*, p. 48.

anche la deiscenza di un testo deve tener conto del fatto che la lettera, al pari di un seme, può in via di principio non arrivare mai a destinazione. Come scrive Derrida, è implicito nella struttura della trasmissione postale, ancor più che nel dialogo in presentia, la minaccia che il ciclo non si chiuda affatto e che alla lettera venga imposta un'insopportabile mancanza di direzione, anche quando la lettera ritorna al mittente con il suo carico di verità e di voce:

> Not that the letter never arrives at its destination, but it belongs to the structure of the letter to be capable, always, of not arriving. And without this threat [...] the circuit of the letter would not even have begun. But with this threat, the circuit can always not finish. Here dissemination threatens the law of the signifier and of castration as the contract of truth[17].

Se dunque per Lacan una lettera resta unita e leggibile anche se la facciamo a pezzi, Derrida segue più a fondo il movimento della sua disseminazione in quei frammenti che sono ancora significanti nella forma residuale, spesso semplicistica ed ingenua delle cartoline. Nel suo racconto epistolare *Envois*, l'io scrivente mira a mostrare come non sia solo il supporto materiale ad essere sottoposto alla suddivisione, bensì proprio l'eco ideale e verbale che la lettera trasporta[18]. Al fondo di questa provocatoria concezione del genere epistolare, non ritroviamo più la preoccupazione per il destino del senso, ma l'analisi dell'effetto di incorniciamento a cui rimanda la missiva di un testo, «the regular effect of an energetic squaring-off. Within which truth would play a piece: lifted [...] from within a more powerful functioning»[19]. Mettere ogni volta i bordi alla verità delle parole trascritte consente infatti di smascherare il ruolo privilegiato del mittente, richiamandolo nella scena da cui si è voluto sottrarre; incorniciare significa al contempo riconoscere nella lettera la forza con cui essa stessa si spoglia della verità e di chiunque la decifri in qualità di ricevente.

[17] J. Derrida, «Le Facteur de la Vérité», *cit.*, p. 444.

[18] «[...] a letter, at the very instant when it takes places (and I am not only speaking of consciousness), divides itself, puts itself into pieces, falls into a postcard», Envois, in *The Postcard*, cit., p. 81.

[19] «Le Facteur de la Vérité», *cit.*, p. 414.

Utilizzato da Sabine per celebrare la caduta del velo, il riferimento di Griffin al quadro di Paolo Uccello si predispone ad essere la trappola nella quale affonda la donna, costringendola a dichiarare la sua strategia di mittente in rapporto alle prerogative classiche del dono, della destinazione e della memoria. In primo luogo, il suo ostinato rifiuto ad ammettere l'importanza del sigillo non impedisce di cogliere fin dalla prima cartolina di Sabine la consapevolezza dell'idea che sottende il sigillo, l'idea del ritrarsi dall'occhio indagatore del ricevente nell'atto in cui la lettera è inviata. Affinché il messaggio della Musa giunga davvero a destinazione, Griffin deve essere posseduto dall'evento postale. È la legge arcaica del mito e della nascita della poesia, che sempre contiene dentro di sé la richiesta di lasciarsi invadere da quanto sta accadendo senza preavviso. Ma è anche la legge simbolica che governa la trasmissione epistolare, evocata dallo sguardo con cui percepiamo la qualità del destino nella posta che, come a Griffin, giunge inaspettata: non solo infatti non si sceglie di ricevere una lettera, ma a vederla nella buca, prima ancora di individuarne il mittente, sappiamo che tale evento, il suo farsi strada verso di noi, ci attraverserà portando i segni dell'altrove dentro la nostra giornata. È su questo effetto di fatalità che Sabine ha contato, potendo nascondersi sotto la maschera anonima del firmatario e dirottando l'attenzione di Griffin su ciò che l'atto dell'inviare implica come dono di veggenza e di decifrazione.

Fondandosi sulla concezione heideggeriana del senso, per la quale ogni trasmissione è un donare che nel darsi cancella il mittente in favore della discernibilità di quanto è inviato, Derrida sostiene che la spedizione postale è costretta a diventare la metafora cardine dell'invio dall'alto verso gli uomini, se non si espone la condizione tecnologica del trasmettere, l'incisione grafica che è fatta cadere dal discorso a causa del suo costante riferimento al primo invio, quello di Dio o della Musa. Il principio postale può, pertanto, indicare le strade attraverso le quali l'intera cultura occidentale si è sviluppata come storia del destinare, dell'indirizzare messaggi, operando in base ad una tecnologia oggi sempre più diversificata per medium, ma il cui modello risale all'antico messaggero che corre da un posto all'altro ad annunciare eventi che, appena ricevuti, trasformano i tempi e gli spazi della percezione. La tecnologia massmediale non è stata però pensata fino in fondo in rapporto all'idea di soggetto che essa fa emergere o soccombere. Derrida ha aperto il campo, mettendo in luce i diversi spostamenti che la posta compie per giungere a destinazione, ma egli guarda a tale trasmissione nel suo complesso in primo luogo, come l'attuazione di un evento che trascende il ricevente e si profila in una muta retorica, con la topografia che la posta descrive, con i suoi movimenti di andata e ritorno, con le sue manovre capillari dalle periferie del mondo ai grandi uffici centrali e da questi ad altre periferie. Ognuno di tali movimenti rischia di diventare una metafora teocratica della scrittura, allorché l'io dell'*Envois*, che come Griffin crede di dominarla, si scopre in balia di una rete che è fatta di continui smistamenti, di corse a staffetta fra diversi postini e generi di consegna, di ritardi e di impreviste anticipazioni, di destinazioni e di depistaggi, di mancato recapito e di furto, di intempestivo ritorno al mittente.

Il fiore dell'incantesimo

Esiodo inizia il suo poema sulla teogonia, narrando di come egli incontrò le Muse mentre conduceva il gregge lungo i pendii del monte Elicone. Prima che soffiassero in lui il respiro creativo e gli conferissero il dono della veggenza, esse lo misero in guardia sulla reale entità del loro potere: «Voi pastori balbuzienti — dissero — non siete che stomaci. La nostra canzone è ricca d'illusione, sorella luccicante della verità...»[20]. Inoltre nella mitologia greca Mnemosine, di cui tutte le Muse sono figlie, presiede alla poesia lirica richiamando alla mente dei prescelti il monito degli eroi e delle

[20] Sulle Muse di Esiodo, si veda M. Jacoby, «The Muse as a Symbol of Literary Creativity», in *Anagogic Qualities of Literature. Yearbook of Comparative Criticism*, a cura di J. Strelka, Park, Pennsylvania State Univ. Press, 1971, IV, pp. 36-50.

remote gesta del passato. Il dono della verità si situa al centro della rappresentazione classica senza che siano negati i suoi legami con l'accecamento da un lato e con la morte dall'altro.

Sebbene giunga a rifiutare il sigillo come spoglia morta di cui liberarsi, Sabine vede che la testa di grifone è responsabile della cecità dentro la quale si consuma il fallimento dell'artista: lo splendore della verità e le ombre dell'illusione, la nudità della luce e la sua mancanza, sembrano ricongiungersi dentro l'occhio di Griffin. Inoltre, la lettera con cui la donna si inscrive nella vita dell'artista lascia una segnatura che non è dissimile da quella che il sigillo testimonia: la lacerazione incolmabile fra lo sguardo muto e la pienezza intrascrivibile della voce. È vero che Sabine parla con il suo tono oracolare, rivela momenti dell'ispirazione passata di Griffin, ma l'effetto dell'epistolarità vuole che la sua parola non possa veicolare fino al fondo quanto ella vede mentre proprio dentro la dimensione della parola la verità, come afferma Lacan, trova il suo migliore nascondiglio e si dispiega in un ordinamento di finzione. L'ambiguità dell'intendersi per posta colpisce Griffin più di quanto possa la caduta del velo, ma non risparmia la percezione della Musa:

> On the dawn of my fifteenth year I was lying in that easy state between sleep and wake when the image of a half-drawn flower came into my head. I was entranced. Gradually, it grew and changed, lines appeared and disappeared — it was so real and clear. I could see the picture but not the hand that created it. Eventually, a noise from outside broke my concentration and the image evaporated. It was your drawing, Griffin — the first of hundreds of pictures I witnessed without knowing who made them. For 13 years I've waited for a clue, anything that would help me locate the artist. You seemed destined to be an enigma forever [16].

L'indizio che le consente di dipanare l'enigma le viene un giorno mentre sta sfogliando una rivista di grafica e si imbatte in alcune delle immagini che ella aveva tante volte sognato e che da quel momento cominciano a raggrupparsi sotto il nome e l'identità di un singolo artista, grazie al riconoscimento del sigillo d'autore. Scendendo più a fondo nella confessione di Sabine, si scorge come il sigillo ostacoli l'agni-

zione: sottraendo alla vista la mano e il volto del creatore mentre questi disegna [«Can you imagine what it would be like never to see the back of your hand?» 21], l'innominato sigillo tiene ben alto il velo sugli occhi di Sabine, anzi esso ne specifica al meglio la stoffa, fatta di tracce di inchiostro e di grafite che appaiono e scompaiono, ipnotizzando la destinataria in uno stato di dormiveglia e mettendo a fuoco per brevi attimi l'effigie del fiore ritratto a metà. Tutta la scena raccontata da Sabine dimostra che la Musa non è la mittente di una verità completamente autonoma dall'arte di Griffin, ella vede ciò che l'artista ha già creato o stava creando prima che intervenisse la cancellazione. Seppure fosse solo messaggera di un dejà-vu, Sabine non si ritiene però una semplice spettatrice poiché dà prova di vedere quanto di se stesso Griffin ha voluto dimenticare, ed è tale dono di veggenza che intende restituirgli per posta. Ma in che modo riuscirà a farlo, se anch'ella è soggetta al mesmerismo del grifone? Le tracce del passato, per lei ancora visibili, potranno essere comunicate ad ogni sussulto della benda sugli occhi. Esse si rallentano nel loro movimento di arrivo a destinazione, ma fanno aumentare il potere della seduzione e del miraggio.

Un utile chiarimento della danza dei veli messa in scena da Sabine viene dal richiamo alla descrizione che Baudrillard ha fatto dello strip-tease, ponendo la dovuta enfasi sull'appropriazione dei gesti e dei desideri maschili nelle lente movenze di una spogliarellista: «è questa lentezza a marcare che i gesti di cui la ragazza si avvolge (denudare, carezzare fino a mimare il godimento) sono quelli dell' "altro". I suoi gesti le tessono intorno il fantasma del partner sessuale. Ma di colpo quest'altro è escluso, perché lei si sostituisce a lui e s'appropria dei suoi gesti»[21]. Ciò che impedisce allo strip-tease di essere lo spettacolo dell'eros non è il giudizio puritano sulla pornografia, al contrario è il brusco arresto del suo svolgimento: i gesti persuasivi annunciano per poi tradire le attese suscitate, la completa reversibilità dei ruoli erotici nell'accettazione della sessualità dell'altro come com-

[21] J. Baudrillard, *op. cit*, p. 121.

ponente della propria. Mentre la donna sembra sottomettersi, la sua chiusura è in realtà un'espansione del corpo con la quale ella si appropria dell'immaginazione maschile senza che però lo spettatore, a sua volta, possa o voglia assumere su di sé, impersonare i tratti dell'avvenenza femminile. All'io, che vede la donna offrirsi in tal modo, è indirizzata la richiesta di non ritornare più a se stesso e di predisporsi al travestimento mentre l'occhio maschile cerca nel dono ricevuto la trascendenza nella quale relegare il fascino della spogliarellista.

Allo stesso modo, Sabine rilancia l'illusione che il velo ultimo sia prossimo a cadere, ricordando nella sua visione il fiore del quindicesimo anno di età, l'orchidea rossa che apre i suoi lunghi petali affusolati per mostrare il nero pistillo, quale esso si ripresenta su uno dei francobolli inviati a Griffin. Ma se per il voyeur l'interdetto lanciato sulla spogliarellista «non significa che non si possa prenderle nulla [...] piuttosto che non si possa darle nulla»[22], anche per l'artista di Bantock il dono della veggenza resta senza contropartita e marca la sua massima inaccessibilità proprio nel momento in cui Griffin comunica, con una mossa a sorpresa, di possedere la rivelazione e di esserne addirittura il mittente, sostenendo che Sabine come una nuova Atena è stata partorita dalla sua mente. Egli non è mai così vicino alla verità del genere epistolare come in questa elevazione della donna a doppio erotico, secondo il fenomeno di femminilizzazione della scrittura registrato da Lacan[23]. Nel testo di Bantock tale verità è preannunciata dalla cartolina che illustra

[22] *Idem*, p. 122.

[23] A proposito del nascondiglio della lettera rubata, Lacan scrive che il Ministro trasforma il suo furto in una specie di lettera d'amore che egli manda a se stesso, ripiegando il foglio sulla faccia vergine e trascrivendovi il suo indirizzo con una grafia dai caratteri femminili. Così facendo, il Ministro non si rende conto che il trucco lo tradirà fatalmente, spingendolo ad apparire nei suoi gesti quotidiani secondo una contrastante immagine androgina: «Tutto sembra concertato perché il personaggio che tutte le sue affermazioni hanno circondato dei tratti della virilità sprigioni al suo apparire il più singolare *odor di femina*», in «Il seminario su La lettera rubata», *cit.*, p. 32.

una testa d'uomo dal cui cranio fuoriesce un furetto con gli occhi incantati. Il doppio conserva però i tratti della mostruosità e della morte, come sta a dimostrare soprattutto una successiva cartolina, dal titolo significativo di *The Blind Leading the Blind*, sulla quale si vede un gruppo di esili pulcini appena nati e con le palpebre calate sull'oscurità, che li avvolge dal fondo nero del quadro e che accentua la loro condizione di accecamento.

Inviando tale cartolina, Griffin crede ancora di poter ricevere da Sabine una prova della sua esistenza: «My days are barren but my nights are heady with you. I want to know what you look like. Will you send me a photograph?» [39]. Ma la Musa risponderà con il dipinto su cui è affrancata l'orchidea rossa, scrivendo che non le è possibile offrirsi se non con un autoritratto infedele e «self-flattering» nel quale la manipolazione dei tratti fisici e dei colori (insieme alla viva suggestione allegorica) restituisce, al posto della foto, un sinistro volto di fanciulla, dove la purezza dei riverberi viola e perlacei indica al contempo evanescenza spirituale e freddezza tombale. Giunge, in seguito a tanto, la barriera più alta eretta da Griffin con la sua negazione di Sabine, sulla cartolina dall'impianto turneriano e che si designa non a caso come *Pierrot's Last Stand*:

> Sabine / Things have become so difficult. I mustn't write again. This whole affair has gotten too intense. Too real Sabine, you don't exist. I invented you. You, the cards, the stamps, the islands, you're a figment of my imagination. I was lonely and I wanted a friend. But I'm almost out of control. I've started to think I'm in love with you.
>
> Before it takes me over it has to stop. Goodbye.
>
> Jan. 1 [43].

Griffin confessa di aver inventato la donna e l'isola d'oltreoceano, di aver dunque contraffatto la grafia imponendo alla sua arte l'apparenza pseudonimica di una scrittura femminile[24] e sostituendo la testa di grifone con un nuovo

[24] Sull'invenzione di personaggi femminili da parte dello scrittore di romanzi epistolari, J. Carson sostiene: «The male imagination does not have absolute control over the fantasized figure of the female. It is not so much

sigillo offerto dall'occhio narrante di Sabine. Sulla base di un espediente analogo a quello ideato dal Ministro del racconto di Poe, l'artista ha inviato a se stesso tutte le lettere e le cartoline della corrispondenza tranne la presente, che giace nel libro di Bantock senza il francobollo della posta britannica a riprova della veridicità di quanto afferma il personaggio. Il piccolo riquadro bianco, privo di affrancatura, sembra una finestra sul vuoto attraverso la quale l'ironia (che si attiverà con la già citata, ultima cartolina in cui Sabine si nomina Musa) ricorda come per Griffin la reversibilità di mittente e ricevente, nello scambio epistolare e nell'eros, è possibile solo a patto che non si superi un certo limite, oltre il quale il mittente si ritrae per paura della propria cancellazione. Se la seduzione della donna è diventata troppo pericolosa per essere reale, la mancanza del francobollo esprime una violenza che investe Sabine, ma soprattutto scopre nell'artista l'atto disperato di sottrarsi al confronto, al fine di pagare il debito che egli ha contratto con la testa di grifone, intesa come feticcio del capitale e del desiderio. L'effetto dirompente della cartolina non spedita lascia però una ferita che non sarà rimarginata dal feticcio, poiché nessun nuovo miraggio, né un'altra isola né un'altra donna, potranno far dimenticare a Griffin che questa storia non si è affatto conclusa; le sue forze si sono esaurite a causa della persistenza di un atto mancato da parte del protagonista, il disconoscimento dell'alterità femminile rimasta al fondo della contraffazione, come Sabine ha evidenziato in risposta alla richiesta della foto: «Why, my kindred spirit, are you prepared to settle for a postcard of my face? If you wish to

that men are allowed to write in a certain way as that they are constrained to write thus. One of the constraints on discourse is «the power of the female» within, but not completely in control of, the male imagination. The male anxieties about authorship revealed through authorial self-criticism are not merely evidence for a theory about the dissolution of the subject, a theory that could easily coexist with male dominance over and violence against women» («Narrative Cross-Dressing and the Critique of Authorship in the Novels of Richardson», in *Writing The Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, a cura di E.C. Goldsmith, London, Pinter, 1989, p. 96).

see me, why not come here? What is there to stop you — you're clearly unhappy where you are. Come» [41].

La strategia di appropriazione del femminile conosce nella voce il suo ingolfamento. Se infatti un'immagine, la cartolina che trasporta il corpo della donna, può essere manipolata e sottratta al controllo della fonte, l'oblio che la foto consente si scioglie non appena l'artista è alle prese con la voce in falsetto che egli assume per scrivere le cartoline di Sabine. Il ventriloquista si trova a lottare contro se stesso per il controllo dell'ultima parola della storia, dal momento che quando sembra che sia proprio lui a decidere il finale una lieve incrinatura del timbro vocale gli rende nota la resistenza dell'altra voce. Tale timbro, per quanto perso dentro la trascrizione epistolare, ritorna sotto la forma spettrale di un contrordine che l'io scrivente dà a se stesso, con un gesto che invita a travalicare i bordi della finzione e a raggiungere la donna sull'isola. L'incertezza sull'identità di chi proferisce l'ultima parola sospende la storia in una sorta di terra di mezzo, tra Londra e l'isola d'oltreoceano, dalla cui visione Griffin non ricava alcun conforto illudendosi che si tratti di un gioco. Perché la storia vada avanti, il gioco chiede non di coprire, bensì di vedere la distanza che separa le voci. Ma laddove vi è una differenza Griffin vede il vuoto, che è stato dipanato con la caduta dei veli successivi.

Come scrive Baudrillard a proposito dello strip-tease, lo svelamento mette in scena lo spettacolo della castrazione, rendendone però inscrutabili le conseguenze al voyeur, il quale può senza alcun disagio seguire la seduzione derivante «dall'imminenza dello scoprire, o piuttosto di cercare di non arrivare mai a scoprire, o meglio ancora di cercare con tutti i mezzi di non scoprire che non c'è nulla»[25]. E lo strumento principale per non accorgersi della minaccia di castrazione è offerto dal corpo della spogliarellista. Ella rappresenta la figura della cancellazione, ma si impone all'occhio maschile con lo stesso effetto che avrebbe una busta piena di incisioni appariscenti e dalla quale il suo ricevente tirerebbe fuori un

[25] J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 124.

foglio completamente bianco: preso dall'eccitazione di scoprirne l'interno, il lettore resterà di stucco di fronte al vuoto, ad un testo che non c'è e che tuttavia il sigillo d'autore continua a segnalare.

Nello scambio dei sigilli, dal *copyright* di Griffin alla visione della Musa, qualcosa però non è tornato al suo posto. Se infatti volessimo seguire fino al fondo la misoginia di Baudrillard sulla spogliarellista, dovremmo fermarci anche alle parole di Griffin: egli ha inventato con Sabine il doppio erotico che permette di sbarrare il passo a quell'assenza insostenibile, assoluta che l'artista nomina con la solitudine. Come l'ermafrodito contro il quale si scaglia H. Cixous, il doppio così partorito non è compresenza, ma sottrazione di sessualità diverse, e si profila sotto l'egida dell'antico desiderio maschile dell'autosufficienza:

> [...] a fantasy of a complete being, which replaces the fear of castration and veils sexual difference insofar as this is perceived as the mark of a mythical separation — the trace, therefore, of a dangerous and painful ability to be cut. Ovid's Hermaphrodite, less bisexual than asexual, not made up of two genders but of two halves. Hence, a fantasy of unity. Two within one, and not even two wholes[26].

Il 'revenant'

In una recensione critica a *Griffin and Sabine* leggiamo del probabile germe creativo che ha ispirato Bantock nella stesura del suo testo, almeno a prestar fede alla ricostruzione che ne ha tratto l'articolista:

> One day, as Bantock sorted through the usual pile of junk mail and bills at his local post office, he noticed a man open his postal box and come out with a «nice foreign letter with a blue envelope and lovely stamps». Walking home, Bantock decided, «If you can't get the letters you want, then you have to write them yourself»[27].

[26] H. Cixous, «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays», in *The Feminist Reader*, a cura di C. Belsey-J. Moore, London, Macmillan, 1989, pp. 103-104.

[27] L. See, *op. cit.*, p. 17.

Colpisce la caratura favolistica, che sembra quasi il naturale preludio all'enigma aperto col testo di Bantock. Mentre getta un occhio indiscreto sulla scenetta dell'autore alle prese col disbrigo del fermoposta, il recensore istituisce un larvato parallelo con l'umile occupazione quotidiana, che molti poeti della tradizione hanno inteso sottolineare prima dell'estasi concessa loro dalle Muse. Lo sguardo corre al lavoro del pastore Esiodo. Ma forse il parallelo si nutre più da vicino del riferimento al Sonetto 100 di Shakespeare[28], all'accento di sconforto per la mancata ispirazione con il quale l'io lirico si rivolge ad una Musa smemorata ed ignava e le chiede di ritornare dall'oblio in cui ella si è confinata. Poi, senza timore di contraddizione, Shakespeare rivendica la poesia così prodotta quale frutto della maestria tecnica grazie alla quale egli ha insegnato alla dea come inviare il suo dono. Un simile cortocircuito del senso, tramite cui il poeta immagina di ricevere dalla Musa quanto egli stesso dice di essersi spedito da solo, si ritrova nelle parole di Bantock, riportate dal recensore. Mentre l'autore è affaccendato nella lettura di posta banale e di bollette da pagare, ecco che lo assale l'illuminazione: egli prova invidia nel vedere la lettera ricevuta da un altro uomo, avverte il fascino dell'insolita busta blu e dei magnifici francobolli. Ed infine pensa che, se nessuno gli ha mai mandato una tale lettera, tanto vale scriversela da sé ed indirizzarla al proprio recapito.

Con l'aneddoto sull'ispirazione dell'autore, la recensione mira a rendere più appetitosa la lettura di *Griffin and Sabine*; tuttavia, la vicenda punta dritta al cuore del racconto epistolare e ne espande la finzione ben oltre le pagine del libro che la contiene, istituendo un raddoppiamento del doppio. Se infatti Griffin giunge ad inventare Sabine come suo alter-ego femminile, l'autore sceglie di ripresentarsi nel suo testo, sulla base di una forte analogia con Griffin. Il primo

[28] «Return, forgetful Muse, and straight redeem
In gentle numbers time so idly spent;
Sing to the ear that doth thy lays esteem
And gives thy pen both skill and argument»
(vv. 5-8)

doppio, interno al racconto, trattiene i lettori nel sovrannaturale, quando sembra che la questione del corpo femminile venga spiegata razionalmente, con il travestitismo della scrittura. L'effetto di raddoppiamento del doppio sta invece a dimostrare che la storia dell'espropriazione di Sabine non si ferma di fronte alla minaccia di castrazione, impugnata dalla donna come sua unica arma di rivincita. La messa in scena del vuoto, conseguente alla paura dell'artista di vedersi sottomesso, come accade per l'inquietudine di Foe, serve a Bantock ad esporre il problema di quanto un autore d'oggi riesca a sopravvivere al proprio testamento d'arte, escogitando uno stratagemma che impedisca all'eredità di restare nelle mani di una notturna visitatrice della sua casa. Se la Musa diventa il fantasma sovversivo dell'alterità, per l'autore che non le ha ceduto il posto, ella deve essere trasformata in una figura puramente transitoria della volontà maschile, in una sorta di esecutrice testamentaria dell'opera, che solo per finzione annuncia la morte momentanea dell'autore. In tal senso, il mito della fenice istituisce uno scenario che sfugge all'immaginario di Griffin per porsi al servizio di Bantock «in persona», dell'originale al di sopra dell'attore che lo ha sostituito sulla scena. Se Sabine è colei che farà rinascere lo sguardo narrante di Bantock, Griffin ha impersonato il segno che conduce ogni volta l'autore alla morte; la testa di grifone rappresenta il demone di quella ricorrenza perpetua dell'identico che si pone freudianamente al di là del principio del piacere con la sua irresistibile tendenza alla riproduzione. Cadendo la maschera dell'attore, il destino di Griffin non è la morte, bensì l'improvvisa sparizione, il suo svanire dentro la pagina senza più scrittura e pittura. È questo il senso del foglio bianco finale di *Griffin and Sabine*, sul cui margine è stata affissa la didascalia che esegue l'orazione funebre: «These potcards and letters were found pinned to the ceiling of the otherwise empty studio of Griffin Moss. Griffin Moss is missing» [46].

La veloce caduta del sipario su una storia che non era ancora finita, lo studio ormai vuoto dell'artista, le lettere e le cartoline ridotte ad oggetti lontani ed inoffensivi, come se fossero burattini i cui fili sono stati tirati via dalla scena,

sono tutte proiezioni di uno sguardo narrante che dichiara di non appartenere più a Griffin. Il postscriptum decanta le pressioni di Bantock nell'unico modo concesso dal genere epistolare, attraverso l'evocazione di un intruso che ha le chiavi dello studio di Griffin per impadronirsi del racconto e che si prenderà cura di raccogliere la corrispondenza e di ordinarla in vista della sua pubblicazione.

BIBLIOGRAFIA

Altman, J.G., *Epistolarity. Approaches to a Form*, Columbus, Ohio State U.P., 1982.

Barthes, R., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

Baudrillard, J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1979.

C. Belsey e J. Moore (a cura di), *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, London, Macmillan, 1989.

Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1974.

Butler, T. (a cura di), *Memory. History, Culture and the Mind*, Oxford, Blackwell, 1989.

Child, H., *Heraldic Design*, London, Bell and Sons, 1965.

Derrida, J., *The Postcard*, trad. da A. Bass, Chicago, U.P., 1987.

Di Michele, L., «Lettera e racconto», in *Questioni di Genere*, a cura di L. Di Michele, Napoli, I.U.O., 1993, pp. 267-292.

Freud, S., «Feticismo», in *Opere 1924-29*, Torino, Boringhieri, 1978, Vol. 10.

Garber, M., *Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, London, Routledge, 1992.

Graves, R., *The Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin, 1955.

Goldsmith, E.C. (a cura di), *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, London, Pinter, 1989.

Kroker, A. e D. Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1986.

Lacan, J., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, Vol. I.

— *Il seminario*, Torino, Einaudi, 1991, Vol. II.

Muller, J.P. e W.J. Richardson (a cura di), *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychological Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1988.

See, L., «Griffin and Sabine's Continued Correspondence at Chronicle», in *Publishers Weekly*, July 6, 1992, p. 17.

Pouillon, F., «Dono», in *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1978, Vol. V, pp. 107-125.

Strelka, J. (a cura di), *Anagogic Qualities of Literature. Yearbook of Comparative Criticism*, Park, Pennsylvania State U.P., 1971, Vol. IV.

ANALYSIS OF PRONUNCIATION DIFFICULTIES EXPERIENCED BY ITALIAN SPEAKERS

Milly Portolano
(Napoli)

Foreford

This work presents an analysis of pronunciation difficulties experienced by Italian speakers in learning English. It is part of a dissertation[1] conceived as a study in a specific area of applied linguistics, namely the application of phonological analysis to the contrasting of two languages (L1 and L2) for the primary purpose of ascertaining which phonological traits are shared by them and which are found in one but not in the other. It is expected that the findings presented should have some pedagogical relevance and that, as such, they should be of interest not only to applied linguistics but also to teachers and students of English.

I wish to express my thanks to my supervisor Dr Paul Tench for allowing the publication of this research.

M.P.

Analytical methodologies and procedures

The Contrastive Analysis Hypothesis claimed that the principal barrier to second language acquisition is the inter-

[1] The title of the dissertation is «The Interlanguage phonology of Italian learners of English» and it was submitted for the degree of MA in Applied Linguistics of the University of Cardiff. It follows the line of linguistic inquiry represented by works such as those of Moulton (1962), Agard and Di Pietro (1965), Stockwell and Powen (1965) and Kufner (1971).

ference of the first language system with the second language system. This is the reason why we commonly observe in second language learners a plethora of errors attributable to the negative transfer of the native language's features to the target language. One of the strongest claims, based on such an assumption, was made by Robert Lado (1957) in the first chapter of his book *Linguistics Across Cultures*: «... in the comparison between native and foreign language lies the key to ease or difficulty in foreign language learning... Those elements that are similar to the learner's native language will be simple for him and those elements that are different will be difficult»[2].

Based on CAH and interference model, the main arguments of this section are, therefore, to identify and explain those vowel phonemes which do not occur in Italian phonology and that are responsible for the non-native speakers' deviation from the target language. As will be seen such errors are systematic and characterize the speakers as a group. They make it easy to detect the 'foreign accent' and to infer just from their speech where the students come from.

The area of investigation is limited to the vowel system, contrary to the original intention. In fact, it is the extensive amount of material collected during the earlier stages of our research, initially concerning both consonant and vowel phonemes, that has necessitated such a cut.

An extensive inventory of English minimal pairs was carefully prepared and attention was paid to ensure the students' familiarity with the target words so as to reduce the probability of mispronunciation arising from unknown words. The segments were chosen on the basis of the contrastive phonology between Italian and English, in which difficulties were predicted to occur.

Twenty students were asked to read the target words with a short pause between them, and a recording was made of each reading.

[2] R. Lado, *Linguistics Across Cultures*, Ann Arbor, Michigan U.P., 1957, pp. 1-2.

The task of four native English speakers chosen from the academic staff was to listen to what the students had said and write down the words they had understood. A phonetic transcription was required in the case of unintelligible words.

The sounds included in the research are the vowel phonemes /ɪ, ʊ, æ, ɑ:, ʌ, əʊ, ɪə, ʊə, eə,/, often minimally compared with those sounds which are perceived as their nearest equivalent and substituted with them by Italian students. The target items listed below show these sounds potentially ambiguous to British listeners.

TARGET ITEMS

/ɪ/	/ʊ/	/e/	/æ/	/ɜ:/	/ɑ:/
(1) it	(13) pull	(38) ten	(50) tan	(76) firm	(87) farm
(2) sit	(14) full	(39) pen	(51) pan	(77) heard	(88) hard
(3) fill	(15) good	(40) lend	(52) land	(78) stir	(89) star
(4) fit	(16) look	(41) said	(53) sad	(79) hurt	(90) heart
(5) dip	(17) foot	(42) merry	(54) marry	(80) dirt	(91) dart
(6) list	(18) should	(43) peck	(55) pack	(81) turn	
(7) lick	(19) would	(44) beg	(56) bag	(82) burn	/ʌ/
(8) bit		(45) mesh	(57) mash	(83) bird	(92) lust
(9) tin		(46) men	(58) man	(84) first	
(10) live		(47) bed	(59) bad	(85) purse	/ɑ:/
(11) rich		(48) hell	(60) Harry	(86) fur	(93) last
(12) mill		(49) net	(61) gnat		

/ʌ/	/æ/	/ɒ/	/ɔ/	/aʊ/	/əʊ/
(20) mud	(29) mad	(62) spots	(69) sports	(94) loud	(99) load
(21) butter	(30) batter	(63) cod	(70) cord	(95) now	(100) know
(22) hut	(31) hat	(64) pot	(71) port	(96) found	(101) phoned
(23) much	(32) match	(65) cock	(72) cork	(97) doubt	(102) dote
(24) pun	(33) pan	(66) not	(73) nought	(98) row	(103) row
(25) but	(34) bat	(67) Polly	(74) Paul		
(26) fun	(35) fan	(68) shot	(75) short	/ɔ:/	/əʊ/
(27) cup	(36) cap			(104) law	(113) low
(28) hug	(37) hag			(105) hall	(114) hole
				(106) called	(115) cold
				(107) ball	(116) bowl
				(108) saw	(117) so
				(109) shore	(118) show
				(110) claws	(119) close
				(111) call	(120) coal
				(112) bought	(121) boat

The relative degree of intelligibility has been evaluated according to the frequency of occurrence. In other words, it has been calculated, for each target word, how many times it has been pronounced correctly by the 20 students, or better, how many times it has resulted in being intelligible to the English speakers. A value of 5% has been given to each subject, so that if the pronunciation of the target word *it* for example, has been successful in 4 cases out of 20, 20% of students were understood by the 'judges'. This procedure was applied to all different variations of the target sounds produced by the examinees.

Tables 1-7 (see Appendix, pp. 122-135) provide a meaningful and interesting picture of the wide range of variations given by the subjects for all 121 target words.

The table, which precedes every explanation, shows the relative degree of intelligibility and the alternative variations given for each target sound.

From the data (see Table 8, p. 136), we can see how remarkably high is the percentage of mispronouncing the English phoneme /ɪ/. Due to the absence of such a sound quality in the Italian vocalic system, Italian learners commonly make the mistake of substituting it with their own vowel, which is a shortened form of English /i:/. Nevertheless, the author is of the opinion that this type of error springs not only from the students' inability to pronounce properly an unfamiliar sound, but it is also ascribable to inaccurate teaching methodology. The majority of students were completely unaware even of the existence of this English sound quality and they admitted that they had been taught that the only difference between /ɪ/ and /i:/ was a matter of length. Therefore it is not surprising if some of them pronounced /di:p/ meaning *dip* and an exaggerated prolonged /i:/ to say *deep*.

Needless to say that these erroneous substitutions distorted the vowel quality and resulted in misunderstanding in the meaning of the target words involved in our research.

It is also interesting to report a few cases of overcompensation made by student 1 (intermediate) in pronouncing items 1 and 2, student 6 (inter.+contact) in pronouncing item 6 and by student 18 (beginner) in pronouncing item 8

and a case of over-generalization committed by student 1 in item 3. Student 1, in fact, had been taught that the letter *i* is almost always pronounced /ai/ in English.

Table 9 (see p. 137) indicates that English /ʊ/ attracted a high score of errors. This phoneme, in fact, represents a real problem for Italian speakers learning English, because it does not exist in the repertoire of Italian sounds. Consequently, they find it extremely difficult to produce and generally substitute it with an Italian sound that they perceive as the nearest equivalent, /u/ which is shorter than English /u:/. Therefore /pʊl/ becomes /pul/ which affects intelligibility.

Moreover, the explanation for the errors committed by subject 19 (inter.+contact) in the case of items 16, 17 and 18 can be found in the convention of his mother tongue. As we know, Italian has an orthography which is based on the sound system of the language. Therefore, strongly influenced by the spelling, he pronounced the *o* of the mentioned items, /ɔ/ as in Italian word *copia* /kɔpia/ «copy». It followed that he changed completely the meaning of the word in the case of item 16, and created non-sense words in the case of items 17 and 18.

The author has also found particularly interesting and appreciable the attempt of some students to make, somehow, a distinction between the two sounds /ʊ/ and /u:/. Aware that there should be a difference between the two vowels, but not being able to grasp what it was, they left the quality of the vowel /u/ unchanged, and operated on the consonants. Therefore, the *l* of *pull* was pronounced double (long), while the corresponding *l* of *pool* was pronounced single (short).

The students' performance on pronouncing the sound /ʌ/ (see Table 10, p. 138) corresponds with the results obtained when the two phonological systems were contrasted. The phoneme /ʌ/ does not exist in Italian and the fairly low percentage of subjects who pronounced the target words correctly reinforces this fact. Consequently Italian speakers, including 47% of our examinees, wrongly replace English /ʌ/ with their vowel /a/. These two sounds share, in fact, some phonetic resemblance since both are articulated in the central region of the mouth, but the tongue is higher and slightly

more retracted for /ʌ/ than for /a/. Since this Italian sound was perceived by the 'judges' as the nearest to the English /æ/, the level of unintelligibility was relatively high, in accordance with our expectation.

On the contrary, completely unexpected was the score obtained by the students substituing /ʌ/ with Italian /u/. The feature of consistent correspondance between the sound system and Italian orthography is the well-known reason behind the students' mistaking the letter *u* with the Italian sound /u/. The author has to admit that she did understimate such persistent mistakes ascribed to mother-tongue interference. She wrongly assumed that students who had been studying English for five or seven years would have not committed this type of error, or at least not in such a proportion.

It is interesting to note the presence of some errors which could be an outcome of a second language interference. Subject 13 (inter.+contact), in fact, pronounced the *u* of items 20, 21, 22 and 28 as /ju/, which belongs to the French sound repertoire. Also subject 15 (intermediate) did the same in item 2, but in this case the author is not sure that it is due to the French influence. Unlike student 13, subject 15 pronounced this item /ju/ only once, so she thinks that it cannot be a reliable source.

On the whole, the students' performance on producing this sound (see Table 11, p. 139) was satisfactory. The percentage of intelligibility is surprisingly high for a sound which does not belong to the Italian sound system. However, the author is of the opinion that also in this case the students' mother-tongue rule concerning orthography and pronunciation played a fundamental role in such a success.

The subjects, in fact, influenced by the spelling, pronounced the letter *a* of the target words as /a/, which was perceived by the 'judges' as close to /æ/. In other words, the sound realized by the students was a sort of variant not correctly enough to be the given phoneme and yet, at the same time close enough to pass for it.

Among the different realizations of the phoneme /æ/ produced by the subjects, it is worth noting the sound /eɪ/, even though it has not been mentioned in the overall percentage. It is a case of over-generalization committed by student 7 (inter.+contact) for items 31, 33, 34 and 35 and by students 2 (inter.+contact) and 3 (inter.+contact) for item 35. A contributing factor for this phenomenon was revealed on further investigation when the subjects explained that pronouncing the letter *a* as /eɪ/ was a rule they had been taught in their English lessons in Italy.

The last noticeable observation we can make looking at the results of our research is that a fairly high number of students substituted /æ/ with the Italian /ɛ/, which was perceived by the 'judges' as close to the English /ɛ/. To be more precise, out of 9 target items, student 3 (inter.+contact) substituted the sound /æ/ 3 times; student 4 (inter.) 5 times; student 5 (inter.+contact) 3 times; student 6 (inter.+contact) twice; student 7 (inter.+contact) 3 times; student 12 (inter.+contact) 5 times; student 15 (inter.) 4 times; student 20 (inter.) 8 times. Only one beginner, student 18, mispronounced the sound once. The mispronouncing of /æ/ and /ɛ/ will be dealt with in the following section.

The subjects did not find it difficult to produce this sound (see Table 12, p. 140), since they could intelligibly replace it with their /ɛ/. In fact it was not in the author's intentions to test straight away the students' ability in pronouncing this phoneme. It has to be seen in comparison with the sound /æ/, which was the real target of our research, as we will see in the next section. However, a very intriguing point has emerged from this analysis. It has provided evidence of how far misunderstanding can go if the phonology of a language is not taught efficiently. Once again an inaccurate teaching of pronunciation is behind the 11% of subjects who pronounced the grapheme *e* as /i:/. They had wrongly assumed that the name of the letter *e* in English spelling was consistently one and the same as the pronunciation of that letter, ie. each time they saw *e* (written) in a word they pronounced it /i:/. It is worth to note that among this 11% of students, only one was a beginner, who mispronounced the sound 10 times out of 12 target words. The rest were intermediate students. The weak ones were subject 19 who mispronounced the sound 6 times, and subject 12 who pronounced /i:/ 4 times.

Finally, it is also interesting to notice one more case of over-compensation (sub. 3, inter.+contact, item 43) and a common 'spelling mistake' committed by subject 1 (inter.) in item 41. She pronounced the letters of the word as they would sound in Italian, that is /said/, so that the 'judge' understood the word *side*.

As observed earlier the subjects' production of this phoneme (see Table 13, p. 141), when it was substituted by the Italian /a/, was 'correct' enough not to result in misunderstanding. But it actually led to misunderstanding when the examinees replaced it with their /ɛ/, for which the tongue is distinctly higher and the lips closer. Since the Italian sound is similar to the front half open /ɛ/ as we have seen in the previous section, a big effort was made by the 'judges' in distinguishing the words displayed in table 13. The overall percentage shows clearly that almost 42% of the students involved in the research were unintelligible to the 'judges'. There is no difference between beginner intermediate and intermediate+contact students, since all these categories substituted the sound /æ/ with their /ɛ/.

Only two cases of over-generalization were committed by student 10 (beginner) in items 51 and 53, and one case of spelling mistake was made by subject 9 (beg.) in item 52.

On the whole the subjects' production of this back open vowel (see Table 14, p. 142) was positive. They did not appear to have any difficulties in producing it, in accordance with our expectations since they could easily replace it with their phoneme /ɔ/. Nevertheless, a significant number of mistakes due to over-compensation were committed. However, the author is of the opinion that they can be attributable to the students' unfamiliarity with items 63, 65 and 67 which caused most of the trouble.

Even though the majority of the subjects were not able to produce this phoneme (see Table 15, p. 143) accurately, they were widely understandable to the 'judges'. This achievement was expected by the author whose main purpose was to show that, since Italian speakers do not have this sound in their phonology, they tend to substitute it with Italian /ɔ/, which is also used to replace received pronunciation (RP) /ɒ/. Consequently, the quality of /ɔ:/ and /ɒ/ in the pronunciation of our subjects was perceived as the same, with the only exception of a /ʊ/, which is present in the spelling of the target words listed in table 15. But a very intriguing case indeed is represented by the 9% of students who came out with the diphthong /əʊ/, which is one of the most difficult sounds for Italian speakers. The reason is somewhat interesting. The subjects did not mean to produce /əʊ/ at all. They, affected by the spelling of the word *nought*, pronounced it /nout/. What happened then was that this unintentional diphthong /ou/ was perceived by the 'judges' as the nearest equivalent of their /əʊ/, which justifies the word understood, that is *note*. It is worth to note that among the 9% of students who pronounced the sound /əʊ/, 3 were intermediate+contact (sub. 3, 13, 16), 1 intermediate (sub. 17) and 1 beginner (sub. 18).

The wide range of variations displayed in table 16 (see pp. 144-145) shows clearly that the subjects were for the most part completely lost in the pronunciation of this central vowel, which does not exist in Italian phonology. The overall percentage concerning the 'correct' production of the phoneme was doubtless increased by the presence of a few very well-known target words, such as *first*, *bird* and *dirt*. The strategy adopted by the students to overcome their deficiency, which stands out when looking at the table, was to resort to 'help' from their mother tongue. As was their habit, they read the target words as they were spelt. Consequently, almost 19% of the subjects pronounced the target sound as /i:/ since 5 words out of 11 had the letter *i*. Among these students 5 were intermediate+contact, 3 intermediate and 2 beginners. Moreover, 6% of the students pronounced the letter *i* as /ɪə/, as outcome of over-compensation of a supposed phoneme /i:/. Of these students 4 were intermediate+contact, 4 intermediate and 4 beginners. As regards the letter *u*, the subjects divided into two groups: 7% pronounced it as /u/ following the spelling (3 were inter.+contact, 3 intermediate and 3 beginners) and 10% (sub. 3, inter.+contact and sub. 4, intermediate) sounded it as /ɑ/, following a simplified over-generalization for which the letter *u* is given as the Italian

/a/. This sound substitutes also RP /æ/ and /ɑ:/ as will be seen in the next section.

The results obtained by our research concerning the phoneme /ɑ:/ (see Table 17, p. 146) completes the picture of the possible substitutions operated by the Italian phoneme /a/. In fact, since the RP /ɑ:/ does not belong to Italian phonology, the subjects replaced it with their vowel /a/, as in the cases of the English /ʌ/ and /æ/. The reason for such an occurrence is attributable to the tongue position. In the articulation of both vowels /ɑ:/ and /a/, the tongue lies low in the mouth: it is more retracted near Cardinal 5 for the English sound, and more central, more or less halfway between Cardinals 4 and 5 for the Italian sound. In the case of the front open vowel /æ/ the tongue is raised to a position about halfway between Cardinals 3 and 4. Consequentely, the Italian /a/ is used as the nearest equivalent either for /ɑ:/ or for /æ/, and viceversa native English speakers perceive it either as /ɑ:/ or /æ/, as has been done by the 'judges''. Basically the quality is the same, but it was the pronunciation of the *r*, which is present in the spelling, that helped the 'judges' to understand the target words.

The position of the tongue may also be the explanation behind the 14% of students who were perceived to pronounce RP /ɜ:/. Among them 3 were intermediate+contact, 2 intermediate and 2 beginners. The author is of the opinion that the subjects did not mean to produce this sound which is very difficult for Italian speakers. What may have happened is that they replaced the /ɑ:/ with their /a/ but, because the Italian phoneme is a central vowel like the English phoneme /ɜ:/, the 'judges' perceived this sound. Such a misunderstanding was also reinforced by the fact that the subjects made the pronunciation of *r* audible, so that for the 'judges' 'central vowel+/r/ was equal to /ɜ:/'.

In pronouncing this phoneme (see Table 18, p. 147) the subjects were not expected to have any sort of difficulty. Nevertheless the overall percentage shows that only half of the students interviewed were intelligible to the 'judges'. The author is of the opinion that, even though this is a very common phoneme in the language of the subjects, they did not

pronounce it correctly because they were not able to recognize it, since the spelling of the target words did not include letters such as *au*. Moreover the presence of the grapheme *o* enabled them to use phonemes related, in their opinion, to that letter, that is either /ɒ/ or /ɔ:/. As well as the letter *u* affected their pronunciation, as the 9% (all intermediate students) of the overall percentage shows.

In spite of the difficulty experienced by Italian speakers when pronouncing this phoneme (see Table 19, p. 147), the overall percentage of its representation is extremely positive. However, none of the subjects pronounced any of the target words correctly. In order to compensate for the absence of the neutral vowel in their phonological system, they tended to replace it with their monophthong /o/ followed by a slight diphthongisation of the second element, which becomes very weak and short. Although they were intelligible, since such a substitution does not lead to misunderstanding, they were not accurate. Only 16% of the subjects showed a tendency to replace the diphthong with the monophthong /o/. This tendency was particularly reinforced by spelling interference when the sound /əʊ/ was spelt with the grapheme *o*.

As we can see from the data in Table 20, the realization of this phoneme caused a high percentage of errors. The wide range of different pronunciations given for the target words shows how difficult the English pronunciation is for Italian speakers if they lose the 'datum point' of the spelling. The subjects, in fact, did not recognize the sound /ɔ:/, which is often produced by them for the grapheme *o*, because 6 words out of 8 do not have this letter in their orthography. The author is of the opinion that the familiarity with the words helped the subjects to get as close as possible to the target sound, as the 8% of /ɒ/ and the 39% of the sound /oʊ/ show. On the contrary, those subjects (3 were intermediate+contact, 2 inter. and 2 beginners) for whom the target words resulted less common, appealed to their mother tongue's pronunciation, so that the letter *a* of 4 words out of 8 was sounded /æ/.

On the whole, subjects' performance in producing this narrow closing diphthong (see Table 21, p. 150) was success-

ful. As we have already seen, the subjects tended to substitute the first element with their /o/, which made the replacement permissible as far as intelligibility is concerned. Consequently, the 72% of subjects who were aware that the pronunciation of the target words required a diphthong, resulted in being understood by the judges. The 23% of students who were affected by the spelling made use of their monophthong /o/, lacked in intelligibility. This percentage included 5 intermediate+contact students, 5 intermediate and 2 beginners.

General discussion

The analysis of the data in the preceding section has given useful evidence of which phonemes, in the area of pure vowels and diphthongs, are problematic for Italian speakers in the pronunciation of English. In particular the study has revealed the following:

i) The fact that Italian has only 7 vowel phonemes is the principal cause of the pronunciation difficulties of Italian students.
ii) 5 Italian sounds /i, ɛ, ɔ, o, u/ can intelligibly replace the English vowels /i:, ɛ, ɒ, ɔ:, u:/ respectively.
iii) English vowels /ɪ, ʊ, æ, ʌ, a:, ɜ:, ə/ constitute areas of major pronunciation difficulties for Italian speakers, since they do not exist in Italian.
   a) The persistent mispronunciation of RP /ɪ/ and /ʊ/ is a serious problem as far as intelligibility is concerned. They were substituted, in most of the cases, by Italian vowels /i/ and /u/, and such a replacement led to misunderstanding.
   b) Central half open vowel /ʌ/, front open vowel /æ/ and back open vowel /ɑ:/ were substituted, in most of the cases, by the Italian central open vowel /ɑ/.
   c) Front open vowel /æ/ was also replaced with the Italian front half-open vowel /ɛ/. Since the Italian sound is very close to the English front half-open /ɛ/, such a substitution led to misunderstanding.

   d) Central half-close vowels, tense /ɜ:/ and lax /ə/, were often replaced with the sound of the vowel letter that Italian students saw (read) in the word, followed by the rolled /r/ in the case of the tense vowel.
iv) Italian speakers can easily replace the English closing diphthongs /aɪ, aʊ, ɔɪ, eɪ/ with their own sounds /ai, au, ɔi, ei/, except for the closing narrow falling /əʊ/ which does not exist in Italian phonology, The subjects were found to substitute it, either with the Italian monophthong /ɔ/ or with the 'semi-diphthong' /ou/.
v) As far as the 'judges'' work is concerned, the clarity of recording affected their perception of the sounds and misunderstanding also arose in the transcription of the target words, especially when the 'judges' had to choose between two alternatives.

The wide range of differences between the two vowel systems resulted inevitably in a variety of errors in the pronunciation of Italian speakers. Some of these errors are very significant and may impede intelligibility. The errors identified in this study can be classified as follows.

Segmental errors of orthography

Italian has an orthography which is based on the sound system of the language. On the contrary, in English there is hardly any one-to-one correspondence between the sound system and the spelling. Italian speakers tend to imply the existence of such a correspondence particularly when they are unsure of a given pronunciation of English. By transferring this usage into English they make serious pronunciation errors, which lead to misunderstanding.

Segmental errors of substitution

This type of error occurred with high frequency. Certain absent RP vowels in Italian phonology cause the substitution of wrong vowels in English by Italian speakers. In fact, they

tend to replace the unfamiliar sounds with the vowels that they have in their own repertoire and that are perceived as the nearest to the English ones. By doing so, the subjects resulted in being unintelligible to native English listeners.

Errors of over-generalization

Such errors can be considered as the outcome of an inappropriate use or a wrong assumption of over-simplified concepts regarding a standardized pronunciation of English. This is likely to be due to inaccurate teaching, as most of the subjects, especially those who had been studying English for a few years, wrongly assumed that the name of the letters in the English spelling always determined the pronunciation of those letters. Therefore, they persistently pronounced the letters *a*, *e* and *i* as /eɪ/, /i:/ and /aɪ/, each time they saw them written in the target words.

Conclusion

This study has shown that the majority of pronunciation problems and errors are related to the phenomenon of mother tongue interference. Native speech habits are, in fact, so firmly entrenched in the individual that both the learning and usage of another language are strongly conditioned by them. Thus the usage of terms such as 'fossilization' and 'persistence' describe appropriately the complex nature of those errors associated with the inescapable influence of the students' native language.

It is one of the basic assumptions of modern applied linguistics that a contrastive study of the mother tongue of the learner and the target language will enable the language teacher to predict the areas of difficulty which her/his students are likely to encounter. Even though a contrastive analysis does not predict all the errors that learners actually make, the comparison and analysis are still the basic tools which can yield fruitful results.

In the course of our analysis, it was observed that what the students were actually doing, was to generate 'interlanguage', a neutral system which contained systematic features either of the native tongue or the target language. In other words, the two systems overlapped. The subjects retained the sounds that could intelligibly pass for the English vowels. Furthermore, those sounds which did not belong to their vocalic system were substituted with those Italian vowels perceived to be the nearest equivalent to the English ones.

Finally, from our analysis in this study the following can be concluded:

i) Interference occurs even at points of similarity between the NL and the TL.
ii) Segmental errors of substitution, errors of orthography and over-generalization occur more frequently than accurate pronunciation of the target phoneme.
iii) Interference theory and CAH were successful in predicting those vowel phonemes where the concentration of difficulties would be greatest.

APPENDIX

/ɪ/	Maria	Fabrizio	Daniele	Chiara	Matteo	Lorenzo	Roberta	Mattia	Giorgia
it	/eɪtə/	eat	it(ə)	it(ə)	eat(ə)	eat(ə)	eat(ə)	eat(ə)	eat(ə)
sit	/seɪtə/	sheet	/ʃitə/	sit(ə)	see	sit(ə)	seat(ə)	seat(ə)	seat(ə)
fill	file	feel(ə)	fill(ə)	/filə/	feel	feel	feel(ə)	fee	feel
fit	seat	feet(ə)	feet(ə)	/fitə/	feet	fit	feet(ə)	fit(ə)	feet(ə)
dip	deep	deep	/vipə/	dip(ə)	deep(ə)	deep(ə)	deep(ə)	deep	deep(ə)
list	/li:stə/	list(ə)	/li:stə/	/listə/	least	lest	least(ə)	least	list
lick	/li:kə/	lick(ə)	/likə/	/likə/	leek(ə)	leek(ə)	leak(ə)	leak(ə)	leek(ə)
bit	/vi:t/	beat	/bitə/	/vitə/	beat(ə)	beat(ə)	beat(ə)	peat(ə)	beat
tin	/tin/	teen(ə)	tin(ə)	/tinə/	/di:n/	teen(ə)	teen(ə)	team	team(ə)
live	/laɪv/	live(ə)	live(ə)	/livə/	leave	leave(ə)	leave(ə)	leave	leave(ə)
rich	/dik/	reach	rich	/ritsə/	reach(ə)	/ri:tsə/	/ri:kə/	/ri:ts/	reach
mill	/mil/	meal(ə)	/milə/	/milə/	meal	meal	meal(ə)	meal	meal(ə)
/ʊ/									
pull	pull	pool(ə)	pool(ə)	pool(ə)	pull(ə)	pool(ə)	pull(ə)	pool	/bu:lə/
full	full	fool(ə)	fool(ə)	fool(ə)	fool	fool(ə)	full(ə)	fool	fool(ə)
good	good(ə)	good(ə)	/gu:də/	good(ə)	good	good(ə)	good(ə)	/gu:d/	/gu:də/
look	Luke	Luke(ə)	/lukə/	/lukə/	/lu:k/	/lukə/	look(ə)	/lukə/	Luke
foot	foot(ə)	/fu:tə/	/futə/	/futə/	/fu:t/	food(ə)	food(ə)	food	/fu:tə/
should	/ʃɔ:də/	/ʃu:ldə/	/ʃuldə/	/ʃu:də/	shoot	shooed(ə)	/ʃu:ldə/	shooed	shooed(ə)
would	/wʊdə/	/wu:ldə/	/vuldə/	/vudə/	/vudə/	/vudə/	/vuldə/	wooed(ə)	wooed(ə)

Cinzia	Chiara	Nella	Lella	Barbara	Laura	Barbara	Silvia	Stefano	Marco	Anna
eat(ə)	eat(ə)	it(ə)	it(ə)	heat(ə)	eat(ə)	eat(ə)	eat(ə)	eat	eat(ə)	eat(ə)
sit(ə)	seat(ə)	sit(ə)	sit(ə)	sit(ə)	seat(ə)	seat(ə)	seat(ə)	seat	sit(ə)	seat
feel(ə)	feel(ə)	fill(ə)	fill(ə)	fill(ə)	feel	feel(ə)	feel(ə)	/fɪəl/	/fɪəl/	/fɪəl/
feet(ə)	feet(ə)	fit(ə)	fit(ə)	feet(ə)	feet(ə)	feet(ə)	feet(ə)	feat	feet(ə)	feet(ə)
deep(ə)	deep(ə)	dip(ə)	dip(ə)	deep(ə)	deep(ə)	deep(ə)	deep	deep	deep(ə)	deep(ə)
list(ə)	/li:stə/	lest	lest	least(ə)	least(ə)	least(ə)	least	lest	least	least(ə)
lick(ə)	leek(ə)	leek(ə)	lick(ə)	lick(ə)	leak(ə)	leak(ə)	leak(ə)	lack	lick	leek(ə)
beat(ə)	beat(ə)	bit(ə)	bit(ə)	beet(ə)	beat(ə)	beat	beet(ə)	bet	beat	beat(ə)
teen(ə)	teen(ə)	/tɪənə/	tin(ə)	teen(ə)	teen(ə)	tin(ə)	tin	tan	tin	teen(ə)
live(ə)	leave(ə)	live(ə)	leave	leave(ə)	leave(ə)	leave	/laɪbə/	/laɪv/	live(ə)	leave(ə)
/riʃə/	/ri:tʃə/	/riʃə/	/itʃə/	reach	reach	/i:tʃə/	rich(ə)	rich	rich	reach(ə)
meal(ə)	meal(ə)	mill(ə)	meal(ə)	meal(ə)	meal(ə)	meal(ə)	meal(ə)	/mɪəl/	meal	/mɪəl/
pull(ə)	pool(ə)	pull(ə)	bull(ə)	pool(ə)	pool(ə)	pool(ə)	pool	pool	pool	pull(ə)
full(ə)	/fu:nə/	full(ə)	full(ə)	fool(ə)	fool(ə)	full(ə)	fool	fool	fool	full(ə)
good(ə)	/gu:də/	/gu:də/	good(ə)	/gu:də/	/gu:də/	good(ə)	/gu:də/	boot	good	/gu:də/
look(ə)	Luke(ə)	Luke(ə)	look(ə)	look(ə)	Luka	look(ə)	look	look	loek	Luke(ə)
foot(ə)	/fu:də/	/fu:tə/	foot(ə)	/fu:tə/	/fu:tə/	/fu:tə/	/fu:tə/	/fu:t/	/fɔt/	/fu:tə/
/ʃuldə/	/ʃɔldə/	/ʃu:ldə/	/ʃu:ldə/	shooed(ə)	shooed(ə)	shooed(ə)	shooed	/ʃɔld/	should	shooed(ə)
/wuldə/	would(ə)	wood(ə)	/wu:ldə/	/vudə/	/vu:də/	wood(ə)	/wu:ldə/	/wɔld/	wood	/vu:də/

Table 1.

/ʌ/									
mud	/mɜ:də/	mood(ə)	mad(ə)	mad(ə)	mud(ə)	mad	mad(ə)	mud	mad
butter	/bɜ:tə/	baeKer	/beter/	butter	butter	butter	batter	batter	batter
hut	hud	hot	hot(ə)	hot(ə)	hot	hat	hat(ə)	at(ə)	hat
much	match(ə)	match(ə)	match(ə)	match(ə)	much	march	match(ə)	/mʌtʃə/	much(ə)
pun	bang	/pu:nə/	/pu:nə/	/pu:nə/	pun	/pu:nə/	pan(ə)	pan	pen
but	bat(ə)	bat(ə)	bat(ə)	butter	but	bad(ə)	bat(ə)	but	bat(ə)
fun	fan	fan(ə)	fan(ə)	fun(ə)	fun	fan	fan(ə)	fan	fan
cup	cap	/Ku:pə/	/Ku:pə/	cup(ə)	cup	cap(ə)	cap(ə)	cup	cap
hug	ugger	/u:Kə/	/bu:Kə/	/hərKə/	/hegə/	hag(ə)	hag(ə)	hag	hag
/æ/									
mad	/mɜ:d/	mad(ə)	mad(ə)	/medə/	med(ə)	mad	med(ə)	mad	mad
batter	butter	/bərter/	/beter/	better	better	better	better	butter	batter
hat	hud	hat(ə)	hat(ə)	hat	hat	hat	hate	add(ə)	hat
match	much(ə)	much(ə)	/metʃə/	/metʃə/	match	match	/metʃə/	/mætʃə/	much(ə)
pan	bang	pan(ə)	pun(ə)	pen(ə)	pen	pan	pain(ə)	pen	/pæŋ/
bat	bat(ə)	bait(ə)	bait(ə)	bet	bat	bad(ə)	bait	bat	bat(ə)
fan	fanned	fin	/fenə/	fan(ə)	fan	fan	/fernə/	fan	fan
cap	cup	cap(ə)	/Kæ/	cap(ə)	cap	cap	cap(ə)	/Kep/	cap
hag	ug	/æKə/	/æKə/	haeK(ə)	hag(ə)	hag	hag(ə)	heg	hag

mad(ə)	mood(ə)	/mədə/	/mju:də/	mood(ə)	mad(ə)	mad(ə)	mat(ə)	mod(ə)	mud	mad(ə)
butter	batter	/bətə/	/bju:ter/	batter	butter	batter	butter	bother	butter	butter
at(ə)	/hu:tə/	/hət/	/hju:tə/	/hu:tə/	hat(ə)	hat(ə)	hat(ə)	hod(ə)	hat	hat(ə)
match	/mu:tʃə/	/mətʃə/	match(ə)	much(ə)	match(ə)	match	match	much	much	match
pan(ə)	/pu:nə/	/pənə/	/pu:nə/	pun(ə)	/pu:nə/	pan	pan(ə)	/pɔnə/	/pu:nə/	pan(ə)
bat(ə)	/bu:tə/	/bət/	/bætə/	bat(ə)	bat(ə)	bat(ə)	bat(ə)	/bu:d/	but	bat(ə)
fan(ə)	fan(ə)	/fənə/	/fu:nə/	fan	fan	fan(ə)	fan(ə)	/fɔnə/	fun(ə)	fan
cup(ə)	cap(ə)	cup	cap(ə)	cap	cap(ə)	cap(ə)	cap(ə)	cup(ə)	cap	cap
hag(ə)	/u:gə/	/əgə/	/hju:gə/	/hæKə/	/hju:gə/	/ægə/	/ægə/	hug(ə)	hug	hag(ə)
med(ə)	mad(ə)	med(ə)	mad(ə)	mad(ə)	med(ə)	mad(ə)	mad(ə)	mad	mad	med(ə)
butter	batter	/bətə/	batter	better	butter	batter	butter	/bædER/	butter	butter
at(ə)	/hætə/	het	hat(ə)	hat(ə)	het(ə)	hat(ə)	hat(ə)	head	hat	het(ə)
match(ə)	match(ə)	/metʃə/	match(ə)	match(ə)	match(ə)	/metʃə/	match(ə)	match(ə)	match	/metʃə/
pan(ə)	pan(ə)	pen	pan(ə)	pan(ə)	ben(ə)	pan(ə)	pen(ə)	pan(ə)	pan(ə)	pen(ə)
bat(ə)	bat(ə)	bet	bat(ə)	bat(ə)	bet(ə)	bat(ə)	bat(ə)	bad	bat	bet
fan(ə)	fan(ə)	fan	fan(ə)	fan	fan	fan(ə)	fan(ə)	fan(ə)	fan(ə)	/fen/
cup(ə)	cap(ə)	cap	cap(ə)	cap	/kʰæpə/	cap(ə)	cap(ə)	cape	cap	/Kep/
hag(ə)	/ægə/	/ægə/	hag(ə)	hag(ə)	hag(ə)	/ægə/	/ægə/	hag(ə)	hag	heg(ə)

Table 2.

/e/									
ten	ten	ten (ə)	ten (ə)	ten (ə)	den	ten	ten (ə)	ten	ten
pen	pen	pen (ə)	pen	ben (ə)	pen	pen	pen (ə)	pen	pen
lend	lend (ə)	lend (ə)	lend (ə)	lend (ə)	lend	land (ə)	lend (ə)	lend	land
said	side	shade (ə)	/seɪdə/	/seɪdə/	say	said (ə)	/seɪd/	sad	said
merry	merry	merry	merry	marry	merry	marry	marry	marry	marry
peck	peak (ə)	pack	/peɪk/	pick (ə)	beg	pack (ə)	pick (ə)	back	peck
beg	beg (ə)	beg (ə)	beg (ə)	bag (ə)	beg	bag (ə)	bag (ə)	bag	beg
mesh	mesh	mesh	mesh	mesh (ə)	mesh	mesh (ə)	mesh	mesh	mesh
men	men	men (ə)	men	men (ə)	men	man	men (ə)	mean	men
bed	bed (ə)	bed (ə)	bed (ə)	bed (ə)	bed (ə)	bad	bed (ə)	bad	bed
hell	/ha:n/	heal (ə)	/hərlə/	/hɪələ/	hell	hell	hear	hair	hell
net	net	net	net (ə)	net (ə)	net	net	neat (ə)	net	net
/æ/									
tan	ten	tan (ə)	ten (ə)	ten (ə)	den	tan	ten	ten	tan
pan	pen	pan	pen (ə)	ben (ə)	pen	pan	pen (ə)	pen	pan
land	lend	land (ə)	lend (ə)	/lʌndə/	lend	land (ə)	land (ə)	lend	/la:nd/
sad	sort	shed (ə)	said (ə)	said (ə)	said	sad (ə)	said	said	sad
marry	marry	marry	marry	marry	marry	marry	marry	marry	marry
pack	peak (ə)	back (ə)	pack (ə)	peck	bag	pack (ə)	pack (ə)	back	back

ten (ə)	ten (ə)	tin	ten (ə)	ten (ə)	ten	ten	ten	teen	teen	ten
pen (ə)	pen (ə)	pin	pen	pen	pen (ə)	pen	pen	/pi:n/	pen	pen
lend (ə)	lend (ə)	/lind/	lend (ə)	lend (ə)	lend	lend	lend (ə)	/li:nd/	leaned	lend
/seɪdə/	side	/seɪt/	/seɪd/	said (ə)	said (ə)	seed	said	seed	/seɪd/	seat
merry	merry	/mərɪ/	merry	marry	merry	merry	merry	/mi:rɪ/	marry	merry
back	pick (ə)	pick	peck	beg	back (ə)	peck (ə)	peg	beak	peck	peck (ə
bag (ə)	bag (ə)	big	big	beg (ə)	bag	beg (ə)	beg	big	bag	beg
mesh	mesh (ə)	/miʃ/	mesh	mesh	mesh	mesh	mesh	/mi:ʃ/	/mi:ʃ/	mesh
men (ə)	men (ə)	mean	men	men	men	men	men	mean	mean	men
bid (ə)	bed	bid	bed	bed (ə)	bad (ə)	bed	bed	bead	bed	bet
hell (ə)	hell	hill	heel	hell	hell	hell	/el/	heal	heal	/el/
net	net	neat	net	net	net (ə)	net	net	neat	net	net
ten (ə)	tan (ə)	ten	tan (ə)	ten	ten	/tæn/	ten	ten	tan	ten
pane (ə)	pan (ə)	pen	pan (ə)	pen	pen (ə)	/pæn/	pen	pen	pan	pen
lend (ə)	land (ə)	lend	land (ə)	land (ə)	lend	/lɒnd/	lend (ə)	lend	land	lend
/seɪdə/	sad (ə)	set	said	sad (ə)	sad (ə)	said (ə)	said	said	sad	said
merry	marry	merry	marry	marry	marry	marry	marry	merry	marry	merry
bag	pack (ə)	peck (ə)	pack	back (ə)	pack (ə)	pack (ə)	peck	beck	pack	peck (ə)

Table 3.

bag	bag(ə)	bag(ə)	bag(ə)	bag(ə)	bag	bag(ə)	bag(ə)	bag	bag
mash	mesh	mash	mesh	mash	mash	mash(ə)	mesh	mash	mash
man	man	man	men(ə)	men(ə)	men	man	man	man	man
bad	bought	bed(ə)	bed(ə)	bed(ə)	bed(ə)	bad(ə)	bed	bad	/bɒd/
Harry	/hʌn/	hole	hill(ə)	hell(ə)	hell	hell	hell	her	hurry
gnat	net	/ɹɛt/	/ɹɛt/	/ɹɛtə/	net	/ɹɛt/	/ɹɛt/	/ɹɛtə/	/ɹɛt/
/ɒ/									
spots	/spɔːtə/	spots	spots	spots	spots	spots	spots	spots	spots
cod	/kɔːtə/	could	could(ə)	could(ə)	could	cod(ə)	cod	code	could
pot	put	bot	pot	pot(ə)	pot	pot(ə)	pot	boat	pot
cock	cook	cook	cook	/kɒtʃ/	cock	cock(ə)	cock	cock	coke
not	not	not	not(ə)	not(ə)	not	not	not	not(ə)	not
Polly	tall	coal	pull(ə)	/pɒlə/	ball	ball(ə)	/pɒl/	/bɛl/	/bɒlɪ/
shot	short(ə)	shot	shot(ə)	shot(ə)	shot	shot	shot	shot	shot
/ɔː/									
sports	/spɔːt/	sports	sports	spots	/sports/	sports	sports	sports	/sports/
cord	/kɔːt/	card	/kɛrd/	cord(ə)	court	/kɛrdə/	cord	cord	cod
port	port	/bɔːt/	/pɜt/	port(ə)	/port/	port(ə)	port	board	port
nought	nought	nose	north	look	nought	nought	nought	Knock(ə)	nose
Paul	tall	coal	pole	/pɜl/	pull	bowl	/pɒl/	ball	Paul
short	short	short	short	short(ə)	/ʃort/	/ʃɔːrd/	short	short	short

bag(ə)	bag(ə)	beg(ə)	bag	bag(ə)	beg(ə)	bag(ə)	beg	beg	bag	beg
mush	mash(ə)	mesh	mash	mash(ə)	mesh	mash	mesh	mesh	mash	mesh
man(ə)	man	men	man	man(ə)	men	men	men	man	man	men
bed	bad	bed	bad	bad(ə)	bad(ə)	bad(ə)	bed	bad	bed	bed
/æɪɪɪ/	Harry	Harry	Harry	Harry	Harry	Harry	/æɪɪɪ/	Harry	Harry	/eɪɪ/
/ɹɛt/	/nɛdə/	/ɹet/	/ɹɛt/	gnat	gnat(ə)	/ɹɛt/	/ɹɛt/	/ɹɛt/	/ɹɛt/	net
spot(ə)	sports	/spɔːts/	spots	spots	spots	spots	spot	spots	spots	spots
could(ə)	cod(ə)	/kɔːd/	could	cod(ə)	cod(ə)	cod(ə)	could	code	cod	cod
put	pot(ə)	/pɔːt/	bot	bot	bot(ə)	bot(ə)	pot(ə)	pot	pot	bot
cook	cook(ə)	cook	cook	cook	cock(ə)	cock	cook	cock	cock	cock
nut	not(ə)	nut	not	not	not(ə)	not	not	not	not	not
pulley	/bɒlɪ/	/pɒlɪ/	/pəʊlɪ/	/bɒlɪ/	/bɒlɪ/	Polly	Polly	/pəʊlɪ/	Polly	Polly
shut(ə)	short(ə)	shut	shot	shot	shot(ə)	shot	shot	shot	shot	shot
sport	sports	spots	sports	spurt	sports	/sportsə/	sports	sports	sports	sports
cord	cord(ə)	cod	cord	cord	cord(ə)	/kɒrdə/	co·ed	cord	cord	cod
port	/portə/	pot	/bɔːt/	/bɔːt/	board	/bɔːrtə/	port	port	port	pot
/nɒgtə/	note(ə)	not	note	/nəʊθ/	not(ə)	note	note	/nəʊtə/	/nɔːθ/	/nɛft/
Paul	bull	/pɒl/	pole	Paul	bull	pole	Paul	pole	Paul	pull
short	short(ə)	shot	short	shirt	short(ə)	short	short	short	short	short

Table 4.

cork	cork	cork(ə)	cork	cork	cork	cork(ə)	cork	cork	cork
/ɜ:/									
firm	film	film	/fɪərm/	/fɪərmə/	/fi:rm/	firm (ə)	/fi:rm/	firm	/fi:rm/
heard	/hi:rtə/	/i:rt/	/ɪərt/	heard (ə)	/herdə/	/hi:rd/	/hi:rd/	herd	heard
stir	steer	steer	steer	steer (ə)	steer	steer	steer	steer	steer
hurt	heart	hut (ə)	hoot	heart	hard	/hɒd/	hoot	heart	heart
dirt	/di:rt/	/di:rt/	/dɪərt/	/dɪərtə/	dirt	dirt	/di:rt/	dirt	/di:rt/
turn	/da:rn/	tune	/tɪərn/	/tɜernə/	tern	turn(ə)	/ta:rn/	/dern/	turn
burn	/va:rn/	/bu:rn/	born	barn (ə)	burn	burn (ə)	/ba:rn/	burn	burn
bird	/vɜ:rt/	beard	beard (ə)	beard (ə)	bird	bird	bird	bird	bird
first	forced	first	/fʌrst/	first	first	first	first	first	first
purse	/fɔ:rsə/	purse	purse	/pɪərsə/	purse	pass	/pa:rs/	/bɪrs/	/pu:rs/
fur	far	fur	fɔr	/frə/	fur	/fʊr/	/fu:r/	fur	four
/a:/									
farm	far	firm	/fermə/	farm (ə)	/fɜɪmə/	farm	farm	farm	firm
hard	/ha:t/	art	art	hard (ə)	/hɜerdə/	/hɒdə/	hard	hard	hard
star	star	start	start	star (ə)	/stɜɪs/	star	star	star	star
heart	hi:rd	hurt (ə)	/hɪərt/	hurt	herd	/hi:rθ/	/hi:rt/	hurt	hurt
dart	/da:t/	dart	dart	dart (ə)	/dɜɪt/	dart	dart	dart	dirt
/ʌ/									
lust	/lɜɪst/	blast	/lɜɪst/	last (ə)	lust (ə)	last (ə)	last (ə)	lost (ə)	last

cork	cork(ə)	cork	cork	cork	coek	cork(ə)	cork	cork	cork	cock
/fi:rm/	/fɪɪm/	firm	firm	/fi:rm/	firm	/fi:rm/	/fi:rm/	firm	/fi:rm/	firm
/i:rd/	/heɪrd/	heard	/hi:rd/	herd	herd (ə)	hear	/erd/	/hi:rd/	herd	heard
steer	steer	stir	steer	steer	steer	steer	steer	steer	steer	steer
/ɜert/	heart (ə)	hurt	herd	heart	/hɜertə/	heart	art	heart	heart	hut
/di:rt/	/di:rtə/	dirt	dirt	dirt	dirt	dirt	dirt	/di:rt/	dirt	dirt
/tɜrn/	/tu:rn/	turn	turn	turn	turn (ə)	/tu:rn/	/tu:rn/	/tʌrn/	turn	turn
/bɜrn/	/bu:rnə/	burn	burn	burn	burn (ə)	burn	/bu:r/	/bʌrn/	barn	burn
beard	beard (ə)	bird	bird (ə)	/bu:r/	bird	bird (ə)	beer	bird	beard	/bɜ:rt/
first	first	first	first (ə)	first	first	first (ə)	first	first	first	first
person	/pu:rsə/	purse	purse	purse	purse	thirst (ə)	pause	parse	/pu:rs/	purse
far	/fu:ɪɪ/	fur	/pu:ɪɪ/	/fu:r/	/fə/	four	/fɔ/	far	four	/fə/
/fɜerm/	/fɜɪm/	farm	farm	farm	farm	/fɜerm/	farm	firm	farm	/fɜerm/
/ɜerd/	/hɜɪd/	hard	herd	hard	/hɜerdə/	/hɜerd/	/a:rd/	herd	hard	hard
/stɜɪɪ/	stair	star	star	star	/stɜer/	/stɜer/	star	stir	star	star
/i:rt/	hard (ə)	heart	/hi:rt/	hurt	/hɜerdə/	heard	/ert/	heard	/hi:rt/	hurt
/dɜert/	dart (ə)	dart	dart	dart	/dɜertə/	dart	dart	dirt	dart	dart
last	/lu:st/	/lu:st/	last	last	last	/lu:st/	last	lost	/lu:st/	lust

Table 5.

/a:/									
last	/læst/	blessed	lest	lest (ə)	last	last (ə)	lest (ə)	last (ə)	last
/əʊ/									
loud	loot	low	/ələʊ/	load (ə)	loud	load	lewd	loud	load
now	now	now	now	Know	now	now	/nɔ/	now	no
found	found	found	found	found (ə)	found	found	found	found	found
doubt	doctor	doubt	/dəʊ/	dud	doubt	dub	dute	/du:bt/	dot (ə)
zow	/rəʊ/	row	/rɔ/	/rəʊ/	/rəʊ/	row	row	low	/rɔʊ/
/əʊ/									
load	/lɔ:t/	load	load	load (ə)	loathe	lower	load	load	load
Know	(i)gnore	Know	no	no	Know	no	no	no	no
phoned	fawned	fund	fun (ə)	fund (ə)	fund	fond (ə)	phone	fund	fund
dote	/dɔ:t/	dud	/dʌt/	/dɔ:t/	dot (ə)	dote	dote	dote	dote
zow	/rəʊ/	row	/rɔ/	/rəʊ/	/rəʊ/	row	row	/lɔ/	/rɔʊ/
/ɔ:/									
law	law	low	/lɔ/	low	low	/lɛʊ/	/lɛʊə/	low	low
hall	hall	hull	/hɔlə/	hall (ə)	hall	hole	/ʊl/	hole	hull
called	coloured	cooled	/Kɔledə/	cold (ə)	cold	cold	cold (ə)	cold	coal
ball	ball	bowl	/bɔl/	/bɔlə/	bull	ball	bull	ball	bowl
saw	salt	saw	sure	so	so	so	so	so	saw
shore	sure	shore	sure	shore (ə)	shore	shore	shaw	shore	shore
claws	clothes (ə)	closed	close	close	close	close	clothes	close	close

lust	/lɛstə/	lust	lust	lest (ə)	last (ə)	last	last	last	last	lest
loud (ə)	load (ə)	/lju:/	load	lows	/lu:tə/	low	loud	load	/lu:d/	loud
now	no	now	mow	no	now	no	now	no	now	now
found	found	found	found	found	found	found	found	found	found	found
dog	/du:tə/	dote	/dʌbt/	/dɔbt/	/dʌbt/	/du:ptə/	/dʊb/	/du:bt/	/du:bt/	doubt
/rəʊ/	row	/rəʊ/	row	row	/rɔ/	/rəʊ/	row	/rəʊ/	/rɔ/	/rəʊ/
load (ə)	load (ə)	/lɔʊd/	/ləʊt/	load	load (ə)	low	load	load	load	load
no	no	no	no	no	no	no	no	Know	no	no
fund	phoned	phoned	phoned	phoned	phoned	fund	phoned	fond	phoned	phoned
dot	dot (ə)	dote	dote	dote	dote (ə)	dote	dote	/du:t/	dote	dote
/rəʊ/	row	/rəʊ/	row	row	/rəʊ/	row	/rɔ/	/rəʊ/	/rɔ/	/rəʊ/
/lɔʊ/	/lɛʊə/	law	low	low	law	law	law	lair	low	low
all (ə)	/hɛl/	hall	hole	/hɛl/	hole	hole	/ɛl/	hell	hole	hall
cold	/Kɛld/	called	/Kɔled/	cooled	cold	/Kɛlɪd/	cold	/Kɛlɪd/	cold	cold
ball (ə)	/bɛl/	ball	ball	/bɛl/	ball	/bɛl/	ball	ball	bowl	ball
sow	saw	so	so	so	so	sew	sew	sow	so	so
shore	shore	shore	shore	shore	shore	sure	shore	shore	shore	show
/Klɔʊz/	close	claws	/Klɔʊ/	close	/Klɔʊz/	clothe	/Klɔʊz/	/Klɔʊ/	close	close

Table 6.

call	coal	cold	coal	/kɒlə/	call	/kɒl/	call	/kɒʊl/	call
bought	vote	both	both	/bɒt/	bought	boat (ə)	/bɒθ/	bought	boat
/əʊ/									
low	low	low	/lɒ/	/lɒʊə/	/laʊ/	love	/ləʊvə/	low	low
hole	hall	hole	/kɒlə/	/whɔ:lə/	hall	hole	/həʊ/	hole	hole
cold	cold	cold	/kɒldə/	code (ə)	cold	cold	cold (ə)	code	code
bowl	bowl	bow	/bɒl/	/bʊələ/	bowl	bowl	bowl	bowl	bowl
so	saw	sow	show	so	sew	so	so	so	so
show	show	sore	show	show	show	show	show	show	show
close	close (ə)	clothes	close	close	clothe	close	close	close	close
coal	coal	coal	coal	/kʊələ/	call	coal	call	call	call
boat	vote	boat	boat	/bʊətə/	/bɒtə/	bought	/bɒtə/	boat	boat

/kɒl/	/kəʊl/	call	coal	cull	coal	call	call	cool	coal	call
bout	boot	bought	/baʊθ/	both	boat	boat	bought	bout	boat	bought
law	low	/lju:/	low	low	law	law	low	low	low	low
all (ə)	/hɒl/	all	hole	hole	hall	hall	/əʊl/	hole	hole	hall
cold	code	called	cold	cold	cold	cold	coal	cold	cold	cold
bowl	bowl	ball	/bəʊwəl/	ball	bowl	bowl	bowl	bowl	bowl	ball
saw	so	so	so	saw	/sɒ/	sew	sew	sew	so	so
/ʃɒ/	show	show	show	show	show	show	show	show	show	show
close	close	claws	close	close	close	close	close	close	close	close
'kəʊəl/	coal	call	cull	call	coal	coal	coal	coal	call	call
/bɒət/	boat (ə)	boat	/bəʊets/	boat	boat(ə)	bot	boat	boat	boat	bought

Table 7.

	/ɪ/	/i:/	/ɪ/ /ęɪ/	/aɪ/	/ɛ/	/æ/	/ie/
1 **It**	it 20%	(h)eat 75%	/eitə/ 5%				
2 **Sit**	sit 35%	seat/sheet/see 60%	/seitə/ 5%				
3 **Fill**	fill 20%	fee(l) 75%		file 5%			
4 **Fit**	fit 20%	feet/seat 80%					
5 **Dip**	dip 10%	deep 90%					
6 **List**	list 15%	least 65%			lest 20%		
7 **Lich**	lich 25%	leek/leak 70%				lack 5%	
8 **Bit**	bit 10%	beat 85%			bet 5%		
9 **Tin**	tin 25%	teen/team 65%				tan 5%	/tienə/ 5%
10 **Live**	live/liv/ 25%	leave 60%		live/laiv/ 15%			
11 **Rich**	rich 20%	reach 80%					
12 **Mill**	mill 5%	meal 95%					

/ɪ/	/i:/	others
19,16%	**75%**	**5,84%**

Table 8.

	/ʊ/	/u:/	/ɒ/	/ɔ:/
13 **Pull**	pull 35%	pool 65%		
14 **Full**	full 35%	fool 65%		
15 **Good**	good 50%	/gu:d/ 50%		
16 **Look**	look 35%	Luke 60%	lock 5%	
17 **Foot**	foot 15%	food/fu:t/ 80%	/fɒt/ 5%	
18 **Should**	should 5%	shooed/shoot 80%	/ʃɒld/ 10%	/ʃɔ:də/ 5%
19 **Would**	would/wood 25%	wooed/wu:ld/ 70%	/wɒld/ 5%	

/ʊ/	/u:/	others
28,57%	**67,14%**	**4,29%**

Table 9.

/ʌ/

	/ʌ/	/u:/	/ɜ:/	/æ/	/ju:/	/ɒ/	/ɑ:/	/ɛ/	/əʊ/
20 **Mud**	mud 15%	mood 20%	murder 10%	mad/t 45%	/mju:d/ 5%	mod 5%			
21 **Butter**	butter 40%		/bətə/bətə/ 10%	batter/backer 40%	/bju:t/ 5%	bother 5%			
22 **Hut**	hut 5%	hooter/hu:t/ 10%	/hət/ 5%	hat/at 50%	/hju:t/ 5%				
23 **Much**	much 30%	moocher 5%	/mətʃə/ 5%	mach 55%			march 5%		
24 **Pun**	pun 10%	/pu:nə/ 40%	/pənə/ 5%	pan/bang 35%		/pɒnə/ 5%		pen 5%	
25 **But**	but 20%	boot 10%	/bətə/ 5%	bat/d 65%					
26 **Fun**	fun 15%	/fu:n/ 5%	/fɜ:nə/ 5%	fan 70%		/fɒn/ 5%			
27 **Cup**	cup 30%	/ku:pə/ 10%		cap 60%					
28 **Hug**	hug 15%	/u:kə/u:gə/ 15%	/əgə/ 5%	hag 45%	/hju:g/ 10%			/hɛgə/ 5%	/həʊkə/ 5%
29 **Lust**	lust 10%	/lu:st/ 20%		/læst/ 10%		lost 10%	last 50%		

/ʌ/	/u:/	/ɜ:/	/æ/	/ɒ/	/ɑ:/	others
19%	**13,5%**	**5,5%**	**47,5%**	**5,5%**	**5,5%**	**4%**

Table 10.

æ/

	/æ/	/ɛ/	/ɜ:/	/ʌ/	/aɪ/	/eɪ/	/ɪ/	/u/
29 **Mad**	mad 60%	med 35%	/mɜ:d/ 5%					
30 **Batter**	batter 25%	better 30%	/bətə/ 5%	butter 35%	/baiter/ 5%			
31 **Hat**	hat 70%	/hɛt/ 20%		hud/t 5%		hate 5%		
32 **Match**	match 55%	/mɛtʃə/ 30%		much 15%				
33 **Pan**	pan 55%	pen 35%		pun 5%		pain 5%		
34 **Bat**	bat 65%	bet 20%				bait 15%		
35 **Fan**	fan 80%	fen 10%				/feɪn/ 5%	fin 5%	
36 **Cap**	cap 75%	/kɛp/ 10%		cup 10%		cape 5%		
37 **Hag**	hag 85%	/hɛg/ 10%						/ug/ 5%

/æ/	/ɛ/	/ʌ/	others
63,33%	**22,22%**	**7,77%**	**6.68%**

(in this case /æ/ is compared minimally with /ʌ/)

Table 11.

/ɛ/

	/ɛ/	/i:/	/ɪ/	/æ/	/ɑɪ/	/eɪ/	/ə/	/ɑ:/	/ɪə/	/ɛə/	/əʊ/
38 **Ten**	ten 85%	teen 10%	tin 5%								
39 **Pen**	pen 90%	/pi:n/ 5%	pin 5%								
40 **Lend**	lend 75%	leaned 15%		land 10%							
41 **Said**	said 25%	seed/seat 15%		sad 5%	side 10%	/seɪd/t 45%					
42 **Merry**	merry 55%	/mi:rɪ/ 5%		marry 35%			/mərɪ/ 5%				
43 **Peck**	peck 40%	b/peack 10%	pick 20%	pack/bag 25%		/peɪk/ 5%					
44 **Beg**	beg 45%		big 15%	bag 40%							
45 **Mesh**	mesh 85%	/mi:ʃ/ 15%									
46 **Men**	men 75%	mean 20%		man 5%							
47 **Bed**	bed 65%	bead 5%	bid 5%	bad 15%							
48 **Hell**	hell 50%	heal 20%	hill 5%					/ha:n/ 5%	/hɪəl/ 10%	hair 5%	hole 5%
49 **Net**	net 85%	neat 15%									

/ɛ/	/i:/	/ɪ/	/æ/	others
64,58%	**11,25%**	**4,58%**	**11,25%**	**12,92%**

Table 12.

/æ/

	/æ/	/ɛ/	/eɪ/	/ʌ/	/ɑ:/	/ɒ/	/ɔ:/	/i:/	/ɪ/	/əʊ/
50 **Tan**	tan 35%	ten 65%								
51 **Pan**	pan 35%	pen 60%	pane 5%							
52 **Land**	land 35%	lend 50%		/lʌnd/ 5%	/lɑ:nd/ 5%	/lɒnd/ 5%				
53 **Sad**	sad 30%	said/shed/ 60%	/seɪd/ 5%				sort 5%			
54 **Marry**	marry 80%	merry 20%								
55 **Pack**	pack 70%	peck/beg 25%						peak 5%		
56 **Bag**	bag 75%	beg 25%								
57 **Mash**	mash 55%	mesh 40%		mush 5%						
58 **Man**	man 60%	men 40%								
59 **Bad**	bad 40%	bed 50%				/bɒd/ 5%	bought 5%			
60 **Harry**	Harry 50%	hell 30%		hurry/hʌn/ 10%					hill 5%	hole 5%
61 **Gnat**	gnat 70%	net 30%								

/æ/	/ɛ/	others
52,91%	**41,25%**	**5,84%**

(in this case /æ/ is compared minimally with /ɛ/)

Table 13.

/ɒ/

	/ɒ/	/ɔ:/	/ʊ/	/əʊ/	/ʌ/	/æ/
62 **Spots**	spots 85%	sports 15%				
63 **Cod**	cod 40%	/kɔ:tə/də/ 10%	could 40%	code 10%		
64 **Pot**	pot 80%	/pɔ:t/ 5%		boat 5%	put 10%	
65 **Cock**	cock 50%		cook 45%	coke 5%		
66 **Not**	not 90%				nut 10%	
67 **Polly**	Polly 65%	tall 5%	pull/pulley 10%	coal/pəʊlɪ/ 15%		/bæl/ 5%
68 **Shot**	shot 80%	short 10%			shut 10%	
	/ɒ/	/ɔ:/	/ʊ/	/əʊ/	others	
	70%	**6,42%**	**13,57%**	**5%**	**5,01%**	

Table 14.

/ɔ:/

	/ɔ:/	/ɒ/	/ɜ:/	/a:/	/æ/	/ʊə/	/əʊ/	/aʊ/	/ʊ/
69 **Sports**	sports 70%	spots 25%	spurt 5%						
70 **Cord**	cord 60%	cod 25%		card 5%	/kæd/ 10%				
71 **Port**	port 75%	pot 20%				/pʊət/ 5%			
72 **Cork**	cork 90%	cock 10%							
73 **Nought**	nought 30%	not 20%			/næft/ 5%		note 35%	/naʊtə/ 5%	look 5%
74 **Paul**	Paul 35%	/pɒl/ 10%					coal/pole 30%	/paʊl/ 5%	pull 20%
75 **Short**	short 85%	shot 10%	shirt 5%						
	/ɔ:/	/ɒ/					/aʊ/	others	
	63,57%	**17,14%**					**9,28%**	**10,01%**	

(/ɔ:/ is compared minimally with /ɒ/)

Table 15.

	/ɜ:/	/i:/	/ɪ/	/ɪə/	/ɛ/	/eɪ/	/ɑ:/	/ʌ/	/u:/	/ɒ/	/æ/	/ɔ:/	/ju:/	/ʊə/
76 **Firm**	firm 35%	/fi:rm/ 40%	film 15%	/fɪərm/ 10%										
77 **Heard**	heard 40%	/hi:rt/ 35%		/ɪərt/ 10%	herd 10%	/heɪrd/ 5%								
78 **Stir**	stir 5%	steer 95%												
79 **Hurt**	hurt 10%						heart/hard 55%	hut 10%	hoot 10%	hod 5%	(h)ært 10%			
80 **Dirt**	dirt 55%	/di:rt/ 35%		/dɪərt/ 10%										
81 **Turn**	turn 50%				/dɛrn/ 5%		d/ta:rn/ 10%	/tʌrn/ 5%	/tu:rn/ 15%		/tæn/ 5%		tune 5%	/tʊərn/ 5%
82 **Burn**	burn 55%						barn/va:rn/ 20%	/bʌrn/ 5%	/bu:rn/ 15%			born 5%		
83 **Bird**	bird 60%			/bɪərd/ 35%					/bu:r/ 5%					
84 **First**	first 90%							/fʌst/ 5%				forced 5%		
85 **Purse**	purse 50%		/bɪrs/ 5%				pass 15%		/pu:rs/ 15%			pause 10%		
86 **Fur**	fur 35%						far 15%		/fu:r/ 20%	/fɒ/ 5%		four 15%		

/ɜ:/	/i:/	/ɪə/	/ɑ:/	/u:/	others
44,09%	**18,63%**	**5,90%**	**10,45%**	**7,27%**	**13,66%**

Table 16.

/ɑ:/

	/ɑ:/	/æ/	/ɜ:/	/ɛ/	/ɒ/	/eə/	/i:/	/ɪə/	/ʌ/
87 **Farm**	farm 55%	/færm/ 25%	firm 15%	/fɛrm/ 5%					
88 **Hard**	hard 60%	/hærd/ 25%	herd 10%		/hɒdə/ 5%				
89 **Star**	star 70%	/stær/ 20%	stir 5%			stair 5%			
90 **Heart**	heart 10%	/hærdə/ 5%	hurt/herd 45%	/ɛrt/ 5%			/hi:rt/d 30%	/hɪərt/ 5%	
91 **Dart**	dart 75%	/dært/ 15%	dirt 10%						
93 **Last**	last 45%	/læst/ 10%		lest/blessed 30%					lust 15%

/ɑ:/	/æ/	/ɜ:/	/ɛ/	/i:/	others
52,5%	**16,66%**	**14,16%**	**6,66%**	**5%**	**5,02%**

Table 17.

/ɑʊ/

	/ɑʊ/	/əʊ/	/u:/	/ɒ/	/ju:/	/ɔ:/	/ʌ/	/ʊ/
94 **Loud**	loud 30%	load/low/s 50%	loot/lu:d/ 20%					
95 **Now**	now 65%	know/no 30%		/nɒ/ 5%				
96 **Found**	found 100%							
97 **Doubt**	doubt 15%	/dəʊ/dote 10%	/du:t/bt 25%	dot/dog/doctor 20%	dute 5%		dud/dʌt/- 20%	/dʊb/ 5%
98 **Row**	row 40%	/rəʊ/ 35%		/rɒ/ 20%		law 5%		

/ɑʊ/	/əʊ/	/u:/	/ɒ/	others
50%	**25%**	**9%**	**9%**	**7%**

Table 18.

/əʊ/

	/əʊ/	/ɔ:/	/ɒ/	/ʌ/	/u:/
99 **Load**	load 90%	/lɔ:t/ 5%	/lɒæd/ 5%		
100 **Know**	know 95%	ignore 5%			
101 **Phoned**	phoned 45%	fawned 5%	fond 10%	fund 40%	
102 **Dote**	dote 60%	/dɔ:t/ 10%	dot 15%	dud/t 10%	/du:t/ 40%
103 **Row**	row 75%		/rɒ/ 25%		

/əʊ/	/ɔ:/	/ɒ/	/ʌ/	others
73%	**5%**	**11%**	**10%**	**1%**

(/əʊ/ is compared minimally with /ɑʊ/)

Table 19.

	/ɔ:/	/əʊ/	/ɒ/	/æ/
104 **Law**	law 25%	low 45%	/lɒ/ 5%	/læv/ 15%
105 **Hall**	hall 30%	hole 30%	/hɒlə/ 5%	/hæl/ 15%
106 **Called**	called 5%	cold 55%	/kɒle/ 10%	/kæld/ɪd/ 15%
107 **Ball**	ball 50%	bowl 15%	/bɒl/ 10%	/bæl/ 15%
108 **Saw**	saw 20%	so/sew/sow 75%		
109 **Shore**	shore 80%	show 5%		
110 **Claws**	claws 5%	close/d/clothes 75%		
111 **Call**	call 35%	coal 30%	/kɒl/ 15%	/kæl/ 10%
112 **Bought**	bought 25%	boat/vote 25%	both/t 30%	
	/ɔ:/	/əʊ/	/ɒ/	/æ/
	30,55%	**39,44%**	**8,33%**	**7,77%**

/ɛə/	/aʊ/	/ʌ/	/ʊ/	/u:/	/ʊə/	/ɛ/
lair 5%	/laʊ/ 5%					
		hull 10%	/ʊl/ 5%			hell 5%
		coloured 5%		coo-led 10%		
			bull 10%			
					sure 5%	
					sure 15%	
	/klaʊ/s 20%					
		cull 5%		cool 5%		
	/baʊθ/bout 15%			boot 5%		
		others **13,91%**				

Table 20

/əʊ/

	/əʊ/	/ɔ:/	/ɒ/	/ʌ/	/aʊ/	/ju:/	/ʊə/
113 **Low**	low 60%	law 15%	/lɒv/ 10%	love 5%	/laʊ/ 5%	/lju:/ 5%	
114 **Hole**	hole 50%	(h)all 40%	/hɒl/ 10%				
115 **Cold**	cold 90%	called 5%	/kɒldə/ 5%				
116 **Bowl**	bowl 70%	ball 15%	/bɒl/ 5%		/baʊwəl/ 5%		/bʊəl/ 5%
117 **So**	so 80%	saw 15%	/sɒ/ 5%				
118 **Show**	show 90%	sore 5%	/sɒ/ 5%				
119 **Close**	close 95%	claws 5%					
120 **Coal**	coal 50%	call 40%		cull 5%			/kʊələ/ 5%
121 **Boat**	boat 65%	bought 10%	/bɒtə/bɒæt/ 20%				/bʊətə/ 5%

/əʊ/	/ɔ:/	/ɒ/	others
72,22%	**16,66%**	**6,66%**	**4,46%**

(in this case /əʊ/ is compared minimally with /ɔ:/)

Table 21.

IL VIAGGIO IN ITALIA DI WILLIAM THOMAS E LA *HISTORYE OF ITALYE*

Maria Scaglione
(Napoli)

William Thomas, presumibilmente nel marzo del 1545, dovette seguire l'itinerario che solitamente il viaggiatore inglese del XVI secolo percorreva dall'Inghilterra a Venezia: imbarcarsi per Calais, passare per alcune città dell'attuale Belgio, Bruges, Anversa, attraversare la Germania fino ad arrivare a Trento e infine a Venezia.

Questo giovane inglese non era né un devoto pellegrino spinto in Italia dal desiderio di visitare i luoghi sacri, né un letterato guidato dall'amore per la cultura e lo studio verso una delle università italiane, allora molto più progredite delle inglesi. Con certezza si sa[1] che era nato nel Galles nei

[1] Per la biografia del Thomas i testi più esaurienti sono: *DNB*, *s.v.*; E.R. Adair, 'William Thomas: A Forgotten Clerk of the Privy Council', in *Tudor Studies presented... to A.F. Pollard*, a cura di R.W. Seton-Watson, Longmans, London, 1924, pp. 132-60; P.J. Laven, *The Life and Writings of William Thomas*, unpublished M.A. thesis, University of London, 1954; T.F.T. Baker, 'William Thomas', in *The History of Parliament. The House of Commons, 1509-1558*, a cura di S.T. Bindoff, London, 1982, III, pp. 439-43. Un importante studio delle opere del Thomas è quello di S. Rossi, 'Un italianista nel Cinquecento Inglese: William Thomas', in *Aevum*, XL, 1966, pp. 281-314. Altri testi che contengono riferimenti ad aspetti specifici delle opere del Thomas sono: T.G. Griffith, *Avventure Linguistiche del Cinquecento*, Felice le Monnier, Firenze, 1961; F. Raab, *The English Face of Machiavelli*, Routledge & Kegan, London, 1965; E.J. Baskerville, *The English Traveller to Italy, 1547-1560*, Columbia University, New York, 1967; L. Einstein, *Il Rinascimento Italiano in Inghilterra*, trad. e note di S. Betto, Marchese, Siracusa, 1969; S. Anglo, 'Our Extremest Shift is to Work by Policy: William Thomas and Early Tudor Machiavellism', in *Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion*, London, 1984, pp. 31-50; E. Chaney, '«Quo vadis?»

primi anni del '500 in una famiglia di piccola o media nobiltà che non era in grado di garantirgli alcuna posizione di prestigio nella società inglese. Aveva frequentato presumibilmente l'università di Oxford fra il 1535 e il 1542 acquisendovi un'educazione classica che gli consentirà, una volta giunto in Italia, di accostarsi in maniera feconda alla cultura italiana, traendone produttive 'lezioni'. Thomas era poi entrato al servizio di Sir Anthony Browne, *Master of the Horse* di Enrico VIII ed aveva ottenuto, negli anni dal 1540 circa al 1545, numerosi benefici e incarichi. Fu infatti nominato nel 1542 *Clerk of the Peace and of the Crown* nelle contee di Brecon, Radnor e Montgomery; nel 1543 ottenne la candidatura per un vicariato nel Dorset e fu quasi certamente il compratore e il rivenditore di fondi del feudo di Beedon, nel Berkshire, all'inizio del 1544. Sappiamo inoltre che possedeva una proprietà nel Surrey, a Southwork. Poi, improvvisamente il tracollo, dovuto a debiti di gioco. Sappiamo che dopo essersi impossessato di alcune lettere di cambio appartenenti al suo protettore Sir Anthony, il Thomas fuggì da Londra. Il Browne scrisse, tramite il *Privy Council*, a Vaughan ad Anversa, a Bucler a Worms, all'ambasciatore inglese Edmund Harvel[2] a Venezia, per avere notizie del fuggiasco. Vaughan rispose che Thomas non era ad Anversa, mentre Bucler fece sapere che il giovane era probabilmente passato per Worms al seguito di alcuni mercenari scozzesi poco prima del 7 maggio. L'unico che fornì informazioni esaurienti — che smentirebbero la risposta del Bucler — fu Harvel, il quale, il 10 aprile 1545, scrisse che Thomas era arrivato a Venezia, aveva confessato il misfatto ed era stato chiuso in prigione[3]. In una

Travel as Education and the Impact of Italy in the Sixteenth Century', *Proceedings of the 1987 Annual Conference of the History of Education Society of Great Britain*, a cura di P. Cunningham - C. Brock, History of Education Society, 1988, pp. 1-28.

[2] *Letters and Papers, Henry VIII*, XX, i, 196; *ibidem*, 680; *ibidem*, 515 (come citato in P.J. Laven. *op. cit.*, p. 25).

[3] Il testo della lettera è il seguente: «On the X of thinstant, I receyvid the Ires of the XXV of marche concerning the bessines of Willm̃ Thomas late servant to thon^bie^ lord of thorses wich said Thomas arivid her that selff day and season that yor L. Ires wer deliverid vnto me. And of his owne motiō

lettera seguente, datata 3 maggio 1545, l'ambasciatore inglese, quasi volesse intercedere per il prigioniero, affermò come questi non smettesse

«... to make continuall and pitiful lamentacons for his trespassis comittid agenst his master^r^ and other by fragilite and slipperines of youth for the wch he seamith to be vnderfull penitent»[4].

Sembra che il caso si chiuda alla fine del mese, con la restituzione delle lettere di cambio al Browne[5]. Queste lettere sono gli unici documenti che testimoniano la presenza del giovane umanista inglese in Italia[6], dove egli rimase per poco più di tre anni, fino cioè al febbraio del 1548[7]. Che

declarid me at lenght his fawts & disorders comittid agenst his m^r^ not by malicious minde but by folye & misfortune of playe wich had reducid him to ruine & cōstraynid him to depart frō his m^r^ & contre in grete feare & desperaciō. But entretayning the yong mā w^t^ good words, incōtinently acording [to] yor L. comission I cawsid the Vivaldes factor to restrain of the bills of [exchange] and payment in ther hands. And also by thayde & favo^r^ of the signorye I have stayid the said Thomas who shal remayne in prison til the kings m^ts^ farther pleasure be knowen. Ther was found apō him XVI ducats & crowns & one angel brokē w^t^ the valu of IIIs of witte monye deliverid to me by Englishmē her presēt. It can not be rehersid what piteful mone the yong mā makith w^t^ incessable wepings for his trespasses wch seamith to greve him nolesse then deth» (*Letters and Papers* cit., XX, i, 515). Insieme alle due lettere seguenti, è citata in E.R. Adair, *op. cit.*, pp. 135-36.

[4] *Ibidem*, XX, i, 649.

[5] *Ibidem*, 836.

[6] Uniche fonti di informazioni riguardo il soggiorno di Thomas in Italia sono le opere che egli scrisse, o iniziò a scrivere, in questi anni: *The Pilgrim: a Dialogue on the Life and Actions of King Henry the Eight* (cfr. nota 25) e *The Historye of Italye* (infra). Dalla lettura di queste opere si ricava che nel febbraio del 1547 il gallese si trovava a Firenze, pochi giorni dopo a Bologna; nel dicembre del 1547 era a Roma e nell'inverno 1547-48 a Padova.

[7] Thomas scrisse, il 3 febbraio 1548, una lettera da Padova indirizzata al gentiluomo inglese John Tamworth, il quale gli aveva commissionato un libro di grammatica italiana. Il libro sarà pubblicato solo nel 1550 col titolo *Principal Rules of the Italian Grammer, with a Dictionary for the better understandyng of Boccace, Petrarcha, and Dante: gathered into this tongue by William Thomas*, Thomas Berthelet, London, 1550. (Seconda edizione: Thomas Powell, London, 1562; terza edizione: Henry Wykes, London, 1567). La lettera spedita da Padova è l'ultimo documento che abbiamo che attesti ancora la presenza di Thomas in Italia.

cosa abbia fatto il Thomas in questi anni, come abbia guadagnato il denaro necessario per vivere e viaggiare nel territorio italiano e soprattutto perché abbia deciso di soggiornarvi così a lungo, è, per ora, destinato a rimanere nel campo delle ipotesi.

Intanto, possiamo ben supporre che non fu certo la ricerca del pittoresco che spinse il Thomas a visitare numerose città dell'Italia cinquecentesca. Infatti, seguendo lo scrittore negli spostamenti documentati nelle sue opere appartenenti a questi anni, emerge chiaramente che egli aveva a cuore soprattutto gli insegnamenti che si potevano trarre dalla conoscenza della vita politica e sociale, passata e contemporanea, degli italiani.

Va ricordato che il Thomas era un convinto protestante, per cui dovette muoversi senza troppe difficoltà nell'ambiente veneziano dove le nuove idee religiose avevano trovato terreno fertilissimo. La Riforma si era diffusa in Italia[8] con impressionante rapidità: sin dall'inizio degli anni '20 è attestata la circolazione di testi eterodossi, che viene favorita soprattutto dall'intraprendenza dei tipografi veneziani. Un fiorente mercato clandestino di libri di Lutero, Melantone, Zwingli e Bucero collegava Milano e Napoli, Venezia e Palermo, e coinvolgeva non solo uomini di cultura, italiani e stranieri, e tipografi, ma addirittura eminenti personalità dell'istituzione ecclesiastica[9].

A Venezia in particolare, fino agli anni '60, l'eresia luterana avrà accesi sostenitori. Si trattava per lo più di intellet-

[8] Per ciò che concerne la diffusione della Riforma protestante in Italia, si veda il testo di M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Bari, 1993.

[9] Il testo che più rappresenta il carattere di estrema fluidità e indeterminatezza teologica della Riforma in Italia è il *Beneficio di Christo*. Larghissima fu la sua circolazione dopo la pubblicazione a Venezia nel 1543. Il canovaccio era stato redatto da un benedettino cassinese, Benedetto Fontanini da Mantova; a dargli stesura definitiva fu il famoso letterato Marcantonio Flaminio con il contributo di due eminenti porporati, Giovanni Morone e Reginald Pole, il quale aveva ospitato il Flaminio nella propria residenza a Viterbo. Il *Beneficio di Christo* fu fatto stampare clandestinamente con l'aiuto del Pole e del Morone (cfr. M. Firpo, *op. cit.*, p. 98).

tuali famosi che avevano maturato le proprie idee nello studio dei testi di Erasmo[10]; erano spesso legati al circolo umanistico che si raccoglieva intorno al Bembo[11], ed avevano contatti con analoghi gruppi presenti in altre parti della Penisola. Ruolo importante nella diffusione del Riformismo religioso ebbero anche le ambasciate straniere, rifugio sicuro per molti forestieri che non di rado si inserirono nell'intensa vita culturale veneziana, favoriti dal clima libertario e tollerante della Repubblica.

Fu proprio nell'ambiente aperto e mobile dell'ambasciata inglese a Venezia che Thomas stabilì i primi contatti con l'Italia della Riforma. Il primo personaggio importante con cui egli venne certamente in contatto e che presumibilmente gli offrì il suo aiuto fu, come abbiamo ricordato, l'ambasciatore inglese Edmund Harvel[12]. Questi, che si era stabilito in Italia al seguito del cardinale Reginald Pole[13], oltre ad essere abile intermediario fra il proprio re e la Repubblica veneta, era anche mercante. Non si sa molto circa questa sua attività, ma certamente dovette sperimentare il noto attaccamento al denaro dei veneziani, di cui lo stesso Thomas parlerà nella *Historye of Italye*[14]. Harvel doveva essere un uomo comprensivo e pietoso, oltre che fedele esecutore della volontà del proprio sovrano. Ne sono prova l'amorevo-

[10] Per la diffusione delle idee di Erasmo in Italia nel XVI secolo, si veda il testo fondamentale di S. Seidel Menchi, *Erasmo in Italia, 1520-1580*, Bollati Boringhieri, Torino, 1987.

[11] Si trattava di letterati e professori come Lazzaro Bonamico, Trifon Gabriele, Romolo Amaseo, Benedetto Lampidrio e di studenti come Marcantonio Flaminio, Aonio Paleario, Cosimo Gheri, Alvise Priuli, nonché Reginald Pole (cfr. M. Firpo, *op. cit.*, p. 15).

[12] Per Edmund Harvel si veda il testo di P.J. Laven *cit.*, Appendix A, pp. 333-38.

[13] Uno studio approfondito di questo personaggio è il testo di P. Simoncelli, *Il caso Reginald Pole. Eresia e santità nelle polemiche religiose del Cinquecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1977.

[14] Thomas scrive, riferendosi all'avidità e all'attaccamento al denaro dei veneziani: «... I thinke Cerberus was neuer so greedye at the gates of hell as they be in the chanelles abaut Venice». (*The Historye of Italye*, imprinted by Thomas Marshe, London, 1561, f. 76v). Tutte le citazioni che seguiranno, relative a quest'opera, sono tratte da questa edizione.

lezza usata nei riguardi del Thomas, che traspare dalle lettere spedite al *Privy Council* e l'abile diplomazia con cui trattò l'affare di Ludovico da l'Armi, una faccenda piuttosto delicata in quanto poneva la Repubblica veneta in una posizione disagevole nei confronti dell'Inghilterra. Poiché il caso da l'Armi è legato proprio al periodo in cui Thomas si presume fosse strettamente in contatto con l'ambasciata inglese, è opportuno tracciarne in breve le linee[15].

Ludovico da l'Armi era un soldato mercenario al servizio di Enrico VIII ed era ospitato nel territorio della Repubblica veneta, causando non pochi problemi al governo veneziano. Da due lettere spedite nel maggio del 1545 da Francesco Venier[16], ambasciatore veneziano a Roma, risulta evidente l'indignazione del papa nei confronti della città lagunare per aver permesso la residenza al da l'Armi insieme ad altri soldati mercenari. Ludovico era ritenuto dunque una persona molto pericolosa, tanto che alla corte papale era diffuso il sospetto che stesse macchinando addirittura di uccidere il cardinale Pole[17]. Inoltre lo stesso papa menziona la pre-

[15] Per la posizione di Harvel nel caso di Ludovico da l'Armi e gli sviluppi della vicenda di cui il soldato mercenario è protagonista, si veda il *Calendar of State Papers and Manuscripts, existing in the Archives and Collections of Venice*, a cura di R. Brown, London, 1873, vol. V (1534-1554).

[16] La prima lettera è datata 5 maggio 1545: Francesco Venier al Consiglio dei Dieci; la seconda, con lo stesso mittente e destinatario, è dell'8 maggio. In quest'ultima lettera, il Venier riporta l'affermazione del papa riguardante «... an agent of the king of England resident with the Signory» che «supplies them [soldati mercenari tra cui il da l'Armi] with considerable sums of money». In una lettera datata Venezia, 20 aprile 1545, Harvel scrisse ad Enrico VIII dicendo di aver ricevuto lettere di cambio del valore di 4138 corone italiane e di averle consegnate «... to da l'Armi and the other captains which wer in like expectations and nede to percayve the most gracious liberalite of your Majeste» (*State Papers*, vol. X, p. 400, citato in *Calendar of S.P.*). Si è tentati a credere che Thomas fosse coinvolto in queste vicende, le quali accadono nello stesso mese in cui arriva a Venezia; non vi è però alcuna prova a sostegno di questa ipotesi.

[17] *Calendar of S.P.*, 5 maggio 1545: Francesco Venier al Consiglio dei Dieci. Non sono chiari gli intenti che il re inglese voleva attuare avvalendosi dell'aiuto del da l'Armi. Da voci di inglesi presenti nella Repubblica veneta, risulta che il proposito fondamentale era di accordarsi con il duca di Savoia (Carlo III) e di inviargli soldati e cavalli per recuperare il suo territorio del Piemonte in mano francese.

senza a Venezia nel mese di maggio, di un agente inviato dal re d'Inghilterra per rifornire di denaro il gruppo di mercenari. Dal fitto carteggio tra il senato veneziano e Giacomo Zambon, segretario veneziano in Inghilterra, e, ancora, tra il Consiglio dei Dieci e Francesco Venier, si deduce che la Repubblica veneta, nel trattare il caso da l'Armi, tendeva ad assecondare il volere di Enrico VIII piuttosto che quello della Santa Sede: i procedimenti giudiziari contro Ludovico, più volte arrestato per aver commesso crimini efferati[18], venivano sempre sospesi in quanto il re inglese faceva intendere che il mercenario era sotto la sua protezione. Nelle lettere che appartengono a questi mesi, che riguardano le relazioni tra Venezia e Inghilterra, il nome di Thomas non compare mai[19]. Non doveva, quindi, essere coinvolto nella vicenda del da l'Armi, o, al contrario, svolgeva talmente bene la sua attività di informatore segreto da riuscire a nascondere completamente le proprie tracce. A causa della sua fede religiosa, è invece facile presumere che l'umanista inglese dovette godere dell'amicizia di un personaggio importante operante nell'orbita riformista, ossia il segretario del Harvel, Baldassarre Altieri.

Questi era stato uno dei primi a sostenere e a propagandare le idee riformiste a Venezia: è noto che fosse in corrispondenza con lo stesso Lutero e che diffondesse a Venezia

[18] L'8 agosto 1545 il da l'Armi è accusato di aver assalito insieme ai suoi uomini, Zuan della Moneda, capitano delle navi del Consiglio dei Dieci; l'11 agosto, di aver inviato alcuni sicari ad uccidere Curio Bua di Treviso; nel novembre del 1546 viene sospettato dell'assassinio di Maphio Bernardo, un nobile accusato di aver rivelato segreti di Stato alla Francia. Nonostante queste accuse, il da l'Armi riuscì sempre a farla franca, poiché era protetto da Enrico VIII ma, poco dopo la morte del sovrano inglese, fu giustiziato, il 12 o 14 maggio 1547.

[19] In una lettera del 4 dicembre 1546 del Consiglio dei Dieci al Bailiff a Treviso si legge: «A few days ago, one William, an Englishman, with four companions, was at Treviso, and went round the city walls and beyond, to inspect and sound the streams, and ascertain their sources, and also to examine the moats of the city. Wishing to have good information, desire him to give them particular account of all that has reached his knowledge in this matter, that they may know every detail as minutely as possible». Che questo William sia proprio il nostro scrittore?.

opere di fra Martino, di Erasmo, di Melantone e del Bucero[20], le quali venivano accolte con vivissimo interesse da numerosi veneziani. Nel periodo più vicino a quello del soggiorno a Venezia del Thomas, l'Altieri, che era divenuto segretario dell'ambasciatore inglese, poteva scrivere che soprattutto il patriziato veneziano aveva accettato di buon grado le nuove idee protestanti, tanto che ci si poteva aspettare da un momento all'altro che la libera predicazione fosse autorizzata[21]. Nel maggio del 1546, l'Altieri si presentò al cospetto della Signoria e dei Capi dei Dieci con una lettera di «credence» dei Principi Protestanti, mediante la quale essi lo designavano loro agente[22]. La Signoria non solo ascoltò la comunicazione dei Principi Protestanti, ma difese anche la propria posizione dai forti rimproveri della Curia romana, pur ribadendo l'antica fedeltà che legava la Repubblica alla Chiesa. Intanto, come si legge in una lettera dell'ambasciatore veneziano presso Carlo V, Alvise Mocenigo[23], era diffuso il sospetto che Venezia appoggiasse diplomaticamente la lega di Smalcalda[24].

Da tutto ciò si può dedurre che Thomas fosse perfetta-

[20] Cfr. G. Zonta, 'Francesco Negri l'eretico e la sua tragedia *Il libero arbitrio*', in *Giornale storico della letteratura italiana*, LXVII e LXVIII, 1916, p. 272.

[21] Cfr. P.F. Grendler, *L'inquisizione romana e l'editoria a Venezia, 1540-1605*, Il Veltro, Roma, 1983, p. 54.

[22] *Calendar of S.P.*, lettera del maggio del 1546.

[23] *Ibidem*, lettera del 25 ottobre 1546: Alvise Mocenigo al Consiglio dei Dieci.

[24] Nel 1530, Carlo V aveva convocato una Dieta ad Augusta con la speranza di ottenere una riconciliazione fra il movimento protestante ed i cattolici. La riconciliazione non venne e l'imperatore approvò un documento, la *Confessio augustana*, che era una vera e propria dichiarazione di guerra contro i protestanti. Ad essa i principi e le città riformate risposero con la formazione della lega di Smalcalda nel 1531. Poiché il contrasto religioso minacciava di disgregare l'unità dell'impero mettendolo alla mercè dell'antagonista francese, il 3 ottobre 1555 il problema fu risolto con la pace di Augusta. Un documento approvato in questa occasione riconosceva la confessione luterana ma limitatamente ai principi: i sudditi dovevano seguire la confessione del proprio principe secondo il principio *cuius regio eius religio* (cfr. R. Villari, *Storia moderna*, Laterza, Bari, 1985).

mente a suo agio nell'ambiente dell'ambasciata veneziana. Certamente era al corrente delle polemiche che sorgevano intorno alla pubblicazione di opere di matrice protestante. È quanto emerge da *The Pilgrim*, presumibilmente la prima opera scritta da lui in Italia[25]. *The Pilgrim* è un dialogo in cui Thomas difende Enrico VIII dalle accuse mosse da un gruppo di gentiluomini, che l'autore immagina di incontrare a Bologna. La strenua difesa del re inglese e delle sue azioni, soprattutto quelle relative al divorzio da Caterina d'Aragona e alla rottura con la Chiesa di Roma, è condotta dallo scrittore sulla base della morale protestante, probabilmente rafforzata dal contatto con gli ambienti protestanti italiani. Diretto è all'interno del dialogo il riferimento alla tragedia di Francesco Negri, *Libero Arbitrio*, che per la propria impostazione chiaramente protestante, fu nel 1549 inclusa nella lista dei libri proibiti redatta dal cardinale Giovanni della Casa. Ciò che è interessante notare è che il Thomas, pur non avendo letto l'opera del Negri, conosceva le discussioni che aveva provocato la sua pubblicazione[26].

Vale la pena ricordare che è il Thomas stesso a dare un'indicazione, anche se indiretta, del proprio inserimento in ambienti intellettuali piuttosto sospetti. Nella *Historye of Italye*, egli fa riferimento all'università di Padova dove «... with diligente serche I learned that the noumber of scholers there was little lesse than fiftene hundreth, whereof I dare saye, a thousand at the lest were gentilmen»[27].

[25] La data di composizione del dialogo risale quasi con certezza al periodo tra il febbraio del 1547, mese in cui Thomas apprese la notizia della morte del re, e il marzo del 1547.

[26] La critica comunemente sostenuta dagli oppositori del Negri si fondava sull'osservazione che lo scritto non rientrava negli schemi stilistici del genere tragico, per cui non poteva essere considerato una tragedia. Il Thomas afferma che questa è una critica del tutto irrilevante: «... nowthat they can find no answer to deface the truth thereof, they only contend with the proporcion». (*The Pilgrim: a Dialogue on the Life and Actions of King Henry the Eight*, a cura di J.A. Froude, Parker, London, 1861, p. 27).

[27] *The Historye of Italye* cit., f. 3r.

L'università di Padova costituiva un centro di raccolta di numerosi personaggi implicati nel dissenso religioso, molti dei quali certamente trovavano rifugio e ospitalità presso la residenza di due nobili genovesi, Caterina Sauli e il marito Giovanni Gioacchino da Passano. Questi avevano dato vita ad una vera e propria comunità eterodossa che traeva vigore dalle prediche infuocate di numerosi frati, come Alessandro Pagliarini, Bartolomeo Fonzio[28] e il francescano Girolamo Galateo.

Ai nostri fini, un ulteriore importante riferimento è contenuto nel *Pilgrim*: l'opera è, infatti, dedicata a Pietro Aretino[29]. Oltre al Harvel e all'Altieri, il celebre letterato toscano può essere stato un terzo personaggio con cui Thomas, durante la sua residenza in Italia, venne in contatto. Allo scrittore inglese probabilmente era già nota la fama dell'Aretino prima di fuggire in Italia. Infatti, quando il Thomas, verso il 1540, cominciava a frequentare la corte inglese[30], le voci riguardanti lo scrittore toscano ed i suoi tentativi di ingraziarsi Enrico VIII dovevano circolare con molta frequenza. Erano quelli gli anni in cui l'Aretino, prima della pubblicazione del secondo libro delle *Lettere* che avrebbe

[28] Interessante è la figura del frate Bartolomeo Fonzio, il quale era considerato dal Carafa responsabile del dilagare dell'eresia in terra veneta. La sua opera, *De la emendatione et correctione dil Stato christiano*, pubblicata nel '33, divenne così popolare a Venezia da essere letta come un libro di avventure anche dalle classi subalterne. Alcune tappe delle sue peregrinazioni, Roma nel 1546-47, Padova nel 1548, coincidono con quelle del Thomas, il quale può ben averlo incontrato. Il Fonzio fu condannato a morte per non aver abiurato (cfr. M. Firpo, *op. cit.*, pp. 77-80).

[29] «To Mr Peter Aretino, the Right Natural Poet». Il Thomas così giustifica la scelta del suo dedicatario: «Like as many times the wild woods and barren mountains yield more delight unto the seldom-travelled Citizen than do the pleasant orchards and gardens, whose beauty and fruit he daily enjoyeth, so hath it now pleased me rather to direct this my little book unto thee [...]» (*The Pilgrim* cit., p. 1).

[30] In quel periodo, Thomas era già in amicizia con Sir Anthony Browne che, ricordiamo, per la carica che ricopriva, viveva in stretto contatto con Enrico VIII. Egli ottenne numerosi riconoscimenti e donazioni per i servizi resi alla Corona e, proprio da Enrico, fu nominato custode del principe Edoardo e della principessa Elisabetta.

dedicato al sovrano nel 1542[31], cercava forse di tastare il terreno, e inviava numerose lettere alle personalità più vicine al re inglese, affinché intercedessero per lui[32].

Oltre ad una conoscenza indiretta dello scrittore toscano, si può, comunque, ipotizzare che Thomas avesse potuto incontrarlo di persona, riuscendo così ad ingraziarsi l'animo di uno dei personaggi più influenti del tempo allo scopo di ottenerne vantaggi pratici o consigli preziosi. Due sono le persone che avrebbero potuto fungere da intermediari: l'Altieri e il fiorentino Bartolomeo Panciatichi.

Il segretario di Harvel era profondamente stimato dall'Aretino. Lo dimostra una lettera che questi gli inviò quando l'Altieri era passato al servizio del Harvel. I termini con cui l'Aretino si rivolge all'amico mostrano da parte dello scrittore un sincero affetto e grande ammirazione. «Ecco che Iddio», scrive, «dopo tanti vostri aggiramēti; vi ha pur' collocato, doue è le virtù, e i costumi di voi, sono honorati, e laudati. [...] Auenga che amandoui, come io amo; ogni vostro trauaglio, e ogni vostra consolatione ridonda in me; non altrimenti, ch'io fusse il loro suggetto proprio»[33].

[31] Si è consultato il *Secondo Libro delle Lettere di M. Pietro Aretino*, appresso Matteo il Maestro, Parigi, 1609. La data della dedica del secondo libro delle *Lettere* è 1 agosto 1542.

[32] Il 12 giugno 1538, l'Aretino scrive a Edmund Harvel affinché questi suggerisca al sovrano inglese di prenderlo sotto la sua protezione (*Lettere* cit., ff. 20r-20v). (In seguito Harvel fece aggredire l'Aretino poiché questi si era pubblicamente lamentato di lui attribuendogli la colpa di una mancata sovvenzione da parte di Enrico VIII. Grazie all'intervento della Signoria veneta, la vertenza fu presto appianata. Cfr. *Tutte le opere di Pietro Aretino*, a cura di F. Flora, Mondadori, 1960, vol. I). Il 27 settembre 1539, lo scrittore toscano scrive una lettera al signor Giambattista Guicciardini, allora residente alla corte inglese, per ringraziarlo della generosità da lui mostrata nei suoi confronti (*ibidem*, f. 94v); il 15 luglio 1540, in una lettera a Messere Antonio Carsidoni, l'Aretino allude a 200 scudi che Enrico VIII gli aveva inviato (*ibidem*, ff. 151r-151v); il 22 maggio e il 30 giugno 1542 invia due lettere, rispettivamente a Messere Girolamo da Travigi (*ibidem*, ff. 174v-175r) e a Messere Riccardo Shelley (*ibidem*, ff. 285v-286r-286v), affinché lo raccomandino al re inglese. Infine, il 13 agosto 1542 scrive a Piero Vanni, residente alla corte di Enrico VIII, pregandolo di porgere al re il secondo libro delle *Lettere* a lui dedicato (*ibidem*, ff. 312v-313r).

[33] La lettera è datata 22 agosto 1542. Nella lettera l'Aretino esorta

Bartolomeo Panciatichi era un nobile gentiluomo fiorentino, da cui Thomas fu ospitato durante la sua visita a Firenze, nel febbraio del 1547. Amico di uomini di lettere e di molti artisti del suo tempo, il Panciatichi era egli stesso poeta. Anch'egli abbracciò la fede protestante mentre era in Francia in qualità di ambasciatore del Granduca di Toscana[34]; in seguito, entrò a far parte del gruppo di nobili ed intellettuali vicini a Cosimo I dei Medici che costituiva a Firenze il centro di diffusione di idee riformiste. Erano intellettuali raccolti nell'Accademia Fiorentina, come Benedetto Varchi o Cosimo Bartoli, il tipografo granducale Lorenzo Torrentino, alcuni funzionari della corte[35]. Sfruttando il suo intuito nello scoprire talenti, nel 1544 fu proprio Cosimo a inviare il Panciatichi presso le più importanti città universitarie italiane, Bologna, Ferrara, Padova, con la commissione di reclutare uomini nuovi e artisti famosi per condurli a Firenze[36]. Non è da

l'amico a dedicare parte del tempo libero dagli impegni di lavoro «a quegli studi da cui trahete la fama del nome» (*ibidem*, ff. 307v-308r).

[34] Al suo ritorno a Firenze, il Panciatichi fu imprigionato dall'Inquisizione e, dopo atroci torture, abiurò nel 1552 (cfr. J. Ross, *Florentine palaces, and their stories*, Dent, London, 1905, p. 162).

[35] Cfr. M. Firpo, *op. cit.*, p. 41. Fiorentino era un noto fautore della Riforma, Pietro Martire Vermigli. Era priore del convento di S. Pietro ad Aram a Napoli quando si sviluppò il cenacolo spirituale del Valdes. Il Vermigli ne fu influenzato, e il suo pensiero si precisò in senso nettamente protestante a Lucca dove fu trasferito in qualità di priore del convento di S. Frediano. Nel 1542 dovette fuggire in Svizzera; fu a Zurigo, Strasburgo, in Inghilterra. Qui, chiamato dal vescovo Cranmer nel 1547, il Vermigli, oltre a condurre un brillante professorato, intervenne nelle grandi discussioni che gettarono le basi teologiche della Chiesa Anglicana. Contribuì anche alla redazione del *Prayer Book*. Morì a Zurigo nel 1562. *Dizionario Enciclopedico Utet, s.v.*, ma si veda anche il recente studio di M. Di Gangi, *Peter Martyr Vermigli, 1499-1562. Renaissance man, Reformation master*, University Press of America, Lanham; New York; London, 1993.

[36] Cfr. E. Cochrane, *Florence in the forgotten centuries, 1527-1800, a history of Florence and the Florentines in the age of the Grand Dukes*, University of Chicago Press, Chicago, 1973, p. 71. Il Panciatichi fu console dell'Accademia Fiorentina nel 1545 e «come il suo consolato riuscisse uno dei più magnifici e onorati che fossero mai lo attesta Antonfrancesco Doni, dedicando al nostro Panciatichi le *Lezioni di Accademici fiorentini sopra Dante*, stampate in Firenze nel 1547» (cfr. *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina* di Salvino Salvini nella Stamperia di S.A.R., Firenze, 1717).

escludere che proprio in questa occasione il Panciatichi abbia conosciuto Thomas invitandolo poi a Firenze. È inoltre probabile che avesse presentato Thomas all'Aretino, che egli doveva conoscere bene e soprattutto stimare molto. Quando, infatti, era ambasciatore in Francia, il Panciatichi si adoperò per far restituire al poeta una somma di denaro donatagli dal re: era denaro che l'inviato dell'Aretino, Gian Ambrogio degli Eusebi, aveva perso al gioco. Nel 1540, l'Aretino scrisse al Panciatichi una lettera di ringraziamento che comincia così: «Chi non ci nasce con la cortesia nell'animo, è nobile nel cognome, e villano nelle opere, io dico ciò in lode del vostro meritare di esser' veramente chiamato buon gentil' huomo [...]»[37]. Un anno prima, nel 1539, il nobile fiorentino, sempre durante la propria residenza in Francia, aveva suggerito all'amico monsignor Vauselles di tradurre in francese l'opera dell'Aretino *Umanità di Cristo*. Lo scrittore toscano si espresse con grande riconoscenza: «La dolcezza della vostra modestia non và punto alterando la nobiltà del sangue cortese, da cui derivate. Voi fratello hauete così ben' ritratto la gentilezza di voi, nelle parole da voi scrittemi, ch'io veggo la sembianza del volto, e la immagine de l'animo [...]»[38].

L'Altieri e il Panciatichi non erano le uniche personalità chiaramente inclini al protestantesimo di cui l'Aretino era amico. Risulta, infatti, che verso il 1538, il circolo dell'Aretino a Venezia comprendeva intellettuali legati alla tradizione erasmiana, come Niccolò Franco e Antonio Brucioli (il quale pubblicò a Venezia le proprie traduzioni della Bibbia), Francesco Coccio, Ludovico Dolce e Giovanni Giustiniani da Candia, un umanista vissuto in Spagna che si era mosso nel circolo del grande erasmiano spagnolo Juan Luis Vives. Inoltre, era nota l'ammirazione dell'Aretino per il grande predicatore Bernardino Ochino da cui lo scrittore fu fortemente influenzato nella scrittura del *Ragionamento delle Corti* e delle *Opere sacre*. Se si può essere tentati a concludere che l'Aretino può aver fatto proprie idee religiose assai vicine

[37] La lettera è datata «Ultimo di febbraio MDXXXX« (*Lettere* cit., f. 131v).

[38] La data della lettera è 16 giugno 1530 (*ibidem*, ff. 77r-77v).

al luteranesimo negli anni '30, il fatto certo è che le sue opere scritte in quel periodo documentano la posizione di molti cattolici della Venezia del tempo. Ciò che era vivamente sentita e discussa era la necessità del ritorno ad una semplice fede basata sui Vangeli, che faceva tutt'uno con l'accessibilità alle scritture e la ricerca di una intima relazione col Cristo. Erano idee certamente non ortodosse, ma non risultavano esclusivamente legate alla fede protestante[39].

Il Panciatichi è, comunque, l'unica personalità contemporanea che Thomas dichiara esplicitamente di aver incontrato. La nostra è quindi soltanto una piccolissima traccia, che certamente non consente di ricostruire con precisione il percorso del giovane inglese oltralpe. Tuttavia, l'attività di scrittore che il Thomas iniziò in Italia e che proseguì con successo in patria[40], il suo interesse per le opere di storia e

[39] Cfr. C. Cairns, *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice, 1527-1556*, Olschki, Firenze, 1985, IV.

[40] Dopo due anni dal rientro in patria, grazie all'appoggio del conte di Warwick, Lord Protettore d'Inghilterra, Thomas fu eletto *Clerk of the Privy Council*, il 19 aprile 1550. La sua attività non si limitò ad un passivo lavoro di segreteria: il Thomas, infatti, partecipò alla vita politica del tempo scrivendo saggi e lettere che sottopose al re Edoardo dietro sua richiesta. Oltre ad una lista di 85 questioni politiche, i *Commonplaces of State*, che il giovane re avrebbe dovuto sviluppare, il Thomas scrisse quattro importanti saggi, frutto della lettura del Machiavelli: «Wheather it be expedient to varie with tyme», «What Princes Amitie is best», «Wheather it be better for a commonweltie, that the power be in the nobilitie or in the commonaltie», «My private opinion toocheng Yo^{r} Ma^{ie} outwarde affaires at this present». L'attività di scrittore politico si affiancò a quella di traduttore: come dono in occasione del Capodanno 1551, Thomas dedicò al re Edoardo la traduzione dei *Viaggi in Persia e in Tana* dei veneziani Josafat Barbaro e Ambrogio Contarini; nello stesso periodo tradusse il trattato del XIII secolo *De Sphaera* del Sacrobosco per Henry Brandon, duca di Suffolk. Ai numerosi impegni di scrittore, consigliere politico, membro del *Privy Council*, si aggiunsero anche impegni diplomatici: nel maggio del 1551 fu inviato in Francia come segretario nella missione diplomatica guidata dal marchese di Northampton, che aveva come obiettivo il matrimonio tra Edoardo ed Elisabetta, figlia di Enrico II; nel 1553 accompagnò il vescovo Thrilby di Norwich in una missione diretta all'imperatore Carlo V, con lo scopo di convincerlo a porre fine alla guerra con la Francia. È questa l'ultima attività ufficiale di Thomas che, dopo la morte di Edoardo, nel giugno del 1553, si ritirò dalla vita politica. La ruota della fortuna girò nuovamente a suo sfavore: Maria Tudor diven-

politica dei più illustri umanisti italiani, consentono di avvalorare un'unica tesi. Né soldato mercenario, né spia protestante, né mercante al servizio del Harvel, il Thomas fu invece un umanista colto che, giunto in Italia per caso, rimase affascinato dalla sua cultura e decise di trarne quanto considerava proficuo per sostenere la posizione che egli riteneva giusta nel dibattito politico-culturale in corso nella propria patria. Le sue letture si indirizzarono spontaneamente verso gli autori italiani più significativi e più in linea con le proprie convinzioni protestanti. Non è un caso, quindi, che nell'opera di storia del Thomas che è il prodotto perfetto della «lezione» italiana, *The Historye of Italye*, trovino voce una serie di scrittori, come Andrea Fulvio, Flavio Biondo, Lorenzo Valla e addirittura Niccolò Machiavelli, per citarne solo alcuni, i quali insieme costituivano una letteratura che si potrebbe definire 'di dissenso'; una letteratura che, comunque, segnalava in Italia l'esistenza di un clima di curiosità e dinamismo intellettuali, oltre che di incertezza e confusione, soprattutto religiosa.

* * *

La cultura rinascimentale assegnava un ruolo importante alla storia quale disciplina finalizzata all'utile e al bene. Riprendendo la definizione ciceroniana, «Historia magistra vitae», gli umanisti del '500 ritenevano che la conoscenza delle cose passate fosse assai vantaggiosa per i futuri uomini di governo, in quanto forniva insegnamenti circa il bene da imitare e il male da evitare. William Thomas accolse in pieno questo modello pedagogico-morale di storia e ne accrebbe l'efficacia inserendolo nella forma narrativa del resoconto di viaggi, anch'esso un genere letterario che rispondeva all'esigenza, cruciale nel Rinascimento, di educazione. Ne risultò un'opera a metà fra un libro di profonda

ne regina e la posizione del Thomas, date le sue radicate convinzioni protestanti, divenne assai scomoda. Accusato di essere stato addirittura uno degli ispiratori della congiura del Wyatt, il Thomas fu processato e giustiziato, il 18 maggio 1554.

erudizione e un manuale scritto da un viaggiatore per viaggiatori in Italia, *The Historye of Italye*[41]. Giudicata «la migliore descrizione inglese di una nazione straniera che fosse mai scritta prima del secolo diciassettesimo»[42], il testo del Thomas è sicuramente un'opera pionieristica[43], poiché per la prima volta vengono fornite ai potenziali viaggiatori inglesi, notizie utili sui costumi, la politica e la società dell'Italia contemporanea.

L'opera ha inizio con la descrizione dell'Italia in generale. Di essa lo scrittore illustra la particolare forma, le dimensioni, la posizione geografica e il clima mite che favorisce la fertilità del suolo e quindi la crescita rigogliosa di alberi da frutto, grano, vigneti ed oliveti. Dopo aver dato esempi delle molteplici «commodytees» e «pleasure» d'Italia, il Thomas si sofferma a lungo sui costumi e sul carattere degli abitanti

[41] La prima edizione dell'opera che ci è giunta è: *The Historye of Italye. A book exceding profitable to be red: because it intreath of the astate of many and dyuers common weales, how they haue bene, and now be gouerned*, stampata da Thomas Berthelet a Londra nel 1549 (la lettera dedicatoria a «John Erle of Warrewike, Visconte Lisle» è datata 20 settembre 1549). Una seconda edizione, quella da cui sono tratte le nostre citazioni, apparve nel 1561, ad opera di Thomas Marche. Il *DNB* cita una terza edizione del 1562 «with cuts», ma per il momento non ne abbiamo reperito copie. Un'edizione moderna, ridotta, è: William Thomas, *The History of Italy*, a cura di G.B. Parks, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1963. Per quanto riguarda la data di composizione della *Historye*, sembra che parte dell'opera fu scritta mentre Thomas non era più in Italia, cioè nel periodo che segue il 3 febbraio 1548. In base ad alcuni riferimenti contenuti nel testo, si deduce che la primavera e l'estate del 1548 è il periodo più probabile nel quale lo scrittore portò a termine l'intero lavoro.

[42] Cfr. L. Einstein, *op. cit.*, p. 160.

[43] In realtà una descrizione dell'Italia già esisteva prima di quella offerta dal Thomas. Nel 1542, Andrew Borde, un frate certosino e medico, aveva scritto un libro dal titolo *The Introduction of Knowledge* (ne esiste oggi una edizione italiana: Andrew Borde, *Gli itinerari d'Europa*, a cura di M. Palermo Concolato, Liguori, Napoli, 1992). L'opera contiene la descrizione, rapida ed essenziale, dei vari paesi della cristianità, tra cui anche l'Italia, visitati dall'autore. Di ognuno di essi il Borde fornisce informazioni utili ad un futuro viaggiatore inglese, vale a dire le caratteristiche del paese, i costumi degli abitanti, la qualità della lingua parlata, il tipo di moneta in uso corrente. Si trattava, comunque, di un'opera sostanzialmente diversa dalla *Historye*.

e sulle classi sociali. Fa seguire poi una enumerazione delle divisioni politiche della Penisola e infine conclude con «An abbridgemente of the State of Italie, from the beginninge untill the Romaine Empire was utterly deuided».[44].

Dopo questa parte generale, incontriamo una serie di paragrafi specifici sulle principali città capitali degli Stati in cui era divisa l'Italia. Di ognuna di queste città — Roma, Venezia, Napoli, Firenze, Milano, Genova, Mantova, Ferrara, Parma e Piacenza, Urbino — lo scrittore descrive la posizione geografica, la struttura urbana, le istituzioni di governo, il carattere degli abitanti, i costumi e le attività produttive e, infine, la storia, dall'origine all'età presente. Come abbiamo accennato, le sintesi storiche sono sicuramente il frutto delle letture italiane del Thomas[45], ma si può pensare che un ulteriore stimolo ad interessarsi alla storia italiana, fosse stato anche il grande fervore che animava i circoli di intellettuali presenti in tutta la Penisola. Uno dei protagonisti della scena culturale italiana che godeva in quegli anni di grande notorietà era Paolo Giovio. Certamente lo storico comasco si dedicava, nel periodo in cui Thomas soggiornò in Italia, alla composizione della sua opera più importante, *Historiae sui temporis*, un testo che narrava gli avvenimenti di tutto il mondo allora noto, dal 1494 al 1544[46]. Lo storico, che era in contatto continuo con i protagonisti della politica italiana ed europea, non esitava ad interrogarli per conoscere esattamente il dove, come, quando degli avvenimenti che intendeva

[44] *The Historye of Italye* cit., f. 8r.

[45] Cfr. nota 52.

[46] A quest'opera, il Giovio lavorò per trent'anni, dal 1519 al 1549 (cfr. *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, Utet, *s.v.*). È interessante notare che in Inghilterra ebbe grande fortuna un'altra opera del Giovio, *Comentario de le cose di Turchi*, Roma, 1535, che fu tradotta in inglese da Henry Parker, lord Morley col titolo *The Commentaries of the Turk* e regalata ad Enrico VIII in occasione dell'ultimo dell'anno 1536 (cfr. G.B. Parks, Introduction a *op. cit.*, p. XIV). L'opera del Giovio era stata tradotta in latino dall'apostata Francesco Negri nel 1537 e l'introduzione a questa traduzione era addirittura di Filippo Melantone il quale definisce il Giovio «homo prudentissimus» (cfr. P.J. Laven, *op. cit.*, pp. 191-92). Ricordiamo che Peter Ashton tradusse a sua volta in inglese il testo latino col titolo *A short treatise upon the Turkes*, 1546.

narrare. Usando questo metodo di raccogliere notizie ed investigare i fatti, il Giovio aveva acquisito una grande fama di informatore di politica e di cronaca e i suoi libri avevano una circolazione europea[47].

Sebbene non si possa trovare nelle opere del Thomas nessun riferimento specifico al Giovio, è lecito pensare che non solo lo scrittore inglese lo conoscesse, ma che ne fosse anche in qualche modo influenzato. Nelle opere del Thomas si avverte, infatti, un'eco degli interessi del Giovio, che era un profondo conoscitore di località, usi e costumi dell'Oriente, di cui aveva letto nelle relazioni di viaggi e soprattutto di cui riceveva notizie precise e dettagliate da corrispondenti, mercanti, religiosi o ambasciatori che frequentemente incontrava[48]. Anche il Thomas, infatti, dimostra grande curiosità per i Paesi oltre i confini della Cristianità. Ne sono prova, oltre ai riferimenti presenti nel *Pilgrim* alla popolazione dei «Caffriaries» dell'India di cui egli descrive la particolare religione fondata sull'adorazione del diavolo[49], quelli all'interno della *Historye*. Qui, lo scrittore accenna più volte ai Turchi[50] e in particolare al personaggio leg-

[47] Quando la prima parte delle *Historiae sui temporis* fu pubblicata, il Giovio ne informò lo stesso re inglese Edoardo VI in una lettera, datata 20 settembre 1550, in cui egli avvertiva il sovrano che aveva fatto in modo di fargliela pervenire. La lettera inizia così: «Io ho descritto nell'Istoria del nostro tempo, con grande affezione d'animo sincero, fino alla morte sua, i fatti del Re Enrico, padre di Vostra Maestà, il cui mirabil valor di guerra ha acquistato singolare onore al nome inglese. Avendo io dunque fatto stampare e pubblicare la prima parte di quella l'ho riputata degna dell'ingegno di Vostra Maestà; e ho procurato di fare ch'ella le fosse portata [...]» (cfr. P. Giovio, *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero, II, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1958).

[48] Oltre alle descrizioni dettagliate di usi e costumi di popoli meno noti presenti nel *Comentario*, nell'*Operetta dell'Ambasceria de Moscoviti ove si tratta dei loro costumi, religione...* (Imperatore, Venezia, 1545), o nella *Descriptio Britanniae, Scotiae, Hiberniae et Orchadum* (Tramezzino, Venezia, 1548), il Giovio si sofferma su vicende di nazioni cosiddette «barbare» in molte pagine delle *Historiae* e in alcune *Lettere* (cfr. F. Chabod, *Paolo Giovio*, Società Storica Comense, Como, 1954. Estr. da: Periodico della Società Comense, vol. XXXVIII).

[49] *The Pilgrim* cit., p. 48.

[50] Due volte Thomas critica le relazioni di Venezia con i Turchi all'interno della *Historye*: «But the Venetians (because they fyrst of Christian

gendario di Prete Gianni (Prester John) che, secondo lo scrittore, avrebbe inviato a Roma presso Clemente VII ambasciatori con

«... letters [...] of great commendacions, desyre of amitee, and union of religyon»[51].

Questa curiosità del Thomas verso Paesi ai margini della Cristianità, se non dal Giovio, può ben essere stata alimentata dalla particolare atmosfera che si respirava a Venezia, patria dei più famosi viaggiatori e città dove la pubblicazione delle loro relazioni di viaggi si univa alle voci dirette di mercanti e stranieri che raccontavano le proprie avventure in Terre straordinarie e affascinanti.

Quello dello scrittore inglese era quindi un metodo investigativo molto simile a quello del Giovio, un metodo che egli adopera in genere nella *Historye* per raccontare la cronaca degli eventi che accadevano in quegli anni in Italia. Infatti,

princes, entred in amitee with those infidelles) trustyng to much in theyr newe friendship, attēded more to the ondoing of theyr neighbours at home, than to the earneste prouysion that so worthy a countrey, agaynste so puissaunte an enemy, the Turke, requyred». (*The Historye of Italye* cit., f. 108v). E più avanti: «Neuerthelesse this meane whyle the Venetians gatte Cremona, and diuers other townes in Italy, which is rather a reproche to thē, than an honor that wold cieffer warre upon their christen neighbours, than bend their power to resist the Turkes» (*ibidem*, f. 110v). È evidente che lo scrittore inglese auspica la formazione di un fronte unitario di tutti i principi cristiani contro gli infedeli, un'idea che era molto sentita negli anni in cui egli scriveva (cfr. P.J. Laven, *op. cit.*, pp. 191-92). Un grande fautore della pace fra i principi cristiani per realizzare una nuova crociata contro i Turchi, era Paolo Giovio. Egli aveva espresso questa necessità urgente di unità non solo nel *Comentario*, ma anche in molte *Lettere* e in numerose pagine delle *Historiae* (cfr. F. Chabod, *op. cit.*, pp. 19-22).

[51] *The Historye of Italye* cit., f. 71v. Come abbiamo ricordato, il Thomas tradusse la relazione dei viaggi degli ambasciatori veneziani Josafat Barbaro e Ambrogio Contarini, i quali, verso la fine del '400, avevano compiuto una importante missione diplomatica, un vero e proprio viaggio d'avventura, nei territori del dominio persiano. Il manoscritto originale della traduzione, purtroppo senza data, è nella B.L, Royal MS, 17, C.X. La stampa della traduzione è contenuta in una raccolta di sei narrazioni di viaggi, edita da Lord Stanley of Alderley per la Hakluyt Society nel 1873.

lasciando da parte le sezioni dedicate al passato storico delle singole città che Thomas prende in esame e che sono veri e propri compendi di opere di autori classici latini e italiani[52], la parte relativa agli avvenimenti contemporanei sembra essere il frutto di notizie raccolte da varie voci e opinioni circolanti in quegli anni. Le espressioni «The saying is» e «As I haue been crediblye informed», «As they saye» e «As the fame goeth», ricorrono frequentemente nel testo.

Una notizia fra le altre, che ha proprio il sapore di cronaca giornalistica e che peraltro si potrebbe leggere sui giornali anche ai giorni nostri, è presente nel capitolo dedicato a Parma e Piacenza. Parlando della crudeltà di Pietro Alvigi (Pierluigi Farnese) che entrò in possesso del ducato nel 1546, Thomas afferma che per la costruzione di una fortificazione nel luogo in cui sorgeva l'abbazia di S. Benedetto a Piacenza,

[52] Le fonti classiche esplicitamente menzionate dal Thomas all'interno della *Historye* sono: Plinio (*Historia naturalis*); Svetonio (*De vitae XII Caesarum*); Vitruvio (*De architectura*); Frontino (*De aquis urbis Romae*); Flavio Vopisco (*Vitae XII Caesarum*). Sicuramente il Thomas consultò, nella parte dedicata alla storia di Roma, anche Cassiodoro (*Institutiones divinarum et humanarum litterarum*); Livio (*Ab urbe condita libri 142*); Strabone (*Geografia*); Varrone (*De lingua latina*). In questa sezione, inoltre, il Thomas seguì, traducendole alla lettera o adattandole, le opere degli umanisti italiani Andrea Fulvio, *Antiquitates urbis*; Flavio Biondo, *Roma ristaurata et Italia illustrata*, e le *Historie de la declinazione de l'imperio di Roma infino al tempo suo*; Bartolomeo Sacchi (Platina), *Vita et fatti di tutti i sommi pontefici romani*; Lorenzo Valla, *De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*. Nei capitoli successivi della *Historye*, le fonti non sono altrettanto facilmente identificabili. Per quanto riguarda Venezia, l'unico autore menzionato è Pietro Gerardo, *Vita et gesti d'Ezzelino terzo da Romano*. Nel caso del regno di Napoli, la fonte è Pandolfo Collenuccio, *Compendio delle Historie del Regno di Napoli*. Per la parte che riguarda Firenze, Thomas dichiara che la sua unica fonte è le *Historie fiorentine* del Machiavelli. Gli altri stati italiani sono trattati più brevemente. Così, per la storia di Genova, il Thomas menziona i *Castigatissimi Annali* di Agostino Giustiniani, mentre per quanto riguarda Milano, Ferrara, Piacenza e Parma e, infine, Urbino, le notizie storiche sono riassunte in maniera piuttosto frettolosa, per cui non è possibile individuare con precisione le fonti. Non esistono studi specifici sull'uso che il Thomas fa delle fonti nella composizione della *Historye*. Le notizie più dettagliate a questo riguardo sono fornite dai lavori del Rossi e del Laven già citati (cfr. in particolare, S. Rossi, *op. cit.*, pp. 294-303, P.J. Laven, *op. cit.*, pp. 153-219).

il duca costrinse molti uomini a lavorare duramente,

«... of whyche there perished at one time, with the fall of an holowe banke aboue 50 persons»[53].

Sicuramente più risonanza ebbe un'altra notizia, anch'essa registrata con precisione dallo scrittore. Riguardava un personaggio famoso della politica del tempo, Lorenzino dei Medici, il quale dopo aver assassinato nel 1537 il duca Alessandro, al quale avrebbe dovuto succedere nel governo dello Stato di Firenze, dovette fuggire; visse a Venezia fin quando, afferma il Thomas,

«... in hope of the Taglia (a rewarde proclaimed for the kyllyng of notable offenders) he was also slayne»[54].

La *Historye* del Thomas, nonostante comprenda molte pagine dedicate alla storia, o piuttosto alla cronologia di avvenimenti significativi delle più importanti città italiane, è, quindi, soprattutto cronaca della società e degli eventi contemporanei accaduti nella Penisola. Di certo le osservazioni del viaggiatore inglese riguardo i luoghi, i costumi e il carattere degli italiani non sono unicamente risultato di impressioni dirette, ma derivano in gran parte anche dalle fonti consultate. Non di rado, infatti, è possibile individuare all'interno della *Historye* passi che rispecchiano luoghi comuni e pregiudizi dell'epoca in cui vennero scritti. È quanto accade, ad esempio, nel capitolo dedicato a Napoli, dove Thomas parlando dell'incostanza dei napoletani riporta un intero brano del *Compendio delle Historie del Regno di Napoli* di Pandolfo Collenuccio[55]:

[53] *The Historye of Italye* cit., ff. 213r-213v.

[54] *Ibidem*, f. 158v. Va precisato che è il 2 febbraio 1548.

[55] Lo storico pesarese Pandolfo Collenuccio iniziò a scrivere il *Compendio delle Historie del Regno di Napoli* nel 1498, ma non ne vide la pubblicazione, in quanto apparve postumo nel 1539. L'opera ebbe grande successo, come dimostrano le numerose edizioni che seguirono la pubblicazione.

«It seemeth, that the realme of Naples is predestynate to haue in it continuall tyrannies, sedicions, falshead, rebellions, warres, destruction of citees, rauishmentes, and flambe, with all the other calamitees that of auarice and ambicion (true mothers of such plages) maye growe»[56].

Il giudizio riportato viene però esaminato con obiettività e confermato con altre fonti autorevoli che vengono riportate dal Thomas per smentire questa fama:

«... Titus Liuius, & the auncient Romayne histories shewe, that Naples it selfe was of all other citees moste constant in their faieth towardes the Romaines, aswel in tyme of daunger as of prosperitee»[57].

Alla fine prevale un giudizio piuttosto equilibrato:

«And you shal yet to this houre see, that the Neapolitanes are scarcelye trusted on their wordes. Not that I thynke they deserue lesse credyte than other men, but because the wonted general ill opinion of their unstedfastnesse, is not taken oute of mens hertes. Yet is the Neapolitane for his good enterteiment reckened to be the ueraie courtesie of the worlde, thoughe moste men repute him to be a great flatterer and ful of crafte»[58].

Lo stesso metodo di analizzare con obiettività i giudizi

[56] *The Historye of Italye* cit., ff. 113v-114r. Il giudizio dello storico pesarese sulla naturale incostanza politica dei napoletani, causa di continue insurrezioni e rivolte all'interno del Regno, provocò già pochi anni dopo l'apparizione del compendio la reazione negativa di molti letterati napoletani, tra i quali il poeta Angelo di Costanzo che contrappose al *Compendio* la sua *Storia del Regno di Napoli*, i cui primi otto libri vennero pubblicati a Napoli nel 1572 mentre l'edizione completa apparve a L'Aquila nel 1581 (cfr. T. Pedìo, *Storia della storiografia del Regno di Napoli, nei secoli XVI e XVII*, Frama's, Chiaravalle, 1973). Il Costanzo non fu l'unico detrattore dell'opera del Collenuccio. Lo storico napoletano Tommaso Costo si scagliò con violenza contro lo scrittore nelle sue *Annotazioni* al *Compendio* «dove non tralascia occasione di bollare di malignità e di ignoranza il povero Pandolfo, che egli non esita a dichiarare persino 'non indegno della fine ch'ei fece'» (cfr. P. Collenuccio, *Compendio de le istorie del Regno di Napoli*, a cura di A. Saviotti, Laterza, Bari, 1929). Si veda anche il testo fondamentale di B. Croce, *Uomini e cose della vecchia Italia*, Laterza, Bari, 1943.

[57] *The Historye of Italye* cit., f. 114r.

[58] *Idem*.

sugli italiani, spesso col tempo diventati ingiusti luoghi comuni, viene applicato più esplicitamente nel caso del gentiluomo veneziano. Lo scrittore dapprima riporta quanto pensano di lui gli stranieri e cioè che

«... the gentilman Venetian is proude, disdeinful, couetouse, a greate nygarde, a more leachour, spare of liuing, tyranne to his tenant, finally neuer satisfied with hourdyng up of money»[59].

Poi consente al veneziano, in un dialogo immaginario, di ribattere e smentire questa fama:

«If I be proude, I haue good cause, for I am a prince and no subiecte. If I be spare of liuyng, it is because my common wealth alloweth no pompe, and measure is holesome [...] If I gaine, I gaine upon my money, and hyde not my talent in the grounde [...] If I spende little, I haue the more in my purse»[60].

Parte dell'esperienza diretta della vita mondana che si svolgeva nelle città che il Thomas visitò, sembra essere stata quella relativa al mondo femminile. Infatti, in ogni capitolo della *Historye*, lo scrittore dedica alcune righe a descrivere le donne in veste di mogli e, il più delle volte, in veste di cortigiane. Nella sezione introduttiva dell'opera, egli inserisce alcuni versi, dei distici rimati molto diseguali, proprio riferendoli alle donne:

«As for the women, /Some be wonders gaie, /And some goe as they maye. /Some at libertee dooe swymme a flote, /And some woulde faine but they cannot. /Some be meerie, I wote wel why, /And some begyle the housbande, with finger in the eie. /Some be maryed against theyr will, /And therfore some abyde maydens styll. /In effect they are women all, /Euer haue been and euer shall»[61].

[59] *Ibidem*, f. 83v.

[60] *Ibidem*, f. 84r.

[61] *Ibidem*, f. 5r. Non sappiamo se questi versi siano del Thomas o meno. Comunque, essi riecheggiano una lunga tradizione di luoghi comuni riguardo le donne, che lo scrittore doveva conoscere bene, a cominciare dai classici latini, Ovidio e Giovenale, dopo Boccaccio, Chaucer ed Erasmo, fino all'Aretino e al Castiglione.

Poi continua dicendo:

«... the gentilwomen generally, for gorgeouse atyre, apparayle and jewelles, excede (I thynke) all other women of oure knowen worlde. I meane as well the courtisanes as the maryed women»[62].

È Venezia ad offrire al Thomas, anche in questo campo, un clima e un ambiente propizi per formarsi un'opinione del tutto personale sul mondo femminile. Essendo vissuto nella città lagunare per gran parte del suo soggiorno italiano, si può ipotizzare che lo scrittore avesse avuto modo di frequentare le compagnie di giovani e di constatare la presenza in città di numerose cortigiane, le quali costituivano un piacevole passatempo. Infatti, afferma il Thomas:

«... greatest exercise is to go [...] to this good womans house and that, of whiche in Venice are many thousandes of ordinarye, lesse than honest»[63].

La voce dell'Aretino, che, come abbiamo ricordato, dovette risultare congeniale al Thomas per il suo tono non conforme all'ortodossia religiosa, fu di certo ascoltata dallo scrittore inglese anche a questo riguardo. Com'è noto, lo scrittore toscano era tra le personalità più autorevoli che si soffermavano sulla vivacità e licenziosità della vita mondana a Venezia. Ad esempio, nella sua commedia, *Il marescalco*, scritta in forma definitiva nel 1537, uno dei personaggi principali, Ambrogio, dà un ritratto vivido della realtà femminile nella Serenissima, in una battuta dove egli dice:

«... circa l'ordine de le pompe, con il quale affrenano i disordinati appetiti de le donne loro, son degni di gloria divina, perché se non ci avessero posto modo, termine e legge, le ricchezze infinite di che avanzano tutti gli altri, sì come avanzano tutti gli altri di prudenza e di podere, non basterebbeno un giorno a ornare le mogli [...] Elle sono tanto belle quanto nobili, e tanto nobili quanto altere, et essendo così, i ricci sopra ricci, gli cremesi, gli squarciamenti, i ricami, le gioie e le foggie sariano da esse usate di maniera, che il tesoro accumulato da la virtù veneziana si consumeria come la neve al sole»[64].

[62] *Idem*.
[63] *Ibidem*, f. 84v.
[64] P. Aretino, *Tutte le commedie*, a cura di G.B. De Sanctis, Mursia, Milano, 1968, p. 62.

Certamente non possiamo affermare che il Thomas avesse letto il testo dell'Aretino, ma non si può non avvertire un'eco della sua opinione, sicuramente circolante in quel periodo a Venezia, nella *Historye*, laddove lo scrittore dapprima riporta l'opinione secondo cui il veneziano, nonostante sia tanto avaro che

«... woull he rather see a pore man starue, than relieue hym with a penie[65]»,

nel caso della propria moglie non bada a spese. Poi, alla fine, il suo severo moralismo puritano lo costringe ad ammettere che, se

«... it is thought no one citee againe hable to compare with Venice, for the number of gorgeouse dames[66]»,

tuttavia

«As for theyr beautie of face, though they be fayre in deede, I woull not highlye commende theim, because there is in maner none, old or yong unpeincted[67]».

Per un fiero protestante, acerrimo nemico dell'autorità papale, quale fu il Thomas, l'aver constatato che proprio a Roma, capitale del culto religioso, le cortigiane sono più numerose che in altre città italiane — sono circa 40000 — e sono mantenute per la maggior parte dal clero, deve essere sembrata una conferma ulteriore delle proprie convinzioni. La conseguenza di tali sregolatezza e libertinaggio diffusi nella città è che:

«... the Romaines them selfes suffer theyr wifes to goe seldome abrode, either to churche or other place, and some of theim scarcelye to looke out at a lattise window, wherof theyr prouerbe sayeth, In Roma vale più la putana che la moglie Romana [...][68]».

[65] *The Historye of Italye* cit., f. 83v.
[66] *Ibidem*, ff. 84v-85r.
[67] *Ibidem*, f. 85r.
[68] *Ibidem*, f. 39v.

Lo scrittore puntualizza che le «iolie dames» sono per lo più in una strada che si chiama Iulia e che alcune valgono dieci, altre ventimila corone secondo la loro reputazione. Alla fine conclude:

«... to live in Rome is more costly than in any other place, but he that haue money maye haue there what hym lyketh[69]».

Malgrado non vi siano prove certe che attestino la presenza del Thomas a Genova, è proprio l'entusiasmo verso la componente femminile della popolazione, oltre che le descrizioni dettagliate del porto, delle case sontuose e soprattutto del palazzo di Andrea Doria, che lascia presupporre una permanenza del giovane inglese in terra ligure. Infatti, se egli si limita brevemente ad accennare alla bellezza delle napoletane, alla modestia delle fiorentine e all'abilità delle milanesi nel ricamare con la seta, nel capitolo dedicato a Genova il Thomas esprime la sua più grande ammirazione per la bellezza delle donne:

«One thing I am sure of, that if Ouide were nowe aliue, there be in Genoa, that could teache him a dousen poinctes De Arte Amandi. For [...] sure there be dames in Genoa that deserue to be celebrated & chronycled for their excellente practise in loue[70]».

L'atmosfera sensuale di Genova ispira al giovane scrittore la descrizione di una scena romantica, un intermezzo che ci sorprende se consideriamo che il Thomas mai indulge in riflessioni lontane dai suoi intenti pratico-moralistici. Infatti, camminando per le strade della città, lo scrittore non può fare a meno di notare una scena che doveva essere molto frequente a causa della grande libertà concessa alle donne, e la descrive così:

«... it is lawfull there openly to talke of loue, with what wife so euer she bee. Insomuch that I haue seene yonge men of reputacyon stādyng in the strete talke of loue with yong mistresses beyng in theyr wyndowes aboue:

[69] *Ibidem*, ff. 39v-40r.
[70] *Ibidem*, f. 162r.

and openlye reherse uerses that they had made one to the other. And in the churches, specially at euensong, they make none other prayers[71]».

Ancora una volta il Thomas conclude con un'opinione personale:

«... in myne opinion the supreame court of loue is no where to be sought, out of Genoa»[72].

L'attrazione del viaggiatore inglese verso l'Italia va comunque ben oltre l'ammirazione per la bellezza femminile e i piaceri che, se si possiedono molti soldi, si possono godere in abbondanza. Il Thomas, infatti, nello scrivere la *Historye* è mosso da una seria intenzione didattico-moralistica, vale a dire dalla volontà di comunicare ai gentiluomini della sua patria i vantaggi che si possono ricavare dal viaggiare in una nazione

«... whiche semeth to flouryshe in ciuilitee moste of all other at this daye[73] [...]».

Lo spettacolo che l'Italia offriva ad un viaggiatore straniero alla metà del '500 non era quello di una nazione forte e gloriosa come invece era stata nei secoli passati. La maggior parte degli Stati in cui la Penisola era divisa era dilaniata da lotte interne, da contrasti politico-sociali, che insieme avevano costituito l'occasione favorevole di invasioni che per primo aveva sfruttato il re di Francia Carlo VIII nel 1494. Da quell'anno, l'Italia era divenuta terreno di lotta per le maggiori potenze straniere che, alleandosi e scontrandosi con i vari reggitori degli Stati italiani, cercavano di attuare un disegno fondamentale: conquistare l'Italia per dominare l'Europa[74].

Il quadro di un'Italia disgregata in cui gli Stati sono indeboliti dalle divisioni interne e dalla lotta tra fazioni avverse emerge chiaramente nella *Historye*. Il Thomas è ben consape-

[71] *Idem*.
[72] *Ibidem*, f. 162v.
[73] *Ibidem*, The Preface.
[74] Cfr. R. Villari, *op. cit.*, p. 62.

vole delle conseguenze gravissime causate da questa politica di divisioni, e soprattutto dalla tirannia dei vari principi e duchi succedutisi nel governo degli Stati, primi fra tutti i Papi. La storia dell'Italia che il Thomas scrive è, in sintesi, il racconto dell'avvicendamento di governanti preoccupati per lo più di difendere i propri interessi, senza scrupoli nell'ottenere o con la corruzione o con l'omicidio quanto poteva aumentare il proprio potere. Uniche eccezioni sono la Repubblica di Venezia e Cosimo I dei Medici, duca di Firenze.

Per lo scrittore Venezia costituiva, a differenza degli altri Stati italiani, sempre alla mercè delle più potenti nazioni straniere, l'esempio di una armoniosa e stabile repubblica nella quale ogni interesse privato era subordinato al bene comune e dove le istituzioni politiche preservavano con successo la città da ogni pericolo di sottomissione allo straniero. Per Thomas, la qualità essenziale della vita politica e sociale della città lagunare è la libertà e lo spirito di tolleranza nei confronti degli stranieri, praticato dai cittadini come una vera e propria professione. L'autore, infatti, afferma:

«... theyr pryncypall professyon is libertee: and he that shoulde usurpe upon an other, shuld incōtinently be reputed a tiranne: whyche name of all thynges they cannot abyde[75]».

Se Venezia aveva colpito il Thomas per l'ordine e la stabilità dell'organizzazione sociale, il fascino che esercita su di lui Cosimo I, può essere stato soprattutto di natura intellettuale. Ricordiamo che il duca di Firenze era considerato un esempio di Principe illuminato, da molti artisti e letterati del

[75] *The Historye of Italye*, cit., f. 78r. Nella Venezia che Thomas visitò, cominciavano ad emergere i primi segni che indicavano come la realtà fosse diversa dalla visione ideale e mitizzata della Repubblica. I primi cambiamenti in senso negativo che traspaiono dalla trattazione del Thomas, sono le numerose sconfitte che Venezia subisce sul mare per mano dei Turchi e la disgregazione del monopolio del commercio col Levante. Le cause di questo deterioramento sembrano essere gravi mancanze all'interno del sistema delle istituzioni politiche, diffusione della corruzione tra i giudici e scarso esercizio nelle attività militari (*ibidem*, f. 81v e ff. 75r-75v).

tempo, i quali trovavano in lui un protettore generoso e benevolo. Il giudizio assai positivo dello scrittore su Cosimo I può quindi derivare dalle opinioni dei contemporanei, ma non è escluso che egli possa aver incontrato personalmente il duca in una delle riunioni dell'Accademia fiorentina. Il Thomas loda particolarmente l'attività culturale che si svolgeva nell'Accademia

«... which is one of the goodliest orders that I haue seene»[76],

e prova grande piacere nell'ascoltare le orazioni dei letterati, tanto che afferma:

«... for my part I neuer heard reder in schole, nor preacher in pulpite handle theim selfes better, than I haue hearde some of these in the Harange[77]».

Del duca di Firenze, lo scrittore ammira anche le qualità di uomo politico e lo descrive come un saggio, pacificatore delle contese e giusto amministratore della legge, tanto che

«... Florence may wel saye, that in hym she hath founde her longe desired libertee. For though he absolutely hath the whole reuenewes to his owne use, yet the suretee that the Florentynes haue in their owne thynges (whyche heretofore they neuer had) is muche more worthe to theim, than the common reuenew was beneficiall to the citee[78]».

Accanto all'eccezionalità della condizione di Firenze e Venezia, all'interno della *Historye* emerge l'immagine di un'Italia segnata oltre che dalle guerre, dalla corruzione e dalle divisioni interne, anche da gravi disparità sociali. È quanto emerge particolarmente nella descrizione dell'Italia in generale, dove il Thomas si sofferma, come abbiamo già ricordato, non solo sulla descrizione della grande quantità di beni prodotti nella Penisola, ma anche sulla composizione sociale.

[76] *Ibidem*, f. 139r.
[77] *Idem*.
[78] *Ibidem*, ff. 159v-160r.

Lo scrittore, sebbene fosse legato a pregiudizi di classe e non esprimesse mai un giudizio molto lusinghiero nei confronti del popolo, definito il più delle volte ignorante ed incostante, in questa parte dell'opera mostra un atteggiamento sinceramente compassionevole nei riguardi dei contadini, la cui condizione era estremamente misera, soprattutto se paragonata alla grande ricchezza nelle mani di pochi. Nonostante l'Inghilterra presentasse problemi analoghi di cui il Thomas è perfettamente consapevole[79], lo scrittore è comunque profondamente colpito dal modo crudele con cui gli affittuari dei possedimenti agricoli nobiliari erano sfruttati dai padroni. Essi pagano per contratto un terzo o addirittura la metà del raccolto al padrone, provvedendo di propria tasca a dissodare, seminare e coltivare la terra. A questo proposito il Thomas sottolinea che spesso si verificano situazioni ancora più penose per il contadino. Infatti capita che

«... manye tymes yf the landelorde be cruell, whan he cannot sell hys thynges at hys owne pryce, than forceth he his tenaunt to utter it for hym, and to pay for it, not as he can sell it, but as the landelorde woull. By reason whreof the poore man is brought so low, that is not hable sometyme to fynde breade of Zorgo (a very uyle grayne) to feede hys poore chyldren wythal[80]».

Il comportamento dei proprietari terrieri nei riguardi degli affittuari che emerge da questa citazione, si potrebbe definire con una sola parola, da usurai. Ed infatti, l'usura è considerata dal Thomas un fenomeno particolarmente grave in Italia.

Soprattutto nella società veneziana, l'attività degli strozzini è una grossa fonte di guadagno. Gli Ebrei ne sono i massimi beneficiari. Sicché lo scrittore afferma:

[79] Nel *Pilgrim*, lo scrittore si trova, infatti, in difficoltà dovendo giustificare re Enrico VIII dall'accusa di non aver impiegato le ricchezze che erano appartenute alla chiesa per migliorare le condizioni dei poveri. Il Thomas ammette: «Against the poor [...] I will not speak; but thus much I will say, that if all the substance had been converted to the poor, the poor should have become richer than the princes and nobles [...]» (*The Pilgrim* cit., p. 50). Evidentemente ciò non si era verificato.

[80] *The Historye of Italye* cit., f. 5v.

«It is almoste incredyble what gaine the Venetians receuive by the usury of the Jewes, both pryuately and in common. For in euerye citee the Jewes kepe open shops of usurie, taking gaiges of ordinarie for XV in the hundred by the yere: and if at the yeres ende, the gaige be not redemed, it is forfeite, or at the least dooen away to a great disaduantage: by reason wherof the Jewes are out of measure wealthie in those parties[81]».

Anche nella società genovese l'usura è un fenomeno profondamente radicato. Infatti, afferma il Thomas, i genovesi

«... are commonly noted to be great usurers»[82].

Secondo lo scrittore, gli abitanti dello Stato ligure sono campioni di un'altra qualità negativa della società italiana: la superstizione. Infatti, i genovesi «excede all other in supersticion» e, a conferma di questa constatazione, il Thomas descrive la processione dei Battuti che ha luogo in città in occasione di gravi sciagure come guerre, peste e carestie:

«... thei assemble and cloth them selfes in sacke, linnen or buckeramme: with their backes naked, and their faces couered, sauyng littell holes to loke oute at. And hauynge certaine skourges or whippes (some of wyer) in their haudes, they goe about the towne whyppynge theim selfes, that the bluod shall renne from the backe downe to the heeles, so painefullye, that it moueth the poore people to compassyon. For whan is done, they thinke God must nedes fulfil their prayer[83]».

Tuttavia, sebbene il Thomas non manchi mai, quindi, di evidenziare i difetti degli italiani e le caratteristiche negative della società, l'impressione predominante che si ricava dalla lettura della *Historye* è che lo scrittore fosse affascinato profondamente da tutti gli aspetti della nostra Penisola. Lo spettacolo di abbondanza che si presentava al viaggiatore dopo aver valicato le Alpi — campi fertili, piacevoli collinette, pascoli grassi e boschi lussureggianti, una straordinaria varietà di alberi, fiumi e laghi in gran numero — era entrato a far parte dell'immaginario dei viaggiatori provenienti dal

[81] *Ibidem*, ff. 76v-77r.

[82] *Ibidem*, f. 162r.

[83] *Ibidem*, f. 162v.

nord Europa. La sensazione di un Mezzogiorno azzurro e tiepido, che avrebbe alimentato nei secoli successivi la fantasia romantica, deve essere stata anche del Thomas, sebbene questi si esprimesse in termini ovviamente irrapportabili. Comunque, l'entusiasmo che egli mostra per la floridezza della Penisola, che

«... as it were to offer al men helpe it semeth willingly to put it selfe into the sea[84]»,

è genuino e si estende di riflesso sugli abitanti che egli trova superiori a quelli degli altri Paesi per cultura e buone maniere.

Campioni di queste virtù sono i gentiluomini che il Thomas indica ai suoi compatrioti come modello di comportamento. I numerosi centri di cultura, come Padova, Bologna, Pavia, Ferrara e Pisa, sono frequentati, afferma lo scrittore, per la maggior parte da gentiluomini, i quali

«... studye more for knowlage and pleasure, than for curiositee or luker[85]».

Essi vi acquisiscono una educazione di eccellente qualità. Infatti, in ognuna di queste università vi sono

«... excellente learned men, waged for the readynge of Philosophye, of the ciuile lawes, and of all the lyberall sciences. Besides excellent maisters of musicke to singe and playe on all maner of instrumentes, and the beste maisters of fence at all weapons that can be founde. So that all kindes of vertue maye there be learned [...][86]».

La differenza fra le università italiane e quelle inglesi dovette risultare lampante agli occhi dell'umanista. Verso la metà del XVI secolo, quando Thomas scriveva la *Historye*, sia Oxford che Cambridge apparivano profondamente rinnovate rispetto all'ideale educativo medievale. Infatti, è innegabile

[84] *Ibidem*, f. 1v.
[85] *Ibidem*, f. 3r.
[86] *Idem*.

che, al di là dei legami ancora esistenti con i vecchi metodi di insegnamento, entrambe le università erano animate dallo spirito del *new learning* e si ispiravano a criteri umanistici nell'organizzazione degli studi. Certamente il più eclatante cambiamento era stato la sostituzione della popolazione studentesca clericale con un numero sempre crescente di laici, i quali aspiravano a ricoprire importanti cariche di governo o semplicemente intendevano migliorare la propria condizione sociale[87]. Tuttavia un personaggio che raramente si incontrava tra gli studenti inglesi, e che invece era il tratto distintivo delle università italiane, era il gentiluomo, vale a dire colui che, possedendo già un'ottima posizione sociale, frequentava l'università semplicemente per acquisire una cultura generale tale che gli consentisse di distinguersi in ogni campo delle attività umane. In altre parole, è il cortigiano, quella figura che Thomas Hoby contribuirà a diffondere in Inghilterra con la sua traduzione del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che Thomas ha in mente quando ne descrive le numerose qualità. Di lui egli ammira il linguaggio raffinato, la generosità e disponibilità verso gli stranieri, la modestia dell'aspetto e della propria casa ed anche l'attaccamento al proprio buon nome, che egli chiama onore, tanto che è disposto a morire pur di difenderlo. Ma soprattutto, ciò che l'autore mostra di stimare di più è la discrezione: i gentiluomini, infatti,

«... woull not lightlye meddle with other mennes mattiers, and [...] whan they heare ill reporte, they doe theyr best to couer the slaunder, saying that no man liueth without faulte: or with some other suche reason[88]».

Probabilmente il Thomas sperimentò queste qualità durante il soggiorno a Firenze, in casa di uno dei più conosciuti cittadini, Messer Bartolomeo Panciatichi, quel messer

[87] Per i cambiamenti avvenuti nelle strutture universitarie e nell'insegnamento in questo periodo, vedi J. Simon, *Education and Society in Tudor England*, C.U.P., Cambridge, 1966 e J. McConica, *Borsisti e studenti paganti nella Oxford rinascimentale*, in *L'università nella società*, a c. di L. Stone, Il Mulino, Bologna, 1980, pp. 163-201.
[88] *The Historye of Italye*, cit., f. 4v.

Panciatichi che abbiamo prima menzionato. Qui, lo scrittore deve aver ricevuto conferma della generosa ospitalità degli italiani verso gli stranieri, se può commentare così:

«... the fine seruice, the sweetenesse of the houses, the good order of all thynges, and the familiar conversacion of those men, were enough to feede a man: yf wythoute meate men myghte be fedde»[89].

L'inglese Thomas sembra essere sopraffatto da tanta eloquenza, se poi aggiunge questo, seppur garbato, commento:

«I woull not denie, but many of theim use much talke; which I thinke proceded of the desyre they haue to seeme eloquent[90]».

Oltre che verso i gentiluomini, il Thomas dimostra grande ammirazione verso i mercanti. Lo scrittore è piuttosto sorpreso nel constatare che questi hanno reputazione non inferiore a quella dei nobili, per cui

«... it foloweth that there be suche numbers of wealthy men in that countrey, as the like is not to be foūd any other where. For in dyuers cyties of Italye it is no meruaile to see XX persones in a Citee woorthe 100000 crownes a peece and upwardes[91]»

100000 corone deve essere sembrata una cifra incredibilmente elevata ad un inglese, dal momento che equivaleva a circa metà della spesa totale del governo inglese nel 1546[92].

La ricchezza degli Stati italiani si manifestava chiaramente nell'urbanistica delle città, splendidamente arredate con palazzi sontuosi, fortificazioni grandiose, strade larghe

[89] *Ibidem*, f. 139r.

[90] *Idem*. Un vizio in particolare, tuttavia, Thomas riconosce nel carattere degli italiani: la sfrenata sensualità che «... in theym that be uicious, dooe passe all the termes of reason or honestye» (*ibidem*, f. 4v). È questo un giudizio piuttosto convenzionale e che col passare del tempo, a mano a mano che gli stranieri divennero più familiari con l'Italia, si aggravò ancora di più, per cui i viaggiatori trovarono gli italiani ipocriti, sensuali e, peggio di tutto, gelosi in modo assurdo.

[91] *Ibidem*, f. 5r.

[92] Cfr. G.B. Parks, *op. cit.*, p. 14, nota 29.

e agevoli. A questo panorama cittadino, Thomas sembra essere particolarmente sensibile, come si può notare soprattutto nella parte della *Historye* dedicata a Venezia. L'eccezionalità della sua posizione, «(...) uppon the mayne sea»[93], rende agli occhi dell'autore ancora più straordinaria la bellezza della Serenissima, dei suoi palazzi degni di principi e dei suoi canali che

«... are so many, that you may row through al partes of the citee, though there be waies also, to goe on lande if you list»[94].

Anche gli edifici destinati alla cura dei malati o dove si accolgono orfani e poveri, vengono notati con ammirazione dal Thomas, sia a Venezia, dove

«... there are certaine hospitalles, some for the sicke and diseased, and some for poore orphanes, in whiche they are nourisshed up til they come unto yeres of seruice [...]»[95]

ed anche

«For the plague, there is an house of many lodgeings, two miles from Venice, called the Lazaretta, unto the whiche all they of that house, wherin one hat been infected of the plague, are incontinētly sent [..]»[96],

sia a Firenze. Qui, fra i numerosi ospedali per gli ammalati poveri, ve n'è uno in particolare (Santa Maria Nuova), che è

«... very fair, so well ordered that it receiveth a great number of men and women, but into several houses, where they are applied with good physic, and their beds, their sheets, and euery other thing so clean that many times right honest men and women be not ashamed to seek their health there»[97].

Per quanto riguarda i particolari estetici, gli stili archi-

[93] *The Historye of Italye* cit., f. 73r.

[94] *Ibidem*, f. 73v.

[95] *Ibidem*, ff. 82v-83r.

[96] *Ibidem*, f. 83r.

[97] *Ibidem*, f. 138v.

tettonici e il patrimonio artistico italiano, il Thomas mostra un'attenzione e una competenza davvero degne di nota. È abile nel descrivere in particolare i resti della Roma antica, apprezzandone sapientemente le proporzioni, la simmetria e la perfezione di forme, il colore e la qualità dei materiali. Non si può dire però che questi aspetti gli facessero dimenticare, guardando le rovine classiche,

«... howe iust the iudgement of god is, that hath made those antiquitees to remayne as a foule of the Romayne pryde, and for a witnesse to the worldes ende of their tyranny»[98].

Del resto, la descrizione del viaggio, che tenga conto dell'effetto estetico che gli elementi paesaggistici hanno sul viaggiatore, fa parte di una realtà culturale successiva. Il testo del Thomas rimane, invece, un'opera di geografia sociale, che mira unicamente a comunicare ai compatrioti la fisionomia della società e la politica dell'Italia, passata e contemporanea. In questa prospettiva, la *Historye of Italye*, essendo la prima obiettiva e dettagliata introduzione in inglese all'Italia, risulta un'opera interessante e fondamentale nella storia dei rapporti tra Italia e Inghilterra.

[98] *Ibidem*, f. 22v.

incontri e confronti

J.G. BALLARD INTERVISTATO DA M. GRAZIA PRUDENTE E LUCIA TARANTINO

(Napoli)

James Graham Ballard è indubbiamente uno dei più noti narratori contemporanei inglesi. In particolare, il suo discorso narrativo — che si è andato sviluppando dagli anni '50 fino a tutt'oggi, passando attraverso i canali della comunicazione che la fantascienza aveva adottato (riviste popolari, che pubblicavano «pulp fiction»; riviste un po' più sofisticate come *New Worlds*, che proponevano riflessioni sulle funzioni della narrativa fantascientifica di tipo «interiore»; racconti brevi e romanzi) — è stato variamente visto come un esempio ante litteram dei modi del raccontare del postmodernismo, come un genere narrativo che, pur modellandosi sulla scrittura modernista di Joseph Conrad, accoglie, revisiona e parodizza i miti del pensiero occidentale. Infine, Ballard si prospetta come affabulatore moderno, convinto assertore del pacifismo che viene sempre evocato quasi in tutti i suoi racconti più specificamente fantascientifici ma anche in quelli di natura più palesemente autobiografica.

Immagini apocalittiche di distruzione e morte dell'intero pianeta terrestre fanno parte di un sistema di immagini ricorrenti (la terra sommersa dalle acque; il mondo desertificato; la giungla di cemento delle metropoli; l'individuo ridotto ad essere prigioniero delle costrizioni tecnologiche e ideologiche della sua contemporaneità, ma volto alla ricerca del suo Io) che ne fanno uno scrittore sensibile, critico della problematica esistenza dell'uomo in una società occidentale dominata e guidata dai miti e dai riti propri dell'imperialismo culturale americano.

Si riporta qui di seguito l'intervista che l'autore ha rilasciato nel maggio del '94 alle studentesse Maria Grazia Prudente e Lucia Tarantino, le quali hanno intrapreso una fitta corrispondenza con Ballard, che ha molto apprezzato le loro due tesi di laurea scritte rispettivamente su «J.G. Ballard: Segni e Sogni della nostra Età», e «*Empire of the Sun* (1984). Il mondo in guerra di J.G. Ballard».

Reading your fiction we became conscious that you wanted to dismantle the conventional s-f genre and to give it new meanings and functions. Was your attack against s-f specific or would you say that it was, in fact, an attack against an old and priviliged category: Literature? Was this position of yours suggested by the dialogic relationship which undoubtely exists between an identified social community and its way of expression?

B: *My attack against s-f. I began writing in the mid-1950s, when anglo-american s-f showed signs of becoming fossilised; that is, the genre was in danger of being trapped within its own formula plots and conventions, rather like the Hollywood western, for example. Outer space and the far future, s-f 's two great themes, seemed to me to belong to fantasy. Since our lives were dominated by science and technology, it was obvious to me that s-f needed to confront the present, not the future. But as you say, the mainstream fiction produced in the 1950s (and to a large extent to this day) also ignored science and technology and the consumer/media landscape they dominated. Mainstream fiction was equally trapped within its own formulas, and resembled academic and salon painting of the late 19th century. The visual arts were able to break free and create the modern movements of the 20th century, but this has yet to happen in fiction.*

Many contemporary writers, even if they are not s-f writers, properly speaking, tend to use s-f paradigms recognizable in the construction of their novels. We are referring

for example to John Barth, Doris Lessing, Angela Carter (who admired you a lot), Anthony Burgess and... John Brunner. Do you share something with them in the way of writing? Would you add your name to this list?

B: *Yes, the attractions of s-f, above all as a liberator of the imagination, have been felt by many mainstream novelists, such as those you mention, though with varying success. The traditional literary mind is like a suit of antique armour. One is doubtfully safe within it, and it is extremely difficult to escape from. Of course, I made my start within the s-f field, so my position is different from Lessing, Carter etc.*

You have been defined by Brian McHale as one of the forerunners of *Postmodernism*. Do you agree?

B: *I'm not sure, as I don't know the context of McHale's remark. If by postmodernism you mean a reflexive, self-conscious fiction that plays games with its own fictional identity, then I don't see myself as a forerunner in any way. I detest this kind of fiction. I am much closer to the surrealists, in that I employ a traditional narrative space, in whose illusions I completely believe, while at the same time stretching the imaginative demands made on the reader by an extreme subject matter.*

You have often claimed that you are a stranger in a strange land — England —, which, as far as we know, you have never considered *your* country. Has this feeling of otherness nourished your «unconventional» and highly symbolic fiction? We have the impression that you are caught in a struggle between Englishness and Un-Englishness. To what extent is this true?

B: *Yes, I think it is true. I came to England at the age of 16, and by then the mind is set, so the sense of strangeness*

has never left me. On the other hand I have lived here for nearly 50 years, so I am more at ease in England than anywhere else, however much I dislike it. I think this sense of being an outsider looking in on myself has been a very great advantage to me as a writer.

Speaking of literary influences, your novels and short stories have been compared to Conrad's. He too was a stranger in England and developed a kind of fiction based on the horrible effects that catastrophic events have on the human mind, and on the psyche. Beckett's fiction may also be seen as catastrophic, in a way. His narrative spaces are dominated by «deserts» and the «post-atomic landscape» which seem to suggest the deconstruction of all rules, literary and social; Your fiction, too, is rich with images of deserts, post-war landscapes, ruined buildings, jungles. Are these only coincidences?

What about the characters of your novels who are all attracted by catastrophe, through which they are able to solve their inner traumas?

B: *Conrad, yes, though Conrad filtered through Graham Greene. Beckett, no. I have never really been able to read him. His world is too grey and reductive. I have seen hell — Shanghai 1937-45 — and it is nothing like Beckett's. Catastrophe? Yes, I think much of my fiction is an attempt to remake the landscapes of Western Europe and America so that they resemble the landscape of wartime Shanghai, where I presumably glimpsed some truth about myself and the human beings around me.*

David Pringle identifies a fourfold material symbolism in your books: water, sand, concrete and crystal which are crucial for the individual life of man. Do you really think that water represents the past, sand the future, concrete the present and crystal eternity?

Since they are related to human consciousness and behaviour, couldn't they be considered an attempt to analyze

the contemporary world through a metamorphosis of the old theory of humours?

B: *I think there is an element of truth in Pringle's scheme, which could be equally applied to the surrealist painters.*

We would like to go back to the first time we read *Vermilion Sands* which we like to interpret not as a collection of short stories, but as a large diffused novel. It is the book in which you, probably more than in others, question the meaning of art and of being an artist in a world dominated by technology and hyperreality. Is your idea of an artist much closer to the original and bizarre cloud-sculptors of Coral-D or to the poets of Studio 5, The Stars who learn to use their own inspiration again after years of computer writing? Would you rewrite this text as it is or in a different way?

B: *I think the real contrast at the heart of Vermilion Sands is that between the artists living in this eventless paradise, and the genuinely radical imagination with which they are unable to cope and which tragically overwhelms them, represented by the primeval forces embodied in the various enchantress figures. It is they who represent archaic reality and its vast creative and destructive energies. The artists sculpting their clouds etc are really dilettantes. The same situation applies today, as you see if you go to any art school, where the students are desperately exploring new mediums and concepts (one room filled with sand, the next with chromium-plated sand, etc), but have no contact with reality.*

The influence of surrealism in your fiction was very strong at the time. The liminal images of deserts, clouds and fire present in your books evoke the paintings of Dalì, Magritte and Ernst. The mental landscape con-fuses with the real one, but which and what is real? Are you trying to represent your own inner space through these visual signs?

B: *I think the answer is that today nothing is real and nothing is unreal. We live in an artificial environment, dominated by advertising and consumer mythologies, but these are the closest we will ever get to reality. You will be much more successful, and make more sense of your lives, if you believe what the TV advertisements tell you than if you are sceptical of them. The only eternal truths and realities lie now inside our own heads, but these are difficult to access. The imagination is the best means for exploring that inner space.*

From the 60s onwards your writing reveals some resemblances to the pop artists' creations. In what way do you agree with Andy Warhol's belief that icons are truer than real objects and human beings? And with Baudrillard?

B: *I agree entirely with Warhol, and with Baudrillard.*

The mixture of media shapes your fiction and, in particular, cinema plays an important role. Not only some short stories and novels seem to be constructed as film scripts, but also, in general, the reader is plunged into a world of fluctuating images. How does cinema come to inform your narrative?

It seems to us that the visuality of your texts is also strictly related to dreams, to the oniric/artistic activity. Do you agree with Wenders' message in the film *Until the End of the World* that dreams are important in constructing both the external and the interior world? Is cinema another medium to inform inner/mental space?

B: *I'm not sure how big an influence film has had on me. Those films that I most admire — Cocteau's* Orphee, Alphaville, Marienbad, Point-Blank, Blue Velvet — *are much closer to dreams than they are movies. In so far as film resembles the dream it is a uniquely powerful means of exploring the inner world.*

Every author puts something of himself in his writings, we believe, but you are particularly keen on repeating the same landscapes, characters and events; a replica, with little variations, of your experiences in Shanghai. Are you trying to penetrate the intricate maze of your unconscious, everybody's unconscious, through your fiction? To what extent is this repetition central for your works?

B: *I tend to follow my obsessions. I am never happier than when writing about drained swimming pools and abandoned hotels, which of course spring straight from my childhood. The real question about my fiction is: Is JGB's childhood relevant to anyone living in today's world? I think it is, and that Shanghai, the first artificial and media city (as much a fiction as Las Vegas) was a paradigm for all the urban landscapes of the future living on the edge of catastrophe.*

Are your writings your talking cure to come to terms with your past and present self?

B: *Of course.*

The majority of your characters seem to prefer living in a narrow and collapsing space. They often voluntarily imprison themselves and, like Traven and Maitland, don't even try to escape from their prisons. Jim, too, in *Empire of the Sun*, is not able to escape from Lunghua; would you say that this place represents a kind of protection against the external world, «a state of mind» and do you think that «among the blocks one can find, at last, an image of himself free of the hazards of time and space», as you suggest in *The Terminal Beach*?

B: *My characters are almost all engaged in mythologising themselves and in then exploring that mythology to the furthest end, whatever the price.*

In *Empire of the Sun* imprisonment is strictly related to flight and so are the two figures of the pilot and the prisoner. Is the pilot a sort of visionary; in fact, the only one who can read the symbols and the signs which stem out from a new landscape and are inscribed in the maps of dreams and in a four-dimensional world? Is the role of the pilot comparable to that of the writer?

B: *I think yours is a clever and thoughtful reading. The idea hadn't occurred to me, but is probably right.*

Flight is Jim's favourite hobby; the novel reveals that it means more than that. Can we consider it a wish to escape from the apparently inescapable present of a never ending war and of the claustrophobic metropolitan landscape?

B: *Yes. Flight represents his dream space, but also the waking world that exists outside the nightmare dream of the war-torn world he inhabits. Jim moves along the interface between these two planes.*

It is very problematic for us to discover that in your fiction, as far as we know, children are not present. Although your characters are often described remembering «visual relics of their childhood long buried in their minds». What does childhood represent for you?

B: *Children, of course, do figure in* The Kindness of Women. *But all my fiction is saturated in the sense of a past formed in a confused and dangerous childhood.*

As women we have been disturbed by your way of dealing with female characters. Does this come out of personal experience, or is it a literary, parodic device, again to subvert the rules of «a conventional way of telling»?

B: *Much of my fiction belongs in the realm defined by dream, myth and legend, or that manifest in surrealist paintings, where women tend to appear in emblematic, archaic or psychologised roles — the enchantress, the princess in the tower, Juliet or Lady Macbeth. However, in The Kindness of Women you will find women treated in a wholly naturalistic way, and my respect and affection for the women I have known in my life.*

You strongly believe in the power of the imagination which, apparently, is the only thing which can save us from the oppression of the materialist world.

How does your imagination work when you think of a story and then sit down to write it?

B: *The story, in the sense of the narrative sequence of events, comes last. First comes the central imaginative idea, which is generally the fruit of long obsession.*

Surely, war is central in your stories, but your may of dealing with it allows us to define you a 'revolutionary pacifist'? Do you agree?

B: *A clever notion. I agree.*

Why did you write *Empire of the Sun* so late in your career? Your book has been translated into a film by S. Spielberg; did you contribute to the script? Do you like the way the film was made?

B: *I've often said of my wartime experiences: it took me 20 years to forget and then 20 years to remember. No, I was not involved in Spielberg's script. I think he produced a very fine film, within the constraints of the Hollywood movie. Of course, the real experience was closer to Rossellini's* Open City *and* Paisà.

Contemporary fiction tends to go beyond the written words experimenting with the new languages produced by society. Reading your fiction one realizes that it is created with the co-operation of different codes: music, painting, television, advertising and so on. In a way your novels are multi-media novels; is it also possible to speak of them as inter-media novels, i.e., a complex and ambiguous mixture of different linguistic codes which seem to shuttle to and fro from a written text to a visual text and viceversa?

B: *I hope so, though this is something for the critical reader to decide.*

Do you think that our society has arrived at what Baudrillard describes as «the end of history», «the end of nature».

B: *I think we are at a significant turning point, which I would describe as the death of the real, using real in the traditional sense of an external, self-verifying realm. The worrying question is: how far is the human central nervous system trained and able to cope with an external environment that is fictional and no longer self-authenticating?*

Has the idea of the future changed, nowadays, for J.G. Ballard? Do you imagine it as in *The Drought* or as in *Vermilion Sands* or as in *High-Rise*, or...? Is still inner space the only site where «the inner world of the mind and the outer world of reality meet and fuse»?

B: *Yes.*

Thank you, Mr Ballard.

«I LUOGHI DELLA CULTURA»: IL MODELLO POSTCOLONIALE DI HOMI BHABHA

C. Maria Laudando
(Napoli)

I.0 *«Con gli occhi dell'Occidente» e l'*alter*nativa postcoloniale*

Jean-François Lyotard nel suo ben noto «rapporto sul sapere» postmoderno ipotizza il declino delle metanarrazioni quale cifra significativa dei principali cambiamenti socio-culturali della postmodernità. Una disamina chiara e stringata che ai «grandi» sistemi teorici e antropologici di ascendenza newtoniana e sostanzialmente deterministici contrappone un modello sociale probabilistico e inquietante mutuato dalla fisica quantistica e dalla pragmatica dei giochi linguistici. Scrive il filosofo francese nell'introduzione:

> La funzione narrativa perde i suoi funtori, i grandi eroi, i grandi peripli ed i grandi fini. Essa si disperde in una nebulosa di elementi linguistici narrativi, ma anche denotativi, prescrittivi, descrittivi, ecc., ognuno dei quali veicola delle valenze pragmatiche *sui generis*. Ognuno di noi vive ai crocevia di molti di tali elementi. Noi non formiamo delle combinazioni linguistiche necessariamente stabili, né le loro proprietà sono necessariamente comunicabili (1981, p. 6).

Se la società è assimilabile a questa pragmatica instabile ed eterogenea delle particelle linguistiche, il rapporto tra sapere e potere, la legittimazione stessa del legame sociale diventano questioni quanto mai aperte e problematiche che richiedono modalità nuove di pensiero e di confronto: il sapere postmoderno non è funzionale *tout court* al potere, esso può anzi sensibilizzare alla «differenza», aprire all'«incommensurabile», formarsi «attraverso il dissenso» (p. 7).

Il testo di Lyotard esile ma denso, scritto su commissione del governo del Quebec, doveva fornire un quadro informativo ed esplorativo sul sapere nelle società più sviluppate o cosiddette «informatizzate». Di qui il suo tono per così dire asettico e un campo d'indagine ben circoscritto all'ambito della civiltà occidentale. Solo un rapido cenno al problema peraltro acutissimo dei rapporti fra «istanze economiche e istanze statuali» in una realtà economica contemporanea sempre più orientata in senso multinazionale e alle sue gravi ripercussioni per i paesi in via di sviluppo il cui ritardo tecnologico rischia di aggravarsi ulteriormente nel tempo. Senza nulla disconoscere ai pregi indubbi dell'analisi di Lyotard, bisogna tuttavia ricordare come il suo rapporto sulla condizione postmoderna sia di impostazione esclusivamente occidentale: la dinamica dei cambiamenti nella «narrazione» di questo studioso rimane cioè tutta interna alle «regole del gioco» che la filosofia, l'antropologia, la scienza dell'Occidente hanno (de)costruito per giustificare o delegittimare i grandi miti logo- ed etno-centrici.

Diventa allora stimolante e opportuno adottare una prospettiva *alter*nativa e verificare lo statuto della cultura postmoderna, la crisi della sua autorità, non più «con gli occhi dell'Occidente» (per menzionare uno dei romanzi più inquietanti, anche se ingiustamente poco noto, di Conrad), ma da un punto di vista, da un luogo di osservazione postcoloniale, dove le voci suddette di «differenza», di «incommensurabilità» e di «dissenso» sollevano complesse problematiche politico-ideologiche ai «crocevia» di razza, di classe, di età e di *gender*. Che si tratti di un'angolazione feconda e innovativa lo dimostrano non solo i molti e rilevanti contributi che il discorso postcoloniale ha apportato al dibattito postmoderno ma anche i lavori sulla stessa tradizione inglese di studiosi come John Barrell e Gillian Beer che hanno rivisitato o, per meglio dire, «estraniato», proprio alla luce della lezione postcoloniale, articolazioni culturali decisive quali, rispettivamente, la formazione di *landscape* e di *gentleman* (nel Settecento) e il darwinismo (nell'Ottocento).

Nell'ambito specifico della critica postcoloniale spicca da molti anni la posizione di Homi Bhabha che di recente ha

raccolto in un unico volume diversi saggi scritti tra il 1985 e il 1992: *The Location of Culture* (1994). Della condizione postmoderna piuttosto che raccontare il fallimento del logocentrismo si vuole qui esplorare «the subaltern history of the margins of modernity» sovvertendo dunque il rapporto stesso tra postmoderno e postcoloniale: «to rename the postmodern from the position of the postcolonial» (p. 175). Questi scritti di Homi Bhabha — pur attingendo, come vedremo, a una mole impressionante di teorizzazioni testuali/culturali anche piuttosto diversificate tra loro — mirano a **rivisitare** in modo originale e provocatorio il concetto stesso di «teoria» della «cultura» dalla prospettiva delle minoranze postcoloniali — dai margini — e quindi decentralizzando un modello culturale quale, per esempio, la semiosfera di Lotman in cui, nonostante una certa enfasi dello studioso russo sui meccanismi di osmosi e di interazione, lo spazio rimane ancora dualisticamente ripartito in centro e periferia e quest'ultima sostanzialmente vincolata al centro in virtù di una logica binaria che esclude la contaminazione di zone ibride.

I.1. *«Tra» il centro e la periferia*

In una direzione revisionistica è orientato lo stesso titolo della raccolta di Bhabha: «the location of culture» annuncia già la problematizzazione dell'analisi culturale come assunzione di un luogo, scelta di una posizione che comporta per l'intellettuale un'improcrastinabile responsabilità politico-ideologica, quella consapevolezza critica del proprio posto e del posto della cultura nel mondo su cui E. Said ha scritto pagine memorabili in *The World, the Text and the Critic* (1983). Proprio in linea con il progetto intellettuale dell'autore di *Beginnings* (1975) e *Orientalism* (1978), il «luogo» scelto da Bhabha è esplorativo e liminare per eccellenza: sul confine, sulla frontiera delle differenze culturali, dove l'interprete è chiamato a confrontarsi con una realtà fluida e ambigua in continua fase di transizione e ibridazione.

Con riferimenti ben contestualizzati alla narrativa di Toni Morrison e Nadine Gordimer e all'opera dell'artista

afroamericana Renée Green, Homi Bhabha sottolinea giustamente, sin dall'introduzione, come il luogo della cultura, lungi dall'essere neutrale e/o olistico (si pensi alla semiosfera di Lotman, cui si accennava prima) vada articolato in realtà in una pluralità di luoghi, in più luoghi, se si vuole rispettare la differenza e la conflittualità di posizioni *inter*soggettive, *inter*nazionali dischiuse dalla drammatica emergenza delle minoranze culturali nel discorso postcoloniale e/o postmoderno. Al riguardo è quanto mai opportuna la puntualizzazione critica che l'autore propone per il prefisso «post», di cui sembra inflazionata la cultura odierna: «post» non va inteso nel mero senso di sequenza (dopo) o di polarità (contro), bensì di una proiezione al di là, «in the realm of the *beyond*» (p. 1), nell'esplorazione di ciò che è al limite. In altre parole, esso afferisce al campo operativo-trasformativo dell'**ulteriore**, in una dimensione temporale segnata dalla **sopravvivenza** e come tale tutta giocata nel momento presente, essendo venuti meno sia il mito dell'origine che l'orizzonte utopistico del futuro. Scrive Bhabha:

> These terms (postmodernity, postcoloniality, post-feminism) that insistently gesture to the beyond, only embody its restless and revisionary energy if they transform the present into an expanded and ex-centric site of experience and empowerment (p. 4).

Qui occorre un ulteriore distinguo sulla spazialità eccentrica in cui va dilatato il momento presente. Come Linda Hutcheon ha rilevato nel suo bel studio *The Poetics of Postmodernism* (1988), l'aggettivo eccentrico che caratterizza la postmodernità ricopre una valenza duplice: una trasgressiva di devianza dalla norma e l'altra di decentramento a favore di ciò che è locale, marginale, periferico. In entrambe le accezioni marca una posizione contraddittoria di paradosso nella misura in cui la trasgressione e il decentramento non possono non dipendere dalla norma/centro che pur contestano. Si tratta di una questione evidentemente delicata e cruciale per il campo operativo dei «Cultural Studies» dal momento che essi rivendicano una particolare attenzione alle potenzialità alternative delle voci della/dalla periferia, come sostiene la partecipata discussione del problema offerta da Iain

Chambers nel suo ultimo libro *Migrancy, Culture, Identity* (1994).

In un capitolo dal titolo eloquente di «The Broken World: Whose Centre, Whose Periphery?» (pp. 67-91) lo studioso inglese cerca di rompere il circolo vizioso di un centro capace di espropriare sistematicamente i margini dello spazio culturale:

> Is all this simply yet one more example of the centre expropriating the periphery, or does it involve something more? To put it another way, are we still caught up in peripheral histories that are in one moment recovered by metropolitan audience, and in the next forgotten, or is there now in play a movement of historical decentring in which the very axis of centre and periphery, together with its economic, political and cultural traffic, has, as a minimum, begun to be interrogated from elsewhere, from other places and positions? (p. 84).

La posta in gioco nel discorso postmoderno/postcoloniale è proprio di *oltre*passare la logica binaria imperialistica che regge l'asse oppositivo di centro e periferia, di autentico e falso, di soggetto e oggetto per esplorare piuttosto le zone di ibridazione che sempre più caratterizzano l'estetica contemporanea, come per esempio la fruizione itinerante del walkman o l'incontro di sonorità diverse, multirazziali nella cosiddetta «world music». Tali fenomeni non sono più riconducibili allo stereotipo occidentale che riduce la cultura del Terzo Mondo a mera appendice del Primo nella misura in cui sembrano sottrarsi, almeno per una parte significativa, ai rigidi schemi che una presunta logica di mercato monolitica e pervasiva vorrebbe imporre: «in such a manner», osserva Iain Chambers, «that any obvious identification with the hegemonic order, or assumed monolithic market logic, is weakened and disrupted by the shifting, contingent contacts of musical and cultural encounters» (p. 79).

Analogamente, l'autore di *Location of Culture*, ben consapevole delle ambiguità ideologiche implicite nel dualismo centro *vs.* periferia, non nasconde il proprio scetticismo per quelle analisi decostruttive che si limitano a celebrare l'avvenuta frammentazione delle «grandi narrative» della Tradizione. La sfida postmoderna deve piuttosto essere approfon-

dita recuperando, all'interno di questa frammentazione, le voci, le storie eccentriche degli emarginati sociali e politici, dove «eccentrico» ha una concreta, precisa rilevanza ideologica di resistenza, di alternativa e di dissidenza rispetto alle strategie e ai miti etnocentrici:

> The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological «limits» of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices — women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. For the demography of the new internationalism is the history of postcolonial migration, the narratives of cultural and political diaspora, the major social displacements of peasant and aboriginal communities, the poetics of exile, the grim prose of political and economic refugees (p. 5).

L'odissea transnazionale di emigranti, colonizzati, rifugiati politici, che costituisce ormai a pieno diritto il nuovo tema emergente della letteratura mondiale, mette in drammatica evidenza la condizione di confine/confino, di frontiera che lacerano e dividono i soggetti, le comunità, le nazioni del presente. Da questa soglia incriminata e violenta, che i mezzi di comunicazione tendono a inscenare come «spettacolo» sottacendone le gravi implicanze umane e politiche, risultano inaccettabili quelle teorie totalizzanti e quelle categorie monolitiche volte a universalizzare (per non dire naturalizzare) i complessi processi di acculturazione e resistenza in gioco nella realtà postcoloniale e si mette in crisi irrevocabile il concetto liberal umanistico di letteratura internazionale, vale a dire la «tradizione» (nel senso di «trasmissione» e «traduzione», come vedremo) aproblematica e pacifica delle diverse identità/culture nazionali. La mossa teoricamente e politicamente decisiva afferente alla dimensione eccentrica dell'esperienza postcoloniale è dunque la necessità di esplorare gli spazi interstiziali, *in-between*, in cui si negoziano, si scontrano pratiche di differenziazione, di determinazione della soggettività e della *nationness* (intesa quest'ultima come fabbricazione del senso di appartenenza a una nazione: si pensi alla cosiddetta *Britishness* o *Englishness* parodiata per esempio nella scrittura di Salman

Rushdie e John M. Coetzee, fra gli altri, e su cui si è concentrata una parte significativa dei «Cultural Studies»). La questione è posta dallo studioso postcoloniale nei seguenti termini:

> How are subjects formed «in-between», or in excess of, the sum of the «parts» of difference (usually intoned as race/class/gender, etc.)? How do strategies of representation or empowerment come to be formulated in the competing claims of communities where, despite shared histories of deprivation and discrimination, the exchange of values, meanings and priorities may not always be collaborative and dialogical, but may be profoundly antagonistic, conflictual and even incommensurable? (p. 2)

Si tratta di interrogativi cruciali che mettono in discussione significati, strumenti e finalità della critica culturale e che stimolano sollecitazioni feconde, a mio giudizio, in almeno tre aree importanti di discorso: il rapporto tra pubblico e privato; la formazione/deformazione dell'identità; la disseminazione della cultura postcoloniale.

I.2 *L'ibridazione pubblico-privato: «il libro, il mondo, il critico»*

Restituire la parola, la voce, la storia a coloro che ne sono stati spossessati non può che sortire un effetto straniante per le nozioni acquisite di identità, comunità e nazione: di qui l'esplosione dello spazio *unheimlich*, di spaesamento, il sentirsi sradicati dalla propria casa e dal proprio Sé, all'interno della stessa realtà domestica. È quanto succede, ad esempio, nella narrativa di Toni Morrison dove la dislocazione della memoria e dell'identità individuale e collettiva nera e la necessità di riaffermare tale memoria si intersecano in uno spazio-tempo che non è più possibile designare come ***o*** pubblico ***o*** privato, ma contaminato dalla inestricabilità, dalla con-fusione dei due termini: pubblico-privato, cui corrisponde un presente ossessionato dalle voci soppresse del passato:

> This results in redrawing the domestic space as the space of power and police: the personal-*is*-the political; the world-*is*-the-home. The unhomely

moment relates the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wider disjunctions of political existence (p. 11).

Quest'irruzione violenta del politico nel familiare, tra le mura domestiche, paradigmatica di molta fiction postcoloniale, rende urgente per il critico di letteratura il problema spinoso della sua responsabilità politica, dal momento che non è più possibile (e, in fondo, nemmeno auspicabile) tracciare il limen, definire cioè in senso univoco il rapporto tra pubblico e privato, teoria e prassi, arte e ideologia. Una questione questa che i cultori del Letterario di ogni epoca non amano porsi o che comunque considerano con diffidenza, ma che l'estetica postmoderna ha risollevato a gran voce, sia pure tra molte ambiguità e non senza qualche provocazione gratuita. È sintomatica la conclusione cui arriva Linda Hutcheon nel suo studio prima citato sulla postmodernità, una conclusione paradossalmente inconclusiva che lascia il problema in sospeso, aperto: la continua contaminazione parodica di «poetica» e «politica» nel discorso postmoderno non sembra permettere infatti né una sintesi dialettica né una polarità di coppie; pone piuttosto interrogativi ulteriori o, meglio, interroga gli interrogativi stessi, sollecitando modalità nuove di problematizzazione, a prescindere dalla valutazione positiva o negativa che si dia del fenomeno:

It [postmodernist discourse] tries to problematize and, thereby, to make us question. But it does not offer answers. It cannot, without betraying its anti-totalizing ideology. [...] We may find no answers, but the questions that will make any answering process even possible are at least starting to be asked (1988, p. 231).

O si pensi a un libro sui «Cultural Studies» e i media come *Illustration* (1992) di J. Hillis Miller che, tra l'altro, affronta la tematica dell'internazionalizzazione dei saperi e lo sradicamento delle culture locali: non a caso si apre con un paragrafo dedicato alla necessità di «politicizzare l'arte» (vale a dire smantellare qualunque estetica mistificatrice secondo cui «art expresses the essential nature of some nation or race», p. 10) ma con la cautela di non incorrere nel fenomeno, solo apparentemente simmetrico, dell'«esteticizza-

zione della politica» che, al contrario, autorizzerebbe una manipolazione dei «soggetti» della storia in termini di «oggetti» estetici. In realtà, come suggerisce incisivamente Rey Chow, il punto «scandaloso» messo a segno da Miller è che la formulazione di Benjamin di comunismo e fascismo nei termini suddetti di politicizzazione dell'arte e di esteticizzazione della politica sia reversibile («actually a reversible one», *Writing Diaspora*, 1993, p. 46). Se il critico americano aveva parafrasato il saggio seminale di Benjamin come «The Work of Cultural Criticism in the Age of Digital Reproduction» offrendo una lettura poststrutturalista del concetto di aura (l'aura come formazione ideologica da mettere a nudo), la studiosa originaria di Hong Kong propone una riscrittura del testo del filosofo tedesco in senso più specificamente postcoloniale: come «The Native in the Age of Discursive Reproduction» (pp. 41-47). L'aura irrimediabilmente compromessa non concerne solo lo statuto dell'opera d'arte (o della critica) ma l'indigeno stesso come oggetto di fruizione estetica, come «authentic native»:

As we keep switching channels and browsing through different «local» cultures, we produce an infinite number of «natives», all with predictably automaton-like features that do not so much de-universalize Western hegemony as they confirm its protean capacity for infinite displacement. The «authentic» native, like the aura in a kind of *mise-en-abîme*, keeps receding from our grasp. Meanwhile our machinery churns out inauthentic and imperfect natives who are always already copies (p. 46).

Il problema dell'autenticità sarà ripreso in seguito. Per il momento è opportuno approfondire la relazione ambigua che l'arte e la critica rischiano di stringere con il potere, con l'autorità: una posizione sia interna che esterna, trasgressiva e connivente al tempo stesso.

Mi vengono in mente due libri che, pur partendo da angolazioni critiche opposte e senza affrontare direttamente la problematica postmoderna, stanno a testimoniare un eguale senso di insoddisfazione e disagio tra gli intellettuali (o i cosiddetti operatori culturali) riguardo alla funzione «formativa», «neutrale» delle Lettere e al credo liberal umanistico che a tale funzione è sotteso. Si tratta di *Resisting Novels*

(1987) di Lennard Davis e *The Experience of Reading* (1992) di Philip Davis. Già in *Factual Fictions* (1983), lo studioso americano aveva avanzato la tesi che il discorso del *novel* fosse per sua stessa costituzione **duplice**, doppio per il contrasto ambiguo e irrisolto tra la sua funzione politica sovversiva e la sua giustificazione morale conservatrice (basti pensare a *Moll Flanders* di Defoe), alla stregua del discorso del criminale analizzato da Foucault. Un'ambivalenza che Lennard Davis aveva suggestivamente riassunto nella coppia simmetrica di «feigned words and wicked actions». Proprio per tale duplicità, la forma del nuovo genere era sì radicale ma anche potenzialmente complice di quella stessa autorità repressiva che criticava. In *Resisting Novels* questo potenziale negativo si è ormai concretizzato in uno scenario desolante e pervasivo di surrogati: i romanzi, tranne rarissimi casi, inducono i lettori ad atteggiamenti di acquiescenza, di ricezione passiva di finzioni ideologiche nella misura in cui rafforzano quegli abiti di difesa psicologica che inibiscono o, meglio, neutralizzano il confronto con il diverso e quindi impediscono un'azione incisiva nel contesto socio-politico. In parte è la visione apocalittica dei simulacri di Baudrillard, il dilagare di *imagologues*, di quella cosiddetta realtà virtuale, la cui confusione polisensa, plurigenere e multimediale esperiamo quotidianamente, in misura maggiore o minore, tutti. Va detto che Lennard Davis, a dispetto della sua analisi pessimistica dell'ideologizzazione del discorso romanzesco, non sottoscrive certo un'abiura dei libri, ma richiama l'attenzione degli studiosi sulla necessità di una pratica di lettura per così dire brechtiana, di smascheramento (nello specifico del *novel*: le categorie ideologiche di spazio-tempo, di soggetto e di interazione interpersonale la cui costruzione è seguita non a caso in parallelo allo sviluppo imperialistico) contro quei meccanismi di neutralizzazione del reale di cui si parlava sopra.

Un taglio critico diametralmente opposto sorregge invece il libro di Philip Davis, dove l'esperienza della lettura tradisce una chiara derivazione di matrice romantica: si tratta di un processo fondamentalmente empatico attraverso cui il lettore può accedere a livelli di realtà diversi (la celeberrima «voluntary suspension of disbelief» di Coleridge) o

viaggiare nel tempo-spazio come nella più moderna e postmoderna fantascienza. È quasi una sorta di riconoscimento mistico e ironico al tempo stesso dell'infinito nel finito, della dimensione *oltre*umana nell'ordinario e nel quotidiano. Sembrerebbe soprattutto una difesa degli ideali umanistici della Letteratura: il patrimonio culturale vissuto come una forma di autobiografia collettiva dei suoi fruitori; e invece la tipologia dei personaggi con cui il lettore di Philip Davis è invitato a identificarsi (l'eroe byroniano carnefice-vittima, seduttore-sedotto incapace di redimersi dalla spirale perversa di Eros-Thanatos, gli intellettuali in crisi di Saul Bellow e di altri scrittori della tradizione ebraica, i protagonisti inquieti di Doris Lessing) mette a nudo un'umanità scissa, tutta ombre e incertezze, divisa da lacerazioni interiori e implicazioni o, meglio, complicazioni ideologiche tutt'altro che neutre o nobilitanti. Un'umanità scissa, «sopravvissuta» (e qui si potrebbe richiamare il concetto di *beyond* di Bhabha) alle esperienze-limite e di non ritorno della guerra e dell'olocausto. L'autore non è interessato purtroppo a sviluppare il discorso sulle dinamiche *inter*nazionali e sui conflitti ideologici cui accenna e approfondisce invece il senso della lettura personale, privata del singolo. L'impressione che se ne riceve è comunque di un ridimensionamento sensibile proprio dei miti individuali della Grande Tradizione e di una rivalutazione del quotidiano, dell'imperfetto, della gente «comune». È come se lo studioso cercasse disperatamente di difendere una finalità istruttiva della lettura proprio per il lettore medio nel senso di preparazione alla vita (emblematica la figura del David Copperfield di Dickens che leggeva «as if for life»), ma al tempo stesso fosse quanto mai incerto e dubbioso sul valore effettivo di questa «lezione di vita». Ritornano in un certo senso le stesse perplessità di *Resisting Novels* sul rapporto tra libri e mondo, l'interrogativo angosciante se i libri non siano anche o prima di tutto un alibi per chiudersi in una confortevole fiction, una specie di nuovo oppio dei popoli (di lettori). O ancora, il libro come esangue «*Death-in-Life*» che riduce la ricchezza inesauribile della vita a appendice in un gioco di testualizzazioni unicamente suscettibili di forme di «**mis**-interpretazione».

Di fronte all'impasse di queste pratiche di lettura, in chiave ideologica (Lennard Davis) o individualistica (Philip Davis), mi sembra che i saggi di *Location of Culture* propongano una progettualità concreta nel rivendicare un «luogo» in cui tutte le aporie del postmoderno, senza indulgere in atteggiamenti apocalittici o nostalgici, sono rivisitate alla luce dell'esperienza postcoloniale. Una progettualità che, oltre al modello di E. Said e di Stuart Hall, risente naturalmente della lezione seminale di Raymond Williams in *Politics and Letters* (1979), ma non solo (basti pensare alla centralità del confine in un romanzo autobiografico come *Border Country*), su pratiche emergenti e pratiche residue, sul dovere dell'intellettuale di far riemergere configurazioni sociali eterogenee, alternative a quelle dominanti, di recuperare quelle voci/storie eccentriche soppresse che pur lasciano tracce tra le righe del Canone, perché:

> however dominant a social system may be, the very meaning of its domination involves a limitation or selection of the activities it covers, so that by definition it cannot exhaust all social experience, which therefore always potentially contains space for alternative acts and alternative intentions which are not yet articulated as a social institution or even project (p. 252).

I.3 *L'inter-dizione postcoloniale: pratiche di contraffazione e stereotipi culturali*

Indubbiamente un tratto saliente di *Location of Culture* è proprio l'emergenza di modalità e relazioni culturali *alternative* che possano effettivamente destabilizzare l'identità, la nazionalità e l'autorità postimperiale. Una fascia di discorso molto stimolante concerne l'articolazione/disarticolazione di identità e alterità nella narrativa, nell'arte e nella storia postcoloniale. Qui Bhabha offre una rielaborazione audace e suggestiva (anche se non sempre agevole, il che sembra giustificare in parte l'etichetta polemica di «difficult theory» avanzata dalla già citata Rey Chow, p. 35) di diversi concetti critici: quelli derridiani di differanza e di supplemento, le riflessioni di Barthes sulla metonimia come pratica di differenziazione culturale, le strategie di sorveglianza panottica

studiate da Foucault, e il pensiero di Fanon su «negritudine» e razzismo che a sua volta mutua concetti della scuola di Lacan.

Punto di partenza è la contestualizzazione del momento transizionale, della situazione enunciativa del discorso in cui si negozia la differenza razziale (o sessuale). L'atto di enunciazione di questa differenza è intrinsecamente segnato dalla **differanza** della scrittura e, in quanto tale, apre uno spazio interstiziale problematico per il soggetto dell'enunciazione: un soggetto «schizofrenico», diviso tra le istanze performative specifiche dell'enunciato e le condizioni generali del linguaggio-come-evento con il suo sistema regolativo di detto, non-detto e inter-detto. Questo taglio trasversale tra differenza culturale e differanza scritturale emerge in tutta la sua trepida precarietà di confini in un testo quale *Jazz* di Toni Morrison. Come Sandro Portelli suggerisce in una bella intervista all'autrice, pubblicata su *Il Manifesto* del 30 novembre 1994, qui lo scavo nella voce della protagonista (una donna di colore), la sperimentazione di «una scrittura del suono» che attinge consapevolmente alle radici nere del jazz finiscono paradossalmente per esplorare soprattutto i limiti della scrittura stessa. Nelle parole chiare e vibranti della scrittrice:

> Sì, sono arrivata a quel limite. Mi interessava svelare le pratiche della voce narrante, la bellissima frode della voce sicura, affidabile, garantita: rivelarne le responsabilità, guardarla narrarsi e trasformarsi in voce ferita, non più totalitaria, monocromatica, onnisciente. Comincia come se sapesse tutto — «TsK, la conosco, quella donna [...]» — e alla fine ha un'epifania, ed è messa a nudo. E poi, appunto il suono: mi è piaciuto aprire il libro con quell'onomatopeia (p. 25).

Cito qualche stralcio dall'ultimo capitolo del romanzo che esemplifica con la semplicità propria delle illuminazioni più profonde la crisi epifanica di questa voce, di questo sguardo narrante. L'iter va dal riconoscimento altalenante della propria debolezza per il genere tragico che nasconde in realtà un atteggiamento di narcisistica onnipotenza:

> Pain. I seem to have an affection, a kind of sweettooth for it. Bolts of lightning, little rivulets of thunder. And *I the eye of the storm*. [...] And although

the pain is theirs, I share it, don't I? Of course. Of course. [...] I am uneasy now. Feeling a bit false. What, I wonder, what would I be without a few brilliant spots of blood to ponder? Without aching words that set, then miss, the mark? (p. 219, corsivo mio).

Sino ad arrivare alla bruciante consapevolezza del fallimento integrale della propria narrazione: l'occhio narrante che si credeva al sicuro, «most invisible, being tight-lipped, silent and unobservable», si riconosce cieco, accecato dalla propria fascinazione per la città e i suoi ritmi *blues* e dai propri pregiudizi sulla fatalità tragica e irreversibile della storia («I was so sure it would happen. That the past was an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle»). Cieco a tal punto da perdere di vista l'ovvio: «I overreched and missed the obvious» (p. 220). L'Io narrante si vede dunque costretto ad abdicare al suo ruolo primario di autore originale e a consegnarsi in balia dei suoi stessi personaggi: sono questi i veri soggetti della sua presunta storia che hanno da sempre eluso e screditato la sua sete di determinazione autoriale e che adesso mettono impietosamente in luce la prevedibilità, l'ovvietà dei suoi errori:

Busy they were, busy being original, complicated, changeable — human, I guess you'd say, while I was the predictable one, confused in my solitude into arrogance, thinking my space, my view was the only that was or that mattered (p. 220).

L'intrecciarsi fitto e ambiguo di sguardo e voce occupa una posizione di primo piano in questa rivelazione finale di *Jazz*: non è un caso che alla visione panottica «I/eye» cui aspira la narratrice facciano da contrappunto gli sguardi obliqui, incalcolabili («Out of the corners of their eyes they watched me») o le voci sommesse, i pettegolezzi («they were whispering about me to each other») dei personaggi che desautorizzano, come abbiamo visto, la credibilità, l'autorità dell'Io narrante. E si tratta di una relazione complessa caratteristica della fiction postcoloniale: la frantumazione, l'incrinarsi di questa voce ferita sullo sfondo di diaspore e migrazioni, di paranoie e discriminazioni, mette a nudo soprattutto

quel processo metonimico che riduce il soggetto coloniale («I») alla visibilità del controllo panottico («eye») della scrittura colonizzatrice, fondata appunto sulla visualizzazione e sulla visualizzazione della profondità nella costruzione ambigua della sua identità/alterità: una pratica metonimica che tende a neutralizzare il «soggetto-del-discorso» (post)coloniale in «soggetto-al-discorso». Al riguardo Bhabha propone una interessante rilettura dello **stereotipo** razziale (per esempio il negro licenzioso, l'asiatico bugiardo) in termini di **feticcio** sottolineando il gioco ambivalente di proiezione (all'esterno) e introiezione (all'interno) dell'Altro, un'oscillazione tra narcisismo e aggressività nei confronti del soggetto-oggetto coloniale. Utilizzando gli studi di Freud e Lacan sul feticcio, lo stereotipo razziale viene così a inscriversi nella contraddizione insanabile tra il desiderio primigenio per l'interezza, l'indifferenziazione e la paura, l'ansia della perdita e della diversità:

The fetish or stereotype gives access to an «identity» which is predicated as much on mastery and pleasure as it is on anxiety and defence, for it is a form of multiple and contradictory belief in its recognition of difference and disavowal of it. This conflict of pleasure/unpleasure, mastery/defence, knowledge/disavowal, absence/presence, has a fundamental significance for colonial discourse. For the scene of fetishism is also the scene of the reactivation and repetition of primal fantasy — the subject's desire for a pure origin that is always threatened by its division, for the subject must be gendered to be engendered, to be spoken (p. 75).

Alla pratica dello stereotipo è strettamente legata quella della *mimicry*, una forma di imitazione/assimilazione imperfetta dell'indigeno del e nel modello culturale dominante che si potrebbe forse tradurre come «contraffazione» per metterne in risalto il carattere farsesco e parodico, la duplicità. Questa nozione problematizza infatti l'articolazione doppia, ambivalente di appropriazione impropria della differenza da parte del potere, il suo desiderio «for a reformed, recognizable Other, *as a subject of a difference that is almost the same, but not quite*» (p. 86), per cui essere anglicizzati significa *ipso facto* **non** essere inglesi. Lo scarto su cui si fonda la contraffazione è allora quello di una modalità di scrittura che, come

osserva giustamente Bhabha, marginalizza la monumentalità della Storia, ne scimmiotteggia la presunta autorevolezza di porsi come modello, di essere cioè imitabile, rappresentabile. Una scrittura che oscilla tra narcisismo e paranoia analogamente al feticcio e allo stereotipo e, come questi, «mimes the forms of authority at the point at which it desauthorizes them» (p. 91), disvela cioè nel problema della rappresentazione/rappresentanza un problema di autorità:

> *Almost the same but not white*: the visibility of mimicry is always produced at the site of interdiction. It is a form of colonial discourse that is uttered *inter dicta*: a discourse at the crossroads of what is known and permissible and that which though known must be kept concealed; a discourse uttered between the lines and as such both against the rules and within them. The question of representation of difference is therefore always also a problem of authority (p. 89).

Questo problema rischia tuttavia di rimanere eluso, implicito nell'ambiguità stessa della contraffazione così suggestivamente articolata da Bhabha. Una posizione più radicale in merito è proposta da una studiosa più volte citata, Rey Chow la quale, sulla scorta dei saggi di Gayatri Spivak e di Benita Parry, disconosce qualunque forma di assimilabilità delle voci subalterne al progetto egemonico dominante che il concetto di ibrido di Bhabha sembrerebbe invece suggerire:

> The colonial text's «hybridity», to use Bhabha's word, means that the subaltern has spoken. But what kind of an argument is it to say that the subaltern's «voice» can be found in the *ambivalence* of the imperialist's speech? It is an argument which ultimately makes it unnecessary to come to terms with the subaltern since she has already «spoken», as it were, in the system's gaps. All we would need to do would be to continue to study — to deconstruct — the rich and ambivalent language of the imperialist! (p. 35).

A parte il tono forse eccessivamente polemico che tende ad appiattire il complesso pensiero di Bhabha, la critica di questa studiosa è tuttavia importante nel rivendicare modalità di identificazione diverse che siano svincolate non solo dall'appropriazione imperialistica che mira a degradare l'immagine dell'indigeno (come l'Altro negativo del Sé) ma anche

dall'appropriazione culturalista che spesso tende sommariamente a santificarla. Il soggetto postcoloniale di *Writing Diaspora* è invece provocatoriamente designato al femminile e segnato dall'intraducibilità del suo silenzio, da un tipo di scrittura silente che pur si esprime attraverso il corpo, in uno spazio interstiziale che disarma e mette in discussione lo stesso osservatore culturale:

> So where have all the «natives» gone? They have gone [...] between the defiled image and the indifferent gaze. The native is not the defiled image and not not the defiled image. And she stares indifferently, mocking our imprisonment within imagistic resemblance and our self-deception as the non-duped (p. 54).

I.4 *La dissemi-**nazione** del soggetto postcoloniale e «l'estraneità delle lingue»*

Come si accennava all'inizio, per la contaminazione di pubblico-privato la problematizzazione dell'autorità è in gioco tanto nella costruzione/decostruzione dell'identità e alterità individuale che in quella collettiva di popolo, di nazione. Ritornano qui tematiche analoghe ad un'altra raccolta di saggi di autori diversi curata da Bhabha, dal titolo programmatico di *Nation and Narration* (1990); e di tale «narrazione» nazionale lo studioso postcoloniale approfondisce la dimensione temporale e *trans*izionale. Sulla base della propria esperienza di emigrante e applicando il concetto derridiano di disseminazione al contesto postcoloniale, Bhabha articola l'ambivalenza degli agenti, del soggetto-oggetto della narrazione nazionale in un tempo doppio: da un lato la gente come «oggetto» storico di una pedagogia nazionalistica, del mito dell'origine (la continuità con il passato); dall'altro la gente come «soggetto» di un processo di significazione ibrida che desautorizza la finzione arcaica o originaria del popolo-nazione per aprire invece lo spazio fluido e vivo della comunità presente, del presente. È la spaccatura tra la temporalità continuativa, teleologica, accumulativa del **pedagogico** e le pratiche ripetitive, ricorsive del **performativo**. Per tornare alla scrittura di Toni Morrison, si pensi alla **rimemorazione**

delle tracce cancellate del/nel passato che tornano a ossessionare il presente dell'individuo, della comunità e della fiction postcoloniale, mettendo in crisi la formazione simbolica, pedagogica per l'appunto, dell'autorità sociale.

La gente non va posta né all'inizio né alla fine della narrativa nazionale, bensì in uno spazio-tempo ibrido e liminare in cui si scontrano forze, interessi, formazioni eterogenee, conflittuali ed ineguali di contro alla narrazione tradizionale di un tessuto sociale omogeneo e consenziente. Il confine di divisione non è più tra il Sé di una nazione e l'Altro di nazioni diverse ma all'interno della nazione stessa, nella pluralità e conflittualità delle sue componenti, delle sue minoranze:

> The problem is not simply the «selfhood» of the nation as opposed to the otherness of other nations. We are confronted with the nation split within itself, articulating the heterogeneity of its population. The barred Nation *It/Self*, alienated from its eternal self-generation, becomes a liminal signifying space that is *internally* marked by the discourses of minorities, the heterogeneous histories of contending peoples, antagonistic authorities and tense locations of cultural difference (p. 148).

L'emergenza del discorso postcoloniale delle minoranze contesta alle radici le genealogie dell'origine sottese a rivendicazioni di supremazia, culturale o storica che sia, e iscrive lo status della cultura nazionale «as a contentious, performative space of the perplexity of the living» (p. 157). Uno spazio non solo di transizione ma di traduzione e di translazione. È questa una delle mosse critiche forse più stimolanti di *Location of Culture*: riformulare il problema della differenza culturale nei termini di quella «estraneità delle lingue» di cui parlava Benjamin nelle sue illuminanti riflessioni sul «compito del traduttore». La celebre metafora di Benjamin della veste regale con ampie pieghe per alludere all'eccedenza aliena e straniante del significante rispetto al significato, allo scarto incommensurabile tra le due facce del segno linguistico che è intrinseco a qualunque atto di traduzione, viene infatti assunta da Bhabha come nucleo da sviluppare per una teoria della differenza culturale:

> Content becomes the alienating *mise-en-scène* that reveals the signifying structure of linguistic difference: a process never seen for itself, but only glimpsed in the gap or the gaping of Benjamin's royal robe, or in the brush between the similitude of the symbol and the difference of the sign (p. 164).

Al riguardo è opportuno ricordare come la pratica della traduzione abbia suscitato un rinnovato interesse in studiosi di varie discipline, oltre che dell'area linguistica specifica, alla luce del mutato scenario internazionale, i cui recenti sviluppi (l'erosione del colosso americano, lo smantellamento del socialismo sovietico, la progressiva liberalizzazione economica dei paesi dell'Est e della stessa Cina) hanno portato in primo piano il problema degli scambi *trans*culturali. Rispecchia questo nuovo orientamento multiculturale la raccolta di saggi sulla traduzione curata da Lawrence Venuti, *Rethinking Translation* (1992) dove la traduzione viene rivisitata nella sua valenza «geopolitica», ripensata cioè come «il luogo delle differenze» (p. 13). Essa diventa, parafrasando una delle voci della raccolta, Sherry Simon, la materializzazione del nostro porci in relazione all'alterità, all'esperienza, attraverso la lingua, di ciò che è diverso (p. 161).

Nell'acquisizione offerta da Bhabha delle suddette relazioni la messa in scena delle differenze culturali rifiuta, come abbiamo più volte sottolineato, opposizioni binarie; resta aperta su quel nucleo di intraducibilità che resiste al trasporto (alla tradizione e trasmissione canonica) di contenuti, di soggetti, di pratiche culturali; vacilla su quello scarto interstiziale «caught in-between a "nativist", even nationalist, atavism and a postcolonial metropolitan assimilation» (p. 224). Uno spazio-tempo presente che, come insegna la lezione postcoloniale, rifiuta il continuum della Storia ma che pure è attraversato dalla scrittura straniante, perturbante della trasformazione storica nel suo carattere eventizio.

Nell'Occidente è la città, lo scenario metropolitano che si apre allo spazio della liminarità e al tempo della contingenza, dove si esperisce la «perplessità» del vivere, l'emergere delle differenze di classe, di razza e di *gender* nelle forme più acute e conflittuali. Da tale angolazione è stimo-

lante rileggere con Bhabha un testo come *Satanic Verses* di Rushdie: come problematizzazione del tempo della dislocazione culturale, come apertura dello spazio dell'intraducibile. Non è un caso che l'autore stesso definisca come empie le numerose forme di teatralizzazione di identità *trans*generiche e *trans*culturali che popolano il romanzo: sono empie in quanto non più riconducibili alla «purezza» della comunità nativa.

O, per restare in ambito strettamente occidentale, si pensi a un racconto dell'ultimo libro di Marguerite Duras, *Scrivere* (1994), dal titolo provocatorio di «Il numero puro». È un racconto che nella sua brevità lapidaria denuncia il rapporto connivente tra potere e sapere nelle civiltà postindustriali più avanzate. La scrittrice francese lancia uno strano appello ai suoi lettori: di aiutarla nella ricerca dei nomi e cognomi di tutte le donne e di tutti gli uomini che hanno passato la vita nella fabbrica Renault di Billancourt, di cui è stata annunciata la chiusura:

> Perché fare quello che voglio fare?
> Per vedere quanto farebbe, in tutto, un muro di proletariato.
> In questo caso la storia sarebbe il numero: la verità è il numero.
> Il proletariato nella più evidente innocenza, quella del numero.
> La verità sarebbe la cifra ancora senza confronto, senza possibile confronto, la cifra pura, senza alcun commento, la parola (pp. 94-95).

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Bhabha, H. (a cura di), *Nation and Narration* (London: Routledge, 1990)
Bhabha, H., *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994)
Chambers, I., *Migrancy, Culture, Identity* (London e New York: Routledge, 1994)
Chow, R., *Writing Diaspora* (Bloomington e Indianapolis: Indiana U.P., 1993)
Davis, L., *Factual Fictions* (New York: Columbia U.P., 1983)
Davis, L., *Resisting Novels* (New York: Methuen, 1987)
Davis, P., *The Experience of Reading* (London: Routledge, 1992)
Duras, M., *Scrivere* (Milano: Feltrinelli, 1994, ed. originale 1993)

Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism* (London e New York: Routledge, 1988)
Lyotard, J., *La condizione postmoderna* (Milano: Feltrinelli, 1981, ed. originale 1979)
Miller, Hillis J., *Illustration* (London: Reaktion Books, 1992)
Morrison, T., *Jazz* (London: Picador, 1993, prima ed. 1992)
Said, E., *The World, the Text and the Critic* (London: Vintage 1983)
Spivak, G.C., *The Post-Colonial Critic*, a cura di S. Harasym (London: Routledge, 1990)
Tiffin, C. and A. Lawson (a cura di), *De-scribing Empire. Post-colonialism and Textuality* (London: Routledge, 1994)
Venuti, L. (a cura di), *Rethinking Translation* (London: Routledge, 1992)
Williams, R., *Politics and Letters* (London: New Left Books, 1979)

recensioni

J. Dennis, *Critica della Poesia*, a cura di G. Sertoli, traduzione di G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1994, 131 pp.

Quest'agile volumetto si propone di divulgare un autore pressoché sconosciuto al pubblico italiano: John Dennis sulla cui fortuna (o, meglio, sfortuna) critica è pesata per oltre due secoli la condanna all'oblio, la *damnatio memoriae*, decretata da Pope. Si tratta cioè di quel John Dennis che da critico autorevole, anche se discusso, della sua generazione (1657-1734) sarebbe presto declinato nel giro di pochi decenni a prototipo del critico furioso e pedante sotto gli strali impietosi degli Scribleriani: «una figura grottesca e patetica insieme: questo era il "povero Dennis" che Pope e Swift, Gay e Arbuthnot avrebbero tramandato ai posteri», come riassume incisivamente G. Sertoli ad apertura della sua presentazione dell'opera (p. 7). È senza dubbio un'iniziativa pregevole della collana Aesthetica questa di riscattare dalle note a pié pagina degli attacchi satirici su menzionati cui Dennis era stato relegato (dal «vecchio critico furioso» dell'*Essay on Criticism* a uno di quei «porci marini» del *Peri Bathous*) una figura di critico complessa e intrigante a cavaliere tra Seicento e Settecento e, in quanto tale, emblematica di una congiuntura decisiva per l'avviamento della critica letteraria in senso moderno. Tanto più che l'appropriazione originale del sublime longiniano attuata nella poetica di Dennis rende quest'autore una scelta obbligata in una collana che ha già dato alle stampe l'*Ur-text* di Pseudo Longino, *Il Sublime*, la famosa *Inchiesta sul Bello e il Sublime* di Edmund Burke, nonché la bella raccolta di saggi curata da Luigi Russo, *Da Longino a Longino: I luoghi del Sublime*.

Se la rivalutazione della critica dennisiana in ambito anglosassone risale agli anni Quaranta ad opera di Edward Niles Hooker che curò l'edizione standard degli scritti critici (1939-'43), in Italia erano stati finora tradotti solo pochi capitoli da un trattato di pochi anni anteriore: l'*Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701) dove già si delineava quella riforma della poesia moderna (come recita il titolo dal sapore baconiano) che costituisce il fulcro dei *Grounds of Criticism in Poetry* (1704) di cui Aesthetica ora pubblica la traduzione di G. Miglietta. Una traduzione ben riuscita che ha sapientemente snellito gli eccessi di retorica dimostrativa dell'originale mirando ad una maggiore scorrevolezza e godibilità di lettura per il lettore moderno. Il testo è naturalmente corredato, come vuole la linea editoriale della collana attenta alla ricca tradizione filologica italiana, di un'esauriente cornice paratestuale a cura di G. Sertoli: la già citata «Presentazione» (pp. 7-29) dal tono discorsivo e agevole, un rigoroso apparato di «Note» (pp. 97-119) che approfondiscono i nodi del dibattito culturale del

tempo privilegiando i rimandi interni al *corpus* critico dennisiano, e un'utile «Appendice biobibliografica» (pp. 121-27) a chiusura del volume.

Il trattato in sé supera di poco questo corredo esplicativo dal momento che, come ci informa l'autore stesso nella prefazione, esso «non è che una piccola parte di un volume di critica che si intendeva pubblicare in folio» (p. 33). L'ambizioso progetto, che avrebbe dovuto abbracciare, oltre al discorso sulla natura della poesia e del sublime, una trattazione dei vari generi poetici e delle loro regole, dovette essere abbandonato per mancanza di sottoscrizioni adeguate, come spiegavano nell'edizione 1704 due paragrafi a mo' di note a seguito della cornice introduttiva dell'opera. Dopo l'elenco dei 77 sottoscrittori, troppo pochi per un testo di così ampio respiro, Dennis concludeva con amarezza:

> I miei amici sanno bene che mi sono dedicato a quest'opera tre mesi ancora dopo l'ultima sottoscrizione, e mi appello a loro per sapere se non era venuto il momento di metterla da parte per dedicarmi a qualcosa di più proficuo. Al fine tuttavia di mostrare che ero in perfetta buona fede e che non è stata colpa mia se non ho potuto completare il lavoro, pubblico tutto ciò che ho scritto. Avessi l'agio di portarlo a termine, non c'è nulla che farei con maggiore soddisfazione (nota 31, p. 102).

Tale dipendenza forzata da ragioni di mercato non è elemento da sottovalutare per un autore/critico che sarà tra i primi a vivere della propria penna (non dimentichiamo che Dennis finì anche in prigione per debiti) e che proprio per la sua professionalizzazione diverrà bersaglio favorito di Pope e altri Scribleriani. Al riguardo Sertoli parla del «paradosso Dennis» (p. 9) sottolineando lo scarto non solo generazionale ma soprattutto ideologico che contrappone Dennis, figlio di un sellaio di Londra e difensore di un classicismo ormai antiquato per i suoi «furori» religiosi e il «grande» stile, agli esponenti della nuova cultura augustea, sostenitori di un modello gentilizio e secolarizzato di letteratura, fortemente improntato alla commistione di generi «alti» e «bassi» (si pensi alla fioritura del discorso eroicomico tanto nella poesia che nella prosa) del tutto estranea alla formazione di Dennis. Scrive lo studioso italiano:

> Agli occhi di coloro per cui letteratura era (e doveva essere) sinonimo di *gentility*, il figlio del sellaio londinese (come Pope non mancava di ricordare) addottoratosi a Cambridge appariva *nello stesso tempo* qualcosa di (deplorevolmente) «antico» e di (deprecabilmente) «moderno». Il vecchio maestro di scuola che solo mezzo secolo prima avrebbe trovato un impegno di tutore o segretario (cioè a dire: poco più di un domestico) nella casa di qualche *grand seigneur*, era diventato, nella nuova realtà sociale dell'Inghilterra settecentesca, un critico *professional*, cioè un membro di quella consorteria o genia di *dunces* — poetastri, pamphlettisti, scribacchini di parte e partito — che erano gli «uomini nuovi» della cultura mercificata (p. 11).

Se agli Scribleriani Dennis appariva come una contraddizione in termini in quanto si poneva come «guardiano del vecchio classicismo» e insieme «maggiore rappresentante del nuovo professionismo critico», tale coacervo di antico e moderno, di obsoleto e lungimirante rappresenta per la critica

contemporanea proprio uno degli aspetti più interessanti di questo letterato. Non solo per l'indubbio interesse sociologico che la sua figura di *professional* suscita (la parabola Dennis potrebbe cioè segnare un momento cardinale per indagare i complessi rapporti tra letterato e società e tra produzione creativa ed elaborazione critica tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento, e ciò dal punto di vista di un «outsider» rispetto ai nomi canonici dell'età), ma anche ai fini di una revisione della storia delle idee di quel tempo, di cui si tende spesso a dare un quadro approssimativo e ingiustamente monolitico, a forte dominanza «popiana». La polemica incessante, senza esclusioni di colpi sul piano strettamente personale (come nella tradizione degli attacchi *ad personam* imperante all'epoca) tra Dennis e Pope, una polemica durata almeno venti anni, sta a significare che la linea «popiana» non era affatto incontestata e che esistevano tendenze alternative che si sarebbero rivelate feconde per gli sviluppi di poesia e di poetica nel corso del secolo: basti pensare alla poesia religiosa e al genere «escatologico» in cui l'impronta dennisiana è innegabile.

Al di là dell'interesse sociologico o storico per la posizione «bifronte» di Dennis, urge soprattutto una rivalutazione del suo pensiero critico che, nonostante diversi limiti e contraddizioni, presenta non pochi spunti acuti ed originali, alcuni dei quali sembrano già precorrere, sia pure involontariamente, concetti chiave della temperie romantica. Intanto è significativo che nella *querelle* tra Antichi e Moderni, il critico inglese mantenga, a dispetto della sua formazione ortodossamente classicistica, un atteggiamento alquanto equilibrato che egli stesso definisce di «mediatore di pace» (cfr. nota 24, p. 26): se gli Antichi ancora dominano incontrastati nei generi maggiori (vale a dire epica e tragedia), il loro primato è dovuto *in primis* all'afflato religioso che pervade la loro poesia; per cui, se i Moderni si attenessero alla riforma etico-religiosa auspicata nella *Critica* potrebbero agevolmente superare i loro predecessori per l'indiscussa superiorità della religione cristiana (come d'altronde l'esempio di Milton attesta inequivocabilmente).

Chiave di svolta del classicismo *sui generis* di Dennis (un classicismo che, è bene sottolinearlo, esalta la passionalità e cerca di conciliare le regole dei classici e dei teorici francesi con il «fuoco» ispiratore del «genio») è la sua singolare acquisizione del sublime longiniano, come spiega Sertoli in una lunga e puntuale nota:

> Mentre in Francia, [...], Longino era invocato dagli «antichisti» nella *querelle* che li opponeva ai «modernisti», in Inghilterra avviene esattamente il contrario: a lui si ricorre non solo per dimostrare la superiorità di qualche poeta moderno (p. es. Milton) sui poeti antichi, ma soprattutto per formulare un *progetto* di «riforma» poetica che, appunto facendo proprio il concetto longiniano di sublime, dovrà consentire ai Moderni di superare finalmente gli Antichi. Il protagonista di questa operazione è Dennis (nota 51, p. 107).

Longino diventa cioè nel percorso critico tracciato progressivamente da Dennis l'ispiratore principale della sua poetica, una sorta di ideale «baricentro». Continua acutamente lo studioso italiano:

Non è esagerato dire che, a cavallo di Seicento e Settecento, Dennis è il critico europeo che dell'autore del *Peri hypsous* [...] fa [...] l'asse portante di una teoria della poesia sicuramente innovativa rispetto alla codificazione classicistica (anzi, *più* innovativa di quanto egli stesso pensasse) (*Ibidem*).

Se quindi dai trattatisti francesi Dennis mutua una cornice di regole che forniscono l'ossatura, per così dire, della poesia, è il concetto di sublime delineato da Longino che permette all'autore della *Critica* di psicologizzare il «fuoco celeste» dei suoi maestri in termini di passione. Una operazione che risente naturalmente anche di quella linea filosofica secentesca che da Cartesio a Hobbes aveva rivalutato il ruolo delle passioni in campo etico (ed estetico). È significativo al riguardo che in una lettera a Congreve presumibilmente databile 1695 Dennis sembra non solo echeggiare Cartesio (si tratta della chiusura di *Les passions de l'âme*, 1649) attraverso la mediazione di Rapin, ma preannuncia già quella celebrazione del movimento nel senso di vita e salute dell'anima che culminerà nella scrittura sterniana, come non manca di osservare Sertoli in un'altra bella e circostanziata nota che riporta il passo dalla lettera in questione: «Ora toccare la passione è la strada più sicura al piacere. Niente infatti agita come la passione. L'agitazione è la salute e la gioia dell'anima, la quale di essa è tanto presa che anche quando ci immaginiamo di cercare il riposo, in realtà cerchiamo solo l'agitazione (la frase sarebbe piaciuta a Sterne)» (nota 38, p. 104).

Per la sua componente fortemente passionale, il sublime dennisiano risulta esclusivamente «patetico» a differenza di quello «ideale» o «naturalistico» annunciato da Addison nei famosi numeri dello *Spectator* noti come i «Pleasures of the Imagination» (1712). Esso anzi si nutre essenzialmente di due passioni chiave: il terrore e l'ammirazione che suggeriscono due matrici culturali determinanti per la formazione del Dennis poeta e critico: il primo termine ci rimanda alla concezione aristotelica della tragedia imperniata intorno al *phobos* divino, il secondo alla «meraviglia» di stampo barocco e quindi al dibattito secentesco sul *merveilleux* cristiano in cui Dennis occupa un posto di rilievo. Spetterà a un gruppo di giovani poeti raccolti intorno ad Aaron Hill nei primi anni Venti del Settecento, Thomson, Mallet e Savage, di fondere il sublime religioso di Dennis con il sublime naturalistico di Addison e Shaftesbury — una saldatura importante a giudizio dell'attento curatore della *Critica*, perché «così facendo secolarizzavano il *religious awe* dennisiano preparando la "paura" tutta umana e profana di Burke e dei suoi discepoli gotici» (p. 22).

In realtà lo stesso Dennis aveva già provato in prima persona, senza esserne consapevole, un'esperienza sconcertante di *natural sublime* durante il suo *Grand Tour* in Italia. Ne è testimonianza la lettera da Torino sul valico delle Alpi datata 25 ottobre 1698 che viene riprodotta, in questa edizione, in posizione strategica subito dopo il trattato: quasi a voler enfatizzare quell'esperienza come mancato, inconsapevole termine di confronto con il concetto di sublime che la *Critica* avrebbe codificato. Nel resoconto epistolare Dennis non si accorge di aver trovato in quella natura impervia e terrificante una sorta di «testo» pindarico-longiniano. E ciò a dispetto di un lessico chiaramente «sublime». Non solo precorre ignaro la distinzione tra bello e sublime che i «Pleasures of the Imagination» articoleranno a distanza di oltre un decennio:

> Mi colma di diletto, è vero, la vista di monti e valli, di prati fioriti e di acque mormoranti, tuttavia è un diletto che crea o che arricchisce la meditazione. Ma i piaceri che rapiscono conseguirono alla vista delle Alpi, e che rapimenti inusitati pensate che fossero quelli, mescolati com'erano ad orrori e talvolta quasi alla disperazione? (p. 95)

Ma anticipa anche un certo gusto morbido per le rovine che caratterizzerà la sensibilità gotica e romantica:

> Rovine su rovine in coacervi mostruosi, e il cielo e la terra confusi. Le strane rupi che ci sovrastavano, rupi mancanti d'ogni forma salvo quella che avevano tratto dalla rovina; la terribile visione dei burroni e delle acque spumeggianti che vi si scagliavano precipiti, tutto si accordava in modo tale all'occhio, quale si accorda con l'orecchio quella sorta di musica in cui orrore può unirsi ad armonia (p. 96).

Sertoli giustamente poco concede alle suggestioni di una lettura in chiave romantica del brano, ricordando come il peso della retorica secentesca impedisca a Dennis di trasferire il concetto di sublime dalla sfera del *discorso* poetico a quella dell'*esperienza* estetica. Un retaggio che in parte spiega l'involontaria lungimiranza della lettera appena citata. Un limite che peraltro niente toglie, ché anzi aggiunge, al fascino di questa personalità critica così complessa e variegata. E certo sarebbe auspicabile che la paradossale coesistenza di miopia e lungimiranza nel *corpus* dennisiano, così ben sottolineata in questa edizione della *Critica*, costituisse un punto di partenza stimolante per scandagliare ulteriormente nelle contraddizioni e nelle voci multiformi che attraversano uno dei secoli più intriganti della letteratura e della critica europea.

C. Maria Laudando

S. Fisher Fishkin, *Was Huck Black? Mark Twain and African-American Voices*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1993, 270 pp.

Scoprire che Huckleberry Finn ha un'«anima nera», una matrice culturale afro-americana, non può non sorprendere lo studioso di Twain e quanti hanno sempre visto il giovane ribelle del Mississippi come una sorta di eroe nazionale. Francamente, si ignorava del tutto l'esistenza di referenti reali, bambini e adolescenti neri, fondamentali per la caratterizzazione di Huck, che gli hanno in effetti «prestato la voce», determinando quel suo peculiare linguaggio, una parlata fantastica e indimenticabile che incanta il lettore. Tali complesse problematiche sono discusse dalla Fisher Fishkin la quale

si chiede infatti come sia stato possibile ignorare le radici afro-americane di questo romanzo che più di qualunque altro ha aperto nuove prospettive alla narrativa americana del '900.

Inutile sottolineare che le cause di questa che può sembrare una clamorosa rimozione sono piuttosto facili da comprendere; tuttavia, una volta accolta la validità della tesi della Fisher, ne consegue l'esigenza di rivedere «the nature of the mainstream American literary tradition» (p. 4) — come provocatoriamente sostiene l'autrice nell'introduzione a questo brillante saggio — e, soprattutto, riconoscere *finalmente* l'apporto dato dalla cultura afro-americana.

Il romanzo, che ha affascinato e influenzato generazioni di letterati, bianchi e neri, da Hemingway a Faulkner, fino a R. Ellison e a Toni Morrison, ha espresso quindi «in large measure a voice that is 'black'» (p. 4). E questa «voce», che è la risultante di una lingua straordinariamente bella, o se si vuole di un vernacolo favoloso e scintillante dalle connotazioni magiche e caratterizzato da un'eccezionale resa semantica, ha dunque dei precisi punti di riferimento che lo stesso Twain ha in parte voluto ignorare ma che la Fisher ha individuato e studiato con perizia filologica e metodiche sensibili all'analisi culturale.

Quel Tom Blankeship, un «poor white», spirito ribelle e indipendente, amico d'infanzia dello scrittore anche se inviso alla sua famiglia, da sempre indicato come «modello» per Huck, non è sicuramente il solo e il più attendibile. Nel novembre del 1874 Twain pubblicava sul *New York Times* «Sociable Jimmy», un gustoso resoconto dell'incontro con un nero di nome appunto Jimmy, un ragazzino simpatico e arguto dalla parlata scoppiettante e immediata che dovette restare ben impressa nella memoria dello scrittore se più tardi lo stesso registro retorico, lo stesso ritmo li ritroviamo nel linguaggio di Huck. E di quest'ultimo Jimmy possiede soprattutto l'incantevole dono della narrazione, l'abilità a snocciolare fatti, storie, eventi del quotidiano con una prodigiosa capacità di sintesi e di affabulazione che sono forse le qualità primarie del leggendario personaggio di Twain.

Ma è uno schiavo di nome Jerry la più importante presenza nell'infanzia dello scrittore. Un *teen-ager* che incarna compiutamente la tradizionale figura afro-americana del «trickster». Uno spirito ironico e beffardo, a detta dello stesso Twain dotato di un'eloquenza accattivante e travolgente che lo incantava, che quasi sicuramente rafforzò nel giovane Clemens quella sua naturale propensione all'utilizzazione della satira come strumento di critica sociale. Abile «raccontatore» questo Jerry, così come si era dimostrato il piccolo Jimmy, e sicuro referente della parlata di Huck. E non è da escludere che proprio da questo giovane, Twain mutui lo schema del racconto-menzogna (costruzione retorica di difesa che si rivela struttura fondamentale del romanzo) che appartiene organicamente all'immaginario di Huck e che a noi ricorda le affascinanti strategie difensive di Odisseo e Shahrazad.

Non dovrebbe sorprendere comunque l'uso della tipica parlata nera da parte di un bianco. Il linguaggio dei neri e il dialetto dei bianchi poveri presentavano, nel Sud, un'evidente somiglianza. Al di là della lingua, non sono

poche le affinità culturali che avvicinavano le due comunità: Huck e Jim spesso condividono la medesima visione del mondo, infatti l'esasperata superstizione che è parte rilevante dell'universo di Jim è presente nell'immaginario dello stesso Huck. E sicuramente questa sorta di commistione delle due culture, questa «miscegenation» (che viola il principio della separazione netta tra le due razze: si ricordi che Huck oltre a favorire la fuga di Jim, stringe col giovane nero un tacito patto di fratellanza e di solidarietà) è una delle cause che determinò soprattutto al Sud un'aperta ostilità al romanzo.

D'altronde, la tematica relativa alle «race relations», che nel romanzo si traduce in una critica allo stato dei rapporti tra bianchi e neri nel Sud post-guerra civile, imbarazzava perfino i settori più aperti e democratici dell'intellettualità americana. Non si dimentichi che uno scrittore come W.D. Howells, che pure leggeva tutto di Twain e dell'amico non mancava mai di recensire i romanzi, quasi ignorò l'uscita del libro, sebbene avesse letto il manoscritto e, com'è noto, addirittura operato delle rettifiche al testo. Del resto, questa tematica è stata sempre motivo di acceso dibattito soprattutto fra gli intellettuali afro-americani, alcuni dei quali non hanno risparmiato a Twain critiche anche dure e in alcuni casi esplicite accuse di razzismo.

Ma una piena «riabilitazione» del romanzo di Twain è arrivata da R. Ellison il quale tra l'altro ha sempre colto in *The Adventures of Huckleberry Finn* valenze positive, soprattutto sul piano storico-sociale, e mai ha avuto dubbi sulla matrice afro-americana del linguaggio dell'eroe twainiano, non a caso, sostiene, i giovani neri nel leggere il romanzo sono portati a identificarsi con Huck piuttosto che con Jim proprio perché paradossalmente riconoscono nel bianco un'autentica «black voice» (p. 107). Di qui poi la considerazione dello stesso Ellison che «the black man [is] a co-creator» (p. 128) del linguaggio che Twain eleva a dignità letteraria. Un linguaggio che è stato poi ripreso da tanta narrativa afro-americana e in fondo la stessa struttura di *The Adventures of Huckleberry Finn* è stata un punto di riferimento importante per questa narrativa, ma non solo: si pensi all'impianto formale di *What Maisie Knew*. In effetti sono numerosi i romanzi che hanno avuto come paradigma il testo di Twain, soprattutto nell'ambito afro-americano, e tra i più recenti la Fisher indica *A Hero Ain't Nothin' but a Sandwich* (1973) di Alice Childress, *Sitting Pretty* (1976) di Al Young (1976) e l'ormai famoso *The Color Purple* della Walker.

Se è vero quindi che le radici del capolavoro di Twain sono inequivocabilmente afro-americane è altrettanto vero che il romanzo a sua volta ha tracciato un solco profondo nell'ambito di questa cultura e significativamente smentisce la semplicistica equazione della storiografia letteraria statunitense secondo la quale l'immaginario bianco ha come unico punto di riferimento la propria cultura, così come quello afro-americano ha una matrice che può solo essere rintracciata nella propria tradizione. La questione invece, come si legge nel risvolto di copertina di questo saggio, «is more complicated and more interesting», proprio perché non si può ignorare il rapporto costante e lo scambio tuttora attivo tra queste due culture, anche se accompagnato da tensioni e problematiche mai risolte.

A. Portelli, qualche anno fa, in un bel saggio (*Bianchi e neri nella letteratura americana*, Bari, De Donato, 1977) ci ricordava che nel Sud c'è una credenza radicata che ha sempre terrorizzato le coscienze bianche, secondo la quale chi, nella propria famiglia, ha avuto un antenato nero, una presenza anche lontanissima, può generare un bambino di colore. Non sappiamo se Twain abbia mai avuto un antenato nero, né se Collodi ne abbia avuto uno di legno, sicuramente però ha «generato» un figlio, Huck Finn — «the beloved national symbol and cultural icon» — la cui «voce» «was part black» (p. 144). Come reagirà l'America, si chiede la Fisher alla fine del proprio lavoro, a questa scoperta? Le possibilità sono due: si potrebbe arrivare alla smitizzazione del personaggio e di conseguenza al suo declassamento nell'immaginario nazionale o invece fare di Huck il paradigma emblematico di una societa «multiracial and multicultural» (p. 144). È difficile dare una risposta all'interrogativo della Fisher. Più volte la storia ha concesso all'America l'opportunità di dare una svolta democratica alla questione razziale — che è bene ricordarlo non riguarda solo la comunità afro-americana e quella anglosassone — purtroppo le risposte sono state sempre ambigue e contraddittorie.

Ludovico Isoldo

T. Nashe, *Piatto di quaresima*, a cura di C. Corti, traduzione di V. Viviani, Venezia, Marsilio, 1994, 214 pp.

Questo agile volumetto presenta al pubblico italiano una delle opere più interessanti della controversa produzione letteraria di Thomas Nashe, polemista e 'bell'ingegno' universitario fra i più stimolanti del periodo elisabettiano.

Piatto di quaresima (ovvero, *Lenten Stuffe* nel titolo inglese) opportunamente si aggiunge alla già nutrita schiera di opere pubblicate con 'testo a fronte' in «Elsinore», recente collana di classici inglesi diretta da Giovanna Mochi, che ha così promosso un'intelligente operazione di politica culturale.

Come si può inferire dai testi già dati alle stampe, infatti, la collana — pur muovendosi attorno a nomi canonici del romanzo inglese (Fielding, Gaskell, Lawrence, Conrad, Woolf, ecc.) — mira a farne conoscere opere meno note che si rivelano suscettibili della massima attenzione in quanto già mettono a fuoco quegli aspetti tematici ed espressivi che caratterizzano l'arte narrativa delle loro opere 'maggiori'. Attraverso queste opere 'minori' (sempre che sia possibile sostenere ancora questa distinzione) è dato altresì di penetrare in quelle problematiche relazioni che si instaurano tra il farsi della scrittura narrativa di un autore e i suoi molteplici contesti e divengono la cifra centrale per interpretare l'intera produzione degli scrittori individuati.

Piatto di quaresima — come scrive Claudia Corti nella lunga e partecipata «Introduzione» da lei curata (pp. 9-34) — è un'opera ancora oggi «godibilissima, che ci consegna una *tranche de vie* inimitabile della cultura e della episteme elisabettiana» (p. 9), accanto a tutte le altre composte da Nashe a partire dal 1589.

È vero; il libro di Nashe è ancora piacevole da leggere oggi e forse non soltanto perché può sollecitare il narcisismo di gran parte della critica contemporanea: esso è, in primo luogo, un ricco repertorio cinquecentesco di modi di vivere, pensare, osservare l'Inghilterra coeva con forte spirito critico e, in secondo luogo, un modello narrativo alquanto insolito che organizza tali riflessioni in forma scritta, alla ricerca di una comunicazione prosastica capace di raccogliere ed elaborare suggerimenti di natura retorico-stilistica e di critica sociale.

Proprio per questo suo essere un magazzino culturale intensamente 'vissuto' da Nashe e per questo suo proporsi come una sorta di officina non segreta ma aperta al pubblico cui vengono svelati i trucchi, gli strumenti di lavoro e le fonti di ispirazione di uno scrittore di professione, *Piatto di quaresima* è un libro che sfida il lettore della sua epoca su vari piani.

Il primo ambito che colpisce chi si pone a decifrare *Lenten Stuffe* nelle sue complesse pagine è quello linguistico, che si coglie al primo, superficiale impatto della lettura: il linguaggio è scintillante, ridondante e consapevole testimonianza delle trasformazioni che si andavano verificando nella sua organizzazione e nell'adozione-e-rifiuto dei principali paradigmi della prosa rinascimentale in genere ed elisabettiana in particolare. Nashe si diverte a creare stilemi nuovi, voci 'insensate' e strategie retoriche che mettono continuamente in forse la presunta 'stabilità' della forma linguistica scritta in prosa, ancorata ai modelli, pur rispettabilissimi e però anch'essi sperimentali, diffusi dal Greene prima maniera, sulla scorta dei trattati di retorica in auge all'epoca.

Quella di Nashe è una prosa che reinventa — pur tenendole necessariamente a mente — le convenzioni prosastiche attuate dal primo Greene; a differenza del grande scrittore elisabettiano (per cui Nashe — pur nutrendo nei suoi confronti sentimenti ambivalenti — aveva scritto parole di elogio contro gli attacchi di Gabriel Harvey), Nashe sconquassa le certezze cui sembrava essere abituato il lettore di testi 'eufuistici' (di Lyly, ma anche del Greene autore di *romances*, naturalmente).

In quei casi il narratore stabiliva ferree regole del gioco con il lettore, il quale le accettava per poter giungere ad individuare il 'sence' della vicenda, senza troppe difficoltà. Come osserva correttamente Reid Barbour nel suo *Deciphering Elizabethan Fiction*, i primi lettori 'non ingenui' di Greene (e cioè, Nashe e Dekker) sono portati a mettere in discussione la convinzione greeniana di poter trasmettere il significato di un'opera direttamente dalla narrativa al pubblico dei lettori, secondo la nozione elisabettiana di «convenience» teorizzata da Puttenham in *The Arte of English Poesie*. Scrive Barbour:

[...] Greene's conventionality stems not just from the pressures of larger cultural forces on his work, but also from the ideal alliance that he assigns between the fable and its readers. Thus, Greene offers his modes and genres as trustworthy and nearly irresistible guides to the stable meaning that justifies the very existence of the fable (Newark, University of Delaware Press, 1993, p. 15).

Non che Nashe non dettasse le sue leggi al lettore; tutt'altro. Tuttavia, è la convinzione greeniana, di poter presentare la propria scrittura come mezzo *affidabile* per giungere al significato *autentico* — riscontrabile anche in vari altri autori inglesi del Rinascimento — che viene respinta, in forma di parodia, da Nashe mediante i variegati e semiseri rapporti che egli istituisce con il suo pubblico, nonché attraverso le pose che egli attribuisce alle varie categorie di lettori che *Lenten Stuffe* interpellerà.

Soprattutto, come nota argutamente Corti nella sua introduzione (in particolare alle pp. 14-17), Nashe cerca di dare forti scossoni a un lettore passivo e distratto, affinché si renda interprete attivo, indipendente da pastoie retoriche, morali e politiche che potrebbero imbrigliarne le capacità di decifrazione.

Ma è davvero ciò che Nashe ha in animo? Sta cercando di ideare un altro tipo di pubblico, di costruire un altro genere di consenso alla sua scrittura solo apparentemente autonoma rispetto ai dettati di norme canoniche, d'ordine testuale, sociale e politico, stabilite da altri? È difficile dirlo con certezza: è ironico, Nashe; non risparmia strali satirici, Nashe; accoglie e simultaneamente respinge modelli narrativi (desunti dalle cronache, dall'epica, dalla scrittura allegorica ed eroicomica), modi allegorici, tematiche mitologiche e norme del *decorum* rinascimentale. Sta forse raddoppiando la sua figura di narratore con quella di sé come lettore? Scrive Corti, al riguardo:

[...] tendendo a controllare sempre e totalmente la propria *performance* narrativa, e alludendo continuamente alla propria autorità interpretativa, il narratore di *Piatto di quaresima* finisce per diventare il *proprio* lettore ideale, istitutore della verità ontologica della *propria* narrazione (p. 22).

Forse c'è questa arroganza; ma, di più, c'è una sorta di urgenza da parte di Nashe il quale sente di dover riflettere sui modi e sulle finalità della sua prosa, per cui si potrebbe perfino accettare l'idea che il suo testo sia, in prima istanza, una riflessione ad alta voce di Nashe rivolta a Nashe: l'autore parla a se stesso come ad una sorta di ideale 'lettore' il quale, così, potrebbe suggerire comportamenti da interpreti corretti, non da 'decipherers', ai lettori extratestuali, forniti di una loro fisicità specifica, ben riconoscibile. Sono costoro che vanno educati o rieducati ad una lettura priva di faziosità, di interpretazioni capziose che mirano soltanto a cercare nel testo quanto non c'è. Pur di danneggiare l'autore:

Voglio parlare con forza, ma anche con sicurezza ed in piena onestà, di quegli sciocchezzerelli che in base alla loro ricchezza dovrebbero essere persone sagge, profonde eccetera (dato che oggi secondo i migliori avvocati d'Inghilterra non v'è saggezza senza ricchezza, con buona pace di tutti i saggi mendicanti della Grecia), quegli sciocchezzerelli, dicevo, che da un certo mio discorso che era solo un richiamo per porci, hanno tirato fuori un significato politico tanto profondo, quasi che avessi i segreti della corte e dello stato sulla punta delle dita (pp. 173-175).

Non si limita a infierire con stoccate ardenti sul più quotato dei 'misinterpreti' e suo acerrimo nemico Gabriel Harvey o contro i puritani della Martin Marprelate Controversy. Fra i lettori malevoli egli annovera anche coloro che esercitano arbitrariamente il potere dello stato, applicando una immotivata censura alle opere dell'autore e imponendogli finanche un ingiusto esilio.

E, del resto, non è neanche molto importante giungere a identificare il personaggio pubblico che si cela dietro l'espressione «Il grande potente [forse Whitgift?] istigato da simili erronee interpretazioni...» (p. 175). Perché il discorso di Nashe è ricco di punti di vista antagonistici al potere stabilito in tutte le sue manifestazioni. Tutto si può dire di Nashe, infatti, tranne che la sua scrittura sia neutrale o morigerata.

Gli scopi di Nashe sarebbero quelli di preparare il terreno necessario («*Lenten stuffe*», per l'appunto) per poter proseguire nelle sue sperimentazioni volte ad affermare nuovi modi di comunicazione in prosa; ma i significanti non possono in alcun modo essere disgiunti dai suoi significati, proprio come la storia di Yarmouth non può essere distinta dalla sua mitizzazione: ecco dunque che Nashe sceglie di parlare-e-scrivere, dare alle stampe, un qualcosa di nuovo che sfugga a classificazioni, difficile da imprigionare dentro le caselle stabilite dalla retorica: ché, anzi, la forma del comunicare va svuotata dei suoi sensi obsoleti; essa va anche deprivata delle sue 'squame' e modificata perfino nei suoi 'colori'. Come accade all'aringa che, affumicata, diviene un qualcosa di diverso da ciò che era all'origine.

Ed è su questa caratteristica metamorfica della prosa da lui 'inventata' che si sofferma orgogliosamente Nashe, ormai giunto verso la fine delle sue riflessioni allegorico-burlesche; dapprima polemizza argutamente con i suoi detrattori:

Pronuncerò una parola di orgoglio, anche se sembrerà arroganza lodare la propria roba. [...].

Può darsi che i miei lettori sappiano vedere nel libro meglio di me. Poiché, in confronto a loro, in qualunque cosa che io scriva sono un *Bernardus non vidit omnia*, più cieco di Baiardo, e ho gli occhi di una pulce. [...]. Cavillino pure, critichino a seconda del loro umore; il mio umore mi spinge a non sporcarmi le mani con loro, ma ad intonare una nuova musica in onore dell'aringa (p. 187).

Poi, intraprende un'esaltazione della sua '*Lenten stuffe*', della sua stoffa rozza, preziosa perché dotata di poteri alchemici:

Quanti ce ne sono al mondo che puerilmente sviliscono l'alchimia, e non son capaci di pronunziare nemmeno la prima lettera di tale parola! Nel libro nero di quella banda di ignoranti spregiatori può darsi che io sia fra i primi

ad esser spregiato. Se così fosse, dovrei pregarli di cancellarmi, perché l'aringa affumicata è stata recentemente il mio padre spirituale che mi ha convertito alla loro fede; il *probatum est* della sua metamorfosi, *ex Luna in Solem*, da una complessione scura come lo stagno in un perfetto incarnato dorato, grazie solo al denso fumo che scaturisce dal fuoco della specie più grossolana che ci sia, induce la mia anima a speculare su quali maggiori fenomeni, non sofisticati o superficiali, ma perfette alterazioni dell'essenza dei metalli, potrebbero esser fatti scaturire grazie ad una fiamma purificata artificialmente e altri aiuti naturali (pp. 188-189).

Come si può arguire dalle osservazioni finora svolte, perfino dagli esigui prelievi testuali fatti, questo testo di Nashe — difficile da tradurre, eppure tradotto bene e con competenza — si presta ad una serie di riflessioni sull'epoca che lo produsse: su Nashe e sulla consapevolezza che egli (e, come lui, molti altri) possedeva di sé come autore di libri da dare alle stampe; della qualità e della funzione rinnovatrice della sua scrittura prosastica, materiale e carnevalesca, per molti versi anticipatrice di quella sperimentata nei primi romanzi realistici; della posizione dello scrittore elisabettiano di fronte agli organi di controllo della stampa; della partecipazione degli autori a controversie a carattere politico, religioso, retorico; sul linguaggio, sui modi allegorici convenzionalmente aulici, opportunamente sgonfiati e caricaturizzati attraverso l'adozione delle strategie parodiche tipiche del discorso eroicomico. *Lenten Stuffe* è un libro che informa su molti aspetti dell'epoca elisabettiana e, contemporaneamente, mira a formarne un'immagine.

Il testo è scrittura a stampa per chiarire — non più soltanto a se stesso — i termini del discorso sulla prosa povera, quaresimale (cioè, «*lenten stuffe*») che egli vuole, sia pure scherzosamente, proporre a un pubblico non ingenuo, il quale cooperi in maniera moderna (*à la* Swift, verrebbe fatto di dire) alla costituzione del senso. *Piatto di quaresima* non è solo narrazione della storia delle origini della città di Yarmouth e del mito dell'aringa affumicata, come si legge fin dal frontespizio dell'opera (p. 43).

Il suo tessuto narrativo è percorso da molteplici digressioni; le sue descrizioni e le sue narrazioni sono spesso interrotte, inframezzate da frasi rivolte ai lettori (v., per esempio, pp. 53, 171, ecc.), da riflessioni fatte ad alta voce (come a p. 185); sono costellate di miti ironicamente adattati alla situazione carnevalesca (v., per esempio, la vicenda di Ero/Aringa e Leandro/Nasello, pp. 137-149); sono ricche di modi espressivi aulici in contrasto con l'infima bassezza del soggetto (come accade nell'episodio dell'aringa puzzolente cucinata per sua eccellenza il Papa, pp. 158-169). Così, è alquanto arduo intravedere un filo conduttore coerente, nonché registrare il rispetto delle regole del *decorum*. Paradossalmente, il cibo quaresimale della elaborazione prosastica di questo autore è infarcito di grasse ghiottonerie che stravolgono il sapore di rigore protestante, quasi punitivo, che avvolge l'esilio di Nashe e incornicia l'esaltazione a re e lo scoronamento dell'aringa affumicata di Yarmouth.

L'utopistica abbondanza che regna in Yarmouth grazie al benessere economico e sociale arrecatovi dal commercio delle aringhe contribuisce al

capovolgimento materiale e corporeo (direbbe Bachtin) dell'esistente: perciò, ci si trova di fronte a un testo che prolifera — apparentemente senza alcun disegno predisposto e coerentemente finalizzato ad una meta precisa — molteplici discorsi, frammenti di storie non finite; un testo che opera inversioni, tagli e interruzioni, produce vere e proprie voragini testuali, che si affretta a ricucire con toppe riparatrici (*stuffe*, per l'appunto).

Perciò, Nashe — dopo aver dedicato molte pagine alla descrizione delle origini di Yarmouth, della sua evoluzione da città murata (pp. 79-81) a città portuale (pp. 83-89), apportatrice di ricchezza all'intera nazione (secondo che suggerivano le cronache e le 'descriptions' opportunamente richiamate da Nashe come sue fonti e modelli, pp. 43-93) — presenta ai vari tipi di lettori che ha in mente (e che classifica con un umorismo e un'ironia mordaci pari a quelli con cui Sterne elencherà le varie categorie di viaggiatori nel suo settecentesco *Sentimental Journey*) il magnifico sovrano di Yarmouth nella figura di «the red herring».

Va da sé che questo umilissimo pesce è l'unico re possibile nel mondo carnevalesco inventato da Nashe di contro a quello che si irradia dalla corruzione dilagante della «gottosa» città di Londra (p. 115). Intanto, lo si può deporre con molta facilità (p. 153); ha doti camaleontiche imprevedibili, per cui può essere imprendibile, può adattarsi alle situazioni climatico-politiche più svariate: «Il nostro mitrato Arcipatriarca, Leopoldo Aringa, non esige un tipo di subordinazione di stampo russo dai suoi vassalli, ...» (p. 107); «... nell'arte insidiosa di Monsieur Aringa...» (p. 109); «Solimano Aringa, vogliate persuadervene, è più altezzoso ...» (p. 109); «Noi possiamo compensare un prodigio risonante come lo sguardo intrigante di quella puttana con la nostra avvenente ed elegante Aringa Ulrico, che attira più barche nella Baia di Yarmouth di quante la sua bellezza ne trascinò a Troia» (p. 115).

E così, fra il faceto, il burlesco e l'eroicomico della tradizione classica cui attinge con perizia e abbondanza, Nashe celebra l'aringa affumicata che può forse intendersi anche come metaforizzazione di una nuova prosa.

Un libro ricchissimo, dunque, che tocca problematiche sociali, politiche e autobiografiche; che s'interroga sulla situazione dello scrittore e sulla sua relazione difficile con il potere; che si pone questioni relative ai modi del 'descrivere' e del 'narrare'; che sostiene l'urgenza di liberare la prosa di fine Cinquecento da pastoie retorico-stilistiche che appartengono al passato; che fa primeggiare il potere visionario del narratore il quale soggioga la mediocrità del quotidiano facendo ricorso alla gioiosa esplosione della festa, del banchetto, della processione trionfale dell'Aringa. Come non pensare — pur con le ovvie differenze — alla «grande artista» Babette, protagonista del racconto di Karen Blixen dedicato a *Il pranzo di Babette* (1958)?

Laura Di Michele

C. Nicholson, *Margaret Atwood: Writing and Subjectivity*, New York, St Martin's Press, 1994, X-261 pp.

A chi già conosce la produzione letteraria di Margaret Atwood e a chi invece si appresta ad entrare nel suo universo narrativo non può sfuggire quanto sia essenziale la geografia come fonte di ispirazione nella vita e nella sua scrittura:

Atwood: As far as I'm concerned, life begins with geology, and with geography. If you look at a map of Canada, you'll see that it is one of the most watery countries in the world. If you think of a map on which water is blue and land is green, you'll see that much of Canada is blue. You might say, then, that it's quite natural for me to use those color images in my poetry, because that's what I'm surrounded by so much of the time. That may give you the impression that Canada is nothing but a big stretch of woods, but of course that's not true.
(M. Atwood, «Interview», September 13, 1979, in *Margaret Atwood: Conversations*, a cura di E.G. Ingersoll, London, Virago, 1992, p. 131).

A ricercare questa dichiarazione personale anche tra le interviste rilasciate da Atwood induce lo spirito del volume oggetto delle riflessioni che seguono. Non potendo, del resto, discutere qui ciascuno dei saggi dedicati all'esame delle singole opere dell'autrice e più in generale alla scrittura femminile postcoloniale, l'immaginazione e il progetto cartografico di Atwood appaiono come possibile filo conduttore che possa unificare i contributi critici preziosi e variegati che costituiscono il volume. Proprio dalla densa introduzione di C. Nicholson (pp. 1-10) e dai primi tre capitoli incentrati sulla produzione in versi di Atwood (pp. 11-93) si evince come la geografia possa essere una chiave interpretativa del lavoro della scrittrice, esemplificativo di un più ampio progetto di ricerca e di messa in discussione di qualsiasi sistema di pensiero occidentale (europeo e statunitense) che pretenda di stabilire principi indiscutibili e di totalizzare così la realtà:

Geographical locations and the figuring of selfhood form a continuing motif of uncertainty and anxiety, as words come into conflict with a seemingly recalcitrant environment. But Atwood as often interrogates any notion of a subject, expressing a meaning, through which the world is presented to the subject (p. 12).

Dunque, da una parte, le localizzazioni geografiche rimandano alla pratica cartografica che trasferisce su carta, mediante simboli convenzionali, linee e forme geometriche, la superficie del globo terrestre; la codifica e la ordina, registrandone i frazionamenti in spazi delimitati da confini territoriali e da precisi punti di riferimento, ne convalida nomenclature, colorazioni e morfologie - a quella scienza che, in definitiva, trova fondamento sulla conoscibilità e sulla rappresentabilità delle aree, dei popoli, delle razze del mondo; dall'altra, la geografia, e con essa la rappresentazione narrativa e qualsiasi sistema rappresentativo di matrice illuministica fondato sui presupposti di identità e di somiglianza, vengono scossi dai valori di soggettività, molteplicità, eterogeneità, differenza fondanti la sensibilità postmoderna:

Insofar as it is held to be a founding interventation in the creation of the (male, white) humanist subject, the Cartesian ego that thought and therefore was is destabilised in Atwood's poetry: the principles of subjectivity and its prevalent forms of representation are themselves at issue, and Atwood speaks to reading subject beyond her domestic, Canadian parameters (p. 12).

Atwood si posiziona, così, nello scenario delle teorie e delle scritture postmoderne e postcoloniali dove *la mappa* costituisce, oltre che un tema ricorrente, una procedura essenziale. Lo spostamento di significato avviene verso la costruzione di *mappe*, mettendo in gioco la mimesi ed evidenziandone i codici che, rispondenti a strategie di significazione, egemonizzano ed omogeneizzano in generalizzanti valori universali gli elementi che, invece, sono propri della personalità e della percezione canadese (C. Nicholson, «Introduction», pp. 3-6).

In quest'ultimo senso il curatore del volume discute di *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972) in cui Atwood chiarisce i significati di *map* e *geography*: «Literature is not only a mirror, it is also a geography of mind» (*Survival*, pp. 18-19). Sulla scorta delle teorie contemporanee di E.H. Gombrich (*The Image and the Eye*, 1982), L. Hutcheon (*A Theory of Parody*, 1985; *The Canadian Postmodern*, 1988), F. Jameson, (*Postmodern*, 1984), E. Said (*Beginnings*, 1975) per Atwood, come per molte scrittrici di cultura anglofona, il rapporto con la produzione letteraria non mira solo ad evidenziare i limiti delle convenzioni nelle pratiche di rappresentazione del reale ma anche alla sperimentazione delle possibilità rappresentative e comunicative di ciò che è già codificato, delineando una mappa intertestuale che connota sicuramente la scrittura di Atwood. Quest'aspetto, in particolare, viene ampiamente illustrato da E. Rao già in *Strategies of Identity. The Fiction of Margaret Atwood* (New York, Peter Lang, 1993) e nel saggio «Margaret Atwood's *Lady Oracle*: Writing against the Notions of Unity» contenuto nel volume in analisi (pp. 133-152): l'opera di Atwood viene letta come spazio di incontri intertestuali dove modelli letterari e culturali preesistenti sono messi a confronto e negoziati.

Nel proporre la letteratura come mappa e geografia della mente, la scrittrice canadese, non solo enuncia il carattere e lo scopo della letteratura in generale e anticipa i connotati e le finalità morali e didattiche del proprio lavoro, ma apre anche la discussione sulla funzione limitativa che la letteratura può svolgere in quanto sistema di trasmissione di immagini di identità non autentiche. Parallelamente alla messa in atto di modi rappresetativi differenti, Atwood dimostra, dunque, come la letteratura e la geografia — e, in ultima analisi, tutti i sistemi ideologici — consegnino immagini artificiali e artefatte del reale e come di quest'operazione se ne debba avere consapevolezza. Lo specchio può essere deformante; la mappa fuorviante — come puntualizza Atwood nel definire la donna e il Canada colonizzate e vittime

dell'imperialismo, definite secondo le istanze del desiderio maschile. Atwood prende di mira i circuiti letterari britannico e statunitense che escludono l'eventualità dell'esistenza di una tradizione canadese e di una percezione femminile, oppure le riconoscono secondo versioni che ne tradiscono l'autenticità, rendendo entrambi territori sconosciuti. Ma il discorso di Atwood non persegue un infruttuoso lamento delle colpe esterne o un'obsoleta rivendicazione di diritti e punta, invece, alla maturazione della soggettività e alla presa di coscienza degli errori che, comunque, commette chi, interiorizzando le definizioni di sé che vengono trasmesse, s'identifica nelle immagini di «vittima sacrificale» o di terra vergine violentata.

Giustamente, C. Nicholson introduce i vari saggi ricordando la teoria di Atwood delle «four victim positions» poiché tutta l'operazione poetica, narrativa e saggistica della scrittrice guida all'affermazione e all'assunzione della quarta posizione: «to be a creative non-victim» (p. 4). Viene qui riformulato il *where-is-here-dilemma* del grande critico canadese N. Frye (*The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, 1971), più volte citato nel volume, cui pure è legato l'obiettivo cartografico di Atwood alla ricerca di dove si trovi il *qui*, nella mappa del territorio letterario canadese in una ricerca che conduce alla conoscenza del sé.

Se, come osserva P. Quatermaine — «Margaret Atwood's *Surfacing*: Strange Familiarity» (pp. 119-132) — la letteratura rimane anche nell'accezione di Atwood, *specchio* (in cui il lettore vede riflesso il mondo in cui vive) e *mappa* (che delinea una geografia dello spazio abitato non solo in senso fisico ma anche mentale) in tale spazio ci si può perdere. Di qui il bisogno di mappe che C. Nicholson riprende, menzionando F. Jameson, a proposito dell'«estetica della cartografia cognitiva» del postmodernismo e postcolonialismo in Atwood:

> Part of where you are is where you've been. If you aren't sure where you are, or if you don't like it, there's a tendency, both in psychotherapy and in literature, to retrace your history to see how you get there (*Survival*, p. 112).

Delineare nuovamente i sentieri della propria storia, ripercorrendoli, per capire come si è giunti *qui*, significa, in accordo con i suggerimenti di R. Barthes (*Mythologies*, 1957), ri-visitare i miti iscritti nella letteratura e nella critica letteraria propagati dai centri imperiali e individuarli come «points of departures» (*Survival*, p. 35) dal momento che «any map is better than no map» (*Survival*, p. 246). E, a ben vedere, la *geologia* e la *geografia* atwoodiane sono impregnate di quel «distinct archeological motif» (p. 6) che C. Nicholson individua come caratteristico della letteratura canadese contemporanea che indaga i miti e le immagini stereotipate secondo uno scavo archeologico che faccia emergere il passato seppellito e dimenticato.

Tutta la scrittura di Atwood e le mappe lì segnate indicano i punti della «Canadian tipicality» e, come suggerisce l'indice del volume, implicano l'esplorazione, attraverso differenti modalità espressive — poesia (capitoli 1-3); romanzo (capitoli 4-10); racconti brevi (capitoli 11-13) — delle immagini di identità femminili convalidate dalla tradizione in una cartografia cognitiva in cui il soggetto — canadese, femminile, umano — affiora in superficie dalla seppellitura della propria umanità viva. Dal confronto e dalla consapevolezza acquisita in questo viaggio ontologico Atwood vede la possibilità di redenzione e di miglioramento del regno umano.

In «Living on the Edges: Constructions of Postcolonial Subjectivity in Atwood's Early Poetry» (pp. 11-50) è ancora C. Nicholson a illustrare le ricorrenti collocazioni geografiche e le abbondanti figurazioni dell'io femminile nei versi del 1966 in cui Atwood raffigura il decentramento dell'io cartesiano nello spazio di colonizzazione maschile — «I am fixed, stuck / down on the outspread map» (*The Circle Game*, cit. a p. 20). L'io femminile esprime la tensione tra un'identità che non può essere rappresentata e una rappresentazione che non può essere accettata in termini di identità — «an / identity: / something too huge and simple / for us to see» (*The Circle Game*, cit. a p. 26). I confini che delineano le pratiche di rappresentazione e le discipline rappresentative vacillano in «This is a Photograph of Me» e il soggetto che dovrebbe essere contenuto nei 'cerchi' diventa soggettività fluttuante e non più fotografabile il cui desiderio è così espresso: «Erase all maps / I want the circle broken» (*The Circle Game*, cit. a p. 21).

L'inadeguatezza dei termini linguistici, deittici e prossemici, di preposizioni, avverbi, verbi e pronomi dal significato mutato, segnala l'impulso ad uscire dai margini nelle ambientazioni dei versi di *Power Politics* (1973) su cui si sofferma D. Cooley in «Nearer by Far: the Upset 'I' in Margaret Atwood's Poetry» (pp. 68-92) dove, appunto, si legge:

> Situate is not a bad word when it comes to Atwood... Her poetry is populated with maps and photographs and scrolls and pages. It is full of explorers and settlers and pioneers and visitors to museums — all kind of lost arrivals — who need to know where is here. That many of her characters haven't an inkling where they are merely confirms what in Atwood's carthographical imagination is crucial to human habitation and sense of self (p. 69).

Tutto il discorso in versi condotto da Atwood acquista interesse nel processo di metamorfosi canadesi e femminili che parte dai precedenti versi di «Places, Migrations» a quelli di *The Circle Game*, come propone J. McCombs nello studio delle procedure editoriali, nel secondo capitolo (pp. 51-67).

Rispetto alla produzione narrativa, la parola *mapping* rimane ancora fondamentale: secondo le analisi di D. Ward — «*Surfacing*: Separation, Transition, Incorporation» (pp. 94-118) — e P. Quartermaine — «Margaret Atwood's *Surfacing*: Strange Familiarity» (pp. 119-132) — la rappresentazione su carta è articolazione di metodi alternativi che sciolgano i sentieri che intrappolano e disegno di una mappa che guidi alla lettura delle mitologie canadesi e indichi gli spostamenti dell'io nello spazio della fluidità e della trasformazione:

Surfacing operates successfully as both mirror and map. Its sharp reflection of national mythologies in the unfoldings of the text yields a teasing combination of complex narrative and vivid regional locales. But it is also widely typical in the tenacity yet tenuousness of its bonding — between people and between people and place — and offers us maps for our own lives, troubling though these may be... Atwood's novel is a demanding achievement, both in its crafted execution and in its expectations of the reader. The most challenging aspect of that achievement is our realisation that someone, some place, else can be — if strangely — familiar (pp. 10-11).

Nella sovrapposizione e nella definizione di molteplici forme di coscienza maschile e femminile J. Kulyk Keefer — «Hope against Hopelessness: Margaret Atwood's *Life Before Man*» (pp. 153-176) — vede il percorso di Atwood intorno a *what it means to be human on earth* (p. 173). A quest'enigma la scrittrice canadese risponde con il flusso linguistico, connotato essenziale dell'umanità, maschile e femminile, come dimostrano D. Meindl — «Gender and Narrative Perspective in Atwood's Stories» (pp. 219-229) — e I. Carrera Suarez — «'Yet I Speak, Yet I Exist: Affirmation of the Subject in Atwood's Short Stories» (pp. 230-247) —, a proposito delle storie brevi raccolte in *Dancing Girls* (1977), *Bluebeard's Egg* (1983) e *Wilderness Tips* (1991).

Nella teoria atwoodiana di «radical humanism» l'assunzione femminile della parola non è intesa come potere ma come prerogativa umana recuperata, anche se, dato il secolare corso di colonizzazione, essa è vissuta come conquista e reca il duplice valore di potere e arma crudeli. Su tale scontro si sofferma E. Rao nel già menzionato saggio (pp. 133-152): contro la nozione di unità, la proteiforme protagonista di *Lady Oracle*, Joan Foster, è soggetto femminile in divenire incessante e, nel suo raffronto con l'eroina del *gothic romance*, costituisce un punto cardinale della mappa atwoodiana delle figurazioni femminili. M. Evans — «Versions of History: *The Handmaid's Tale* and its Dedicatees» (pp. 117-188) — evidenzia, invece, la trasposizione di modelli della Bibbia e della Storia nella vicenda di Offred quale viaggio di ricostruzione della soggettività femminile. In tale percorso una tappa fondamentale è la sosta nell'area del genere autobiografico: per S. Grace — «Gender as Genre: Atwood's Autobiographical 'I'» (pp. 189-203) — la ricostruzione autobiografica, convenzionalmente scandita dalla conoscenza delle proprie origini, dalla costruzione della genealogia e dal racconto della propria storia, viene parodiata in *Lady Oracle*, in *The Handmaid's Tale* e in *Cat's Eye* (1988). Il labirinto di Joan Foster, la scacchiera dello Scarabeo di Offred e l'occhio del gatto di marmo di Elaine Risley dimostrano l'inafferrabilità della vita in cui la realtà, i valori e i significati muovono verso sorprendenti possibilità: l'autobiografia farà lo stesso nel mostrarci un soggetto che straripa e nel dare voce ad un io plurimo, transitorio e molteplice (p. 206).

Le mappe tracciate da Atwood potrebbero risultare complesse e, a conclusione del volume, W.J. Keith — «Interpreting and Misinterpreting *Bluebeard's Egg*': A Cautionary Tale» (pp. 248-257) — mette in guardia dai tranelli in cui può cadere chi attribuisce alle pagine di Atwood significati dettati solo da aspettative personali. La scrittrice stessa, del resto, si dichiara contraria a qualsiasi interpretazione ideologizzante e propone avventure in territori spaventosi e meravigliosi che liberino l'io viaggiante dai pregiudizi di Alice, referente di *The Edible Woman* (1976) e punto di riferimento nei racconti di viaggio in cui i presupposti della ragione positiva vacillano:

'Who in the world am I?... I'm sure I'm not Ada ...and I'm sure I can't be Mabel... oh, dear, how puzzling it all is! I'll try if I know all the things I used to know... let's try Geography. London is the capital of Paris, and Paris is the capital of Rome, and Rome - - no, *that's* all wrong, I'm certain' (*Alice's Adventures in Wonderland*, Chapter II).

Il dubbio del celebre personaggio vittoriano persiste nelle eroine di Atwood: la ragione debole è, però, la verità cui dare voce; la realtà possibile da raccontare.

Stefania Tondo

S. Smith, *Subjectivity, Identity and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993, 226 pp.

Sull'io narrativo si gioca il difficile equilibrio di tre storie diverse, la storia del soggetto, la storia del corpo e la storia delle leggi narrative.

Nell'esaminare il soggetto autobiografico, in maniera assai articolata e ben più complessa di quanto non suggerisca il titolo del libro, Sidonie Smith presenta l'io discorsivo proprio come zona problematica di enunciazione, individuando nella scrittura autobiografica femminile delicate relazioni di resistenza o complicità con le ideologie del genere.

La scrittura autobiografica, affermatasi già nel diciottesimo secolo come strumento privilegiato per l'espressione del soggetto borghese occidentale, oppone una particolare resistenza all'entrata nello spazio testuale di voci relegate ai margini dalla ideologia borghese.

Queste voci non egemoniche, per uscire dal silenzio, devono appropriarsi della posizione del soggetto autobiografico, e quindi negoziare la propria identità con l'idea consolidata di un «soggetto universale».

Il libro si apre con un intero capitolo dedicato a questo soggetto universale, figlio dell'ideologia illuminista e, dunque, rispondente in pieno alla fede occidentale in un «Io» razionale, liberale, individuale, progressista, ma, soprattutto, un io che, nella sua pretesa di universalità, si pone come principio trascendentale e atemporale per la classificazione e la conoscenza del reale: «Founded on exclusionary practices, this democratic self positions on its border all that is termed the 'colorful', that is, that which becomes identified culturally as other, exotic, unruly, irrational, uncivilized, regional, or paradoxically unnatural» (p. 9).

La sfida all'omogeneità di questo soggetto borghese parla della lunga lotta per liberare il soggetto dalla pretesa universale e dai suoi presupposti ontologici, teleologici e topografici. Invigorita dalle ricerche antropologiche, che scoprivano in altre culture un'idea del sé completamente diversa dalla concezione occidentale, la sfida si fa ancora più radicale verso la metà del nostro secolo, sotto l'impulso antimetafisico della psicanalisi lacaniana e del decostruzionismo derrideano, che sottolineano la illusorietà di una «presenza» del soggetto, per denunciare invece come esso si costituisca unicamente all'interno del linguaggio.

Ed è dall'interno del linguaggio, con le sue politiche di dominio e subordinazione stabilite dalle posizioni parlanti culturalmente privilegiate (per classe, razza, genere, o nazionalità), che si può intervenire per destabilizzare le gerarchie costituite da tali privilegi, rovesciando carnevalescamente (nell'accezione bakhtiniana di «eteroglossia») la solida corrispondenza tra voce e identità: il discorso non egemonico, non ufficiale, può cioè spiazzare il discorso egemonico, denunciandone la natura culturale, costruita, non essenziale ma storica.

Attentissima alle più recenti posizioni di teoria critica, postmoderna e postcoloniale, femminista e psicanalitica, Sidonie Smith mostra, nei sette capitoli successivi, come la scrittura autobiografica abbia giocato e continui a giocare un ruolo decisivo per le politiche di emancipazione del soggetto.

L'ampia produzione di narrativa autobiografica nel diciannovesimo secolo immette nella scrittura voci marginalizzate, rimaste sino ad allora inascoltate o «tradotte» dalla cultura dominante.

Le narrative degli schiavi africani diventano, ad esempio, validi strumenti nella causa abolizionista, proponendo un soggetto che, in quanto capace di scrittura — e quindi, secondo una logica di derivazione illuminista, capace di storia e di cultura — sfida la concezione occidentale dell'africano come privo di umanità e di civiltà.

Due progetti autobiografici del diciannovesimo secolo, quello di Elizabeth Cady Stanton, politicamente impegnata nella lotta per l'emancipazione della donna, e quello di Harriet Jacobs, una schiava fuggiasca, mostrano come il tentativo di negoziare il soggetto universale possa rivelarsi radicalmente diverso: per la prima, si tratta di una lotta fondamentalmente di «genere», dato che il soggetto universale si configura come modello borghese maschile, che ha relegato la donna in posizione assolutamente marginale; per la seconda la lotta è contro un soggetto non solo maschile, ma soprattutto classista e «bianco».

Ideologia del genere e ideologia razziale producono lo scarto incolmabile tra i due tipi di scrittura, come dimostrano i due ideali contrapposti della mobilità e della immobilità: lo spazio del familiare e del domestico viene rifiutato dal soggetto borghese bianco, in quanto luogo deputato per l'assoggettamento della donna all'ideologia patriarcale; esso viene invece esaltato dalla donna schiava, in quanto garante di una libera realizzazione personale, laddove la pratica schiavista sottrae alla donna persino la libertà

della maternità. Mobilità insomma come lusso borghese, immobilità come scelta di resistenza alla schiavitù.

Nella pratica autobiografica modernista di Virginia Woolf, Gertrude Stein e Zora Neale Hurston, il soggetto unificato deve confrontarsi con le categorie della memoria, del tempo e della storia, rivelando così i punti deboli di un genere letterario ancorato saldamente a nozioni fisse di identità.

La teleologia implicita nella narrazione cronologica degli eventi si rivela come un ennesimo inganno patriarcale: l'infanzia stessa, con la sua implicita valenza di origine dell'identità, viene rifiutata insieme ad altre nozioni di «fondazione», compresa la biologia come costitutiva della sessualità (o, meglio, della eterosessualità).

Nella scrittura viene a prodursi un soggetto poroso, che abita fluidamente zone di adiacenze e separazioni, di centri e margini, di interni e esterni, che è impossibile demarcare: il soggetto si muove allora tra sessualità più ricche di sfumature — il lesbismo diventa in Gertrude Stein non solo provocazione contro un'identità basata sull'eterosessualità forzata, ma anche interpretazione della differenza di genere come piuttosto una differenza di ruoli —; oppure esso abita più corpi — come il soggetto corale di Virginia Woolf, che non rimanda più all'idea del singolo, bensì inaugura un soggetto «diffuso», un soggetto come «attraversamento» —; oppure, il soggetto si muove tra memorie che non vogliono distinguere tra il narrare ed il mentire — in questo modo Zora Neale Hurston sottrae la propria storia al possibile tentativo da parte del lettore di dedurne una identità «nera» che si possa etichettare o fissare, e, scivolando da una voce all'altra, da un registro linguistico all'altro, lascia dietro di sé un soggetto «diasporico» che bolla per sempre il narrato come menzogna e che si pone simultaneamente fuori e dentro le identità, inaugurando in questa «homelessness» un diverso modo d'essere nel mondo.

Ma il senso di spaesamento, di «homelessness», può sperimentarsi anche nel rapporto col proprio corpo.

Il corpo — e qui il libro ripropone tutta la modernità del pensiero di Michail Bakhtin, soprattutto attraverso la lettura di Peter Stallybrass e Allon White in *The Politics and Poetics of Transgression* del 1986 — è da sempre garante di una valida «fissazione» per l'identità: identificazione sessuale, identificazione razziale o etnica, identificazione del corpo «normale» come contrapposto al corpo culturalmente «anormale» o grottesco. Paradossalmente si tratta di una associazione tra identità e corpo unitario che avviene unicamente per via di una frammentazione del corpo stesso: solo alcune parti del corpo sono ritenute «significative» nel tentativo di stabilire classificazioni e differenze ora sessuali, ora razziali, ora sociali.

Ma l'idea del corpo coerente con un'identità fissa è solo un'altra invenzione culturale, come dimostrano la scrittura autobiografica di Cherrie Moraga ed i servizi fotografici autobiografici («ph/au/tobiography») di Jo Spence, entrambe tese a liberare il proprio corpo dalle soffocanti identificazioni culturali.

Per Moraga la materialità della sua pelle e del suo corpo diviene il vero punto di partenza narrativo, una specie di lente attraverso cui filtrare le proprie esperienze di donna, lesbica e «chicana» dalla pelle chiara.

Vivere il proprio corpo è anche la scoperta fotografica di come il mettersi in posa è al tempo stesso un «comporsi» in rispondenza a precise ideologie di soggettività: Jo Spence decompone la fotografia ed il soggetto fotografico, presentando corpi «carnevaleschi», grotteschi, frantumati ed esplorati come segni e simboli culturali.

Proprio la frantumazione, la frammentazione, la celebrazione della molteplicità, è in primo piano tra le strategie di contestazione del soggetto unitario, stabile e coerente del razionalismo occidentale. Essa appare nei molti manifesti dell'ultimo ventennio: da Hélène Cixous a Gloria Anzaldùa il manifesto politico riscatta il soggetto dalle pastoie culturali del presente e lo scaglia verso un futuro carico di promesse liberatorie, un futuro che è il trionfo delle differenze e del molteplice. Il linguaggio è quello di una guerriglia permanente che incita innanzitutto al rovesciamento, alla sovversione, alla distruzione dell'ordine costituito.

Il narratore viaggia tra voci multiple, identità multiple, posizionalità multiple, come in un continuo stato di frontiera — la frontiera dà il titolo al manifesto di Anzaldùa, che unisce pezzi di prosa, poesia, e documenti in un miscuglio che è innanzitutto un ibrido linguistico di inglese, spagnolo e indiano, e che esprime decisamente il ferreo proposito di non volersi tradurre in una lingua unica, per abbattere così il «terrorismo linguistico».

Anche i confini linguistici e geografici rivelano allora una natura costruita, imposta, così come i confini stessi del soggetto.

Non resta allora che sperare nell'avvento del «cyborg», che scavalca ogni confine «naturale», quello tra umano e animale, tra organismo e macchina, tra fisico e non fisico? Il «cyborg» di Donna Haraway saluta l'epoca dell'informatica, un'epoca di rumore, di confusione, di inquinamento culturale che devasta per sempre le pretese dicotomiche, dualistiche del «fallogocentrismo», insieme ai suoi ideali di origine, identificazione e totalizzazione.

Il «cyborg», trionfo della permeabilità postmoderna e postcoloniale, è il sogno di una realtà senza «genere», senza «padre», senza «natura».

Con l'immagine del «cyborg», questo ibrido dall'infinita apertura, il libro si chiude sull'impossibilità di dire un'ultima parola, e ci riporta così alla bella epigrafe d'inizio presa da Trinh T. Minh-ha:

> Despite our desperate, eternal attempt to separate, contain, and mend, categories always leak (p. VII).

Marina De Chiara

M. Warner, *Managing Monsters. Six Myths of Our Time. The 1994 Reith Lectures*, London, Vintage, 1994, xvi+104 pp.

Una delle pagine più belle di questo libricino ci regala un inaspettato segreto sulla narrativa: in Guinea, il popolo dei Mandingo tramanda la storia di due amici estenuati da un lungo viaggio; morto di fame, uno dei due prega l'altro di proseguire da solo, ma l'amico lo salverà porgendogli un piatto di carne fumante. Solo dopo lungo tempo l'uomo scoprirà di essersi cibato di un pezzo di gamba dell'amico, e perciò narrerà per sempre questa storia di bontà ed altruismo.

Il raccontare storie è legato ad un atto di cannibalismo, questo è il segreto della parola narrante, che saccheggia alla rinfusa anche le briciole più minute dell'immaginario.

E sembrerebbe che Marina Warner voglia proprio parlare di questo segreto, nei suoi rapidissimi voli tra immagini ora di un'attualità giornalistica, ora di un'antichità da notte dei tempi. Anzi, «Metamorfosi» sarebbe un titolo forse più eloquente per questi voli così improvvisi sulla contemporaneità. Perché si tratta di una contemporaneità che ha cannibalizzato la parola mitica, per restituirla trasformata, appunto, «metamorfosizzata», in immagini altrettanto mitiche, altrettanto potenti.

E qui viene in mente l'affanno di un grande «mitologo», J. Derrida, nella sua decostruzione dell'opposizione consolidata di filosofia e mito, di «logos» e «mythos». Tuttavia, sebbene Marina Warner presenti le sue letture come una «decostruzione» di miti (p. xiii), il tributo esplicito va ad un altro «mitologo» d'eccezione, il Roland Barthes di *Mythologies* (1957), che ha spogliato il mito della sua pretesa «naturalità», per renderlo invece come prodotto di contingenza, di storicità, di ideologia.

In sei brevi capitoli Marina Warner presenta la complicità di alcune immagini e credenze attuali con idee «solidificate» per tradizione ed ideologie, mostrando la persistenza del mito non solo nel dare corpo e significato alle esperienze della contemporaneità, ma soprattutto nel riconoscere «appartenenze» ed identità.

Nel primo capitolo, «Monstrous Mothers», il potere conferito alla donna dalla maternità, e le paure che la fertilità femminile continua ad ingenerare, trapassano istantaneamente dalla mitica sfida di Medea alle tematizzazioni apparentemente innocue di *Jurassic Park*, alle trasgressioni della pop-star Madonna, all'infanticidio che Toni Morrison fa commettere all'eroina di *Beloved*, fino alle recenti demonizzazioni scagliate da John Major sulle ragazze-madri.

Ed in risposta al mito della donna-furia, o della donna-Medusa, l'immagine maschile si connota invece per una virilità violenta ed aggressiva, proponendo una sorta di eroe-guerriero che mostra muscoli e rabbia, dallo schermo cinematografico a quello dei video-games: «Boys Will Be Boys» è il titolo della seconda sezione, molto nostalgica di un eroismo alla Ulisse, fatto di arguzie e agilità mentali, e molto incerta sul futuro di una società che sogna l'uomo come un Terminator, un Robocop, uno Schwarzenegger,

o, senza troppi eccessi, come un Clint Eastwood. Cercare poi nel bambino la fonte di un'innocenza ormai perduta è solo parte di un altro inganno mitico, che si ostina a separare il mondo adulto da quello dell'infanzia, come se tra i due vi fosse un'innegabile cesura. Il terzo capitolo, «Little Angels, Little Devils», è infatti dedicato al bel mito di uno stato innocenziale del bambino, mito che arrossisce dinanzi ai 'baby-killers', ma che neppure crede alla genuinità di Caspar Hauser, poiché l'innocenza non s'addice ai grandi, ma solo a Peter Pan o a Mowgli.

«Beautiful Beasts», il quarto capitolo, recupera invece il nesso nascosto, ed inconsciamente riconosciuto, tra la bestialità e l'umanità, la cui intima unione è celebrata dalle più antiche storie: dall'*Epopea di Gilgamesh* a *Frankenstein*, da *King Kong* a *La Bella e la Bestia*, il tentativo di «contenere» la bestia è un richiamo perenne, mentre la più efficace arma è ancora una volta lei, la donna, nemico giurato della bestia-uomo.

Ma la storia dell'uomo si sganciò dal tempo eterno proprio con l'interruzione di una bestialità: quando Zeus si salvò dal padre Cronos che divorava i propri figli, quel momento celebrò la fusione tra il tempo umano e il ripudio del cannibalismo. Il quinto capitolo, «Cannibal Tales», rivela infatti il cannibalismo come principio d'individuazione dell'umano dal non umano, ossia come mito di discernimento dell'uomo dalla bestia; ma anche come alibi per la conquista e come orrore della mescolanza e dell'ibridità: dal rito cristiano a Calibano, da *Delicatessen* ai film di Greenaway, l'inghiottimento ripropone ancora la domanda sulla propria identità, sulla propria consistenza, sulla propria unità, aprendosi così all'ultimo capitolo, «Home», tutto giocato sull'idea di appartenenza. Dalla casa alla nazione, dalla razza alla morale, lo spunto è ancora *La Tempesta* shakespeariana, che in alcune riscritture, da Auden ad Aimè Césaire, lascia esposto il mito nei suoi lati più in ombra; e lati d'ombra sono pure quelli riempiti dalle parole di esilio e pazienza scritte dalle «terre immaginarie» di Salman Rushdie o dai viaggi della memoria di Derek Walcott.

L'idea di casa chiude il libro, ma lo apre anche, anzi, lo pervade. E fa riandare con la mente ad Edward Said, autore delle *Reith Lectures* dell'anno precedente, dal titolo *Representations of the Intellectual*. Che l'intellettuale sia richiamato da Said ad una precisa azione di smascheramento delle connivenze con lo status quo ed ad una onestà che è impegno civile (per Said questo impegno è soprattutto la lotta per una «patria» palestinese), Marina Warner sembra averlo ricordato; così come ha ricordato la lezione barthesiana sulle subdole mimetizzazioni del mito, fiduciosa che il lettore attento avrebbe subito scorto la forte analogia con *Mythologies* (p. xiii).

All'ascolto, le sei letture per la BBC risulteranno certamente stimolanti e ricchissime di suggestioni. Quanto alla lettura, l'acutezza e la poesia di Barthes restano insuperate e lasciano a questo grande «mitologo» scomparso il segreto indiscusso del «piacere della lettura».

Marina De Chiara

riassunti

A. AIELLO, *La vendetta del cibo*: The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover *di Peter Greenaway*, pp. 7-30.

Peter Greenaway's *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989) is hardly a canonical text in the history of film studies, and that is one of the reasons for choosing it. Offering a reading of a classic film would inevitably be taken as an example of a deconstructive methodology.

The purpose of this essay is quite different. For one thing, the very nature of deconstructive thought insures that no 'proper' methodology can ever be formulated. All such readings of a test are explorations of certain problems seeming to arise in the text, an idiosyncratic style of approaching the text, a signature.

R. CIOCCA, *Amore, lussuria, identità. Conflitto tra volontà e desiderio in Shakespeare*, pp. 31-46.

Love is represented at different levels in Shakespeare's plays. On the one hand, in the Comedies, love is a sentimental feeling which helps the subject to develop his/her social maturity, leading towards appeasement in community. On the other hand, love, in its obscene shape, is present both in the Histories and in the Tragedies and both in their comic and tragic aspects. In the first case it brings in the universe of Carnival, in the second it often becomes the occasion for verbal aggression revealing itself to be a rhetorical device for sexual discrimination.

When the reflection about passion shifts to the level of the inner self of the subject, as in the Sonnets and in the Problem Plays, obscene love, then, in the shape of lust, is sometimes presented in terms of guilt, shame, and even madness. In this last case, the split up identity of man in the early stage of the modern period is focussed upon by means of the duality of the *will*, ambiguous signifier of man's erotic desire and his mental power to control and even obliterate the same.

F. de GIOVANNI, *Il principio di piacere e l'estinzione della civiltà*: Brave New World *di Aldous Huxley*, pp. 47-68.

An utopian nightmare of inflexible order and stability, Huxley's *Brave New World* (1932) depicts a society under the rule of the pleasure principle where nothing ever changes: its inhabitants, kept in a perennial childish

state, are granted the prompt satisfaction of their desires but, at the same time, are deprived of emotions, freedom and especially art. To such a society, then, Shakespeare's poetry (in the book the symbol of Western literature and culture) sounds as devoid of meaning and beauty as the nursery rhymes and catchwords of Huxley's universe sound to our ears - a clash of languages hinting at the defeat of sense and civilization which, in the author's opinion, mankind is bound to face in time to come.

F. MINETTI, *Il dono, la destinazione, la memoria in* Griffin and Sabine *di Nick Bantock*, pp. 69-104.

Griffin and Sabine presents itself as a multimedial text which contains both a collection of letters and postcards exchanged by the two characters mentioned in the title, and a gallery of pictures and hand-written papers that can be slipped off from their own envelopes. Bantock's tale blends the popular entertainment with a discourse of high culture, through the emergence of a story which feeds explicitly on the myth of an artist's inspiration by the Muse, and on the classical prerogatives of gift, destination and memory.

The play of/with the letter activates its function of 'figure in the carpet', by establishing an unbroken overturning of the sender's role into the receiver's one, according to a process of dissemination of the original message. When it arrives finally at destination, the irony of the epistolary tale reflects itself on the theoretical condition of the contemporary author as 'death-in-life', letting the text return to its legal owner and disclose how the author prepares himself to be the receiver of his own message. This is the archaic law of the dedication to the Muse, whereby the poet loves to be possessed by what he himself has sent, but the traps of epistolarity will unmask that the revenance of the author comes out of a male desire to control the destiny of the text and its narration, through the expropriation of the woman's body and voice and her transformation into a figure of the author's last will.

M. PORTOLANO, *Analysis of Pronunciation Difficulties Experienced by Italian Speakers*, pp. 105-150.

This paper presents an analysis of pronunciation difficulties experienced by Italian speakers in learning English; the research — whose area of investigation is here limited to the vowel system — was conducted following the methodologies suggested by that specific area of applied linguistics which uses phonological analysis to the contrasting of L1 and L2.

The purpose was to ascertain which phonological traits are common to the two languages and which are found in one but not in the other. The results show that the majority of pronunciation difficulties and errors are related to mother tongue interference: what the sample of the twenty students chosen were actually doing was in fact to produce 'interlanguage', a neutral system which contained systematic features either of the native language or the target language. In other words, the two systems overlapped.

M. SCAGLIONE, *Il viaggio in Italia di William Thomas e la* Historye of Italye, pp. 151-185.

William Thomas was a learned English young man, and a professed Protestant. As a bankrupt gambler, he fled from London to Italy, where he stayed for about three years, from 1545 to 1548. His forced exile became a period of study of the Italian culture, and of intense activity as a writer, which resulted in the writing of *The Historye of Italye*, his main work.

This pioneering text that opened the way to future English travellers, is also a sign of the cultural, political, and religious restlessness of sixteenth-century Italy.

C. M. LAUDANDO, *'I luoghi della cultura': il modello postcoloniale di Homi Bhabha*, pp. 199-219.

This paper highlights the fresh and challenging insights into contemporary culture disclosed in Homi Bhabha's recent collection of essays, *The Location of Culture*. Although the text amasses a great deal of Western theory (for example, Derrida's notion of dissemination and W. Benjamin's seminal intuition of «the foreigness of languages»), both the concepts of theory and of culture are here radically revised from the postcolonial perspective adopted by Bhabha which aims to interrogate the ambiguous, liminal voices/traces of minorities. His critical path moves from the rejection of traditional polarities such as centre vs. periphery, colonizer vs. native, purity vs. blasphemy, to the foregrounding of the much more fluid and destabilizing process of hybridization at stake in the postcolonial discourse: (as Toni Morrison's fiction powerfully shows, the private and the public are inextricably interwoven, and any narration of identity/alterity implies a problem of authority, while opening up a core of irreducible untranslability of living/meaning within the framework of presumedly familiar bearings.

INDICE DELL'ANNATA 1994
XXXVII, 1-3