

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

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

XXXIX, 2

1996

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Luciana D'Agostino, *Love's Labour's Lost: commedia o festa?* pag. 7
Susanna Poole, *Metamorfosi e tradimenti: il cinema di Tanya e Alia Syed* » 33
Pina Sabatino, *Il silenzio della sfinge* » 73
Luisella Serena, *Dracula come metafora del cinema* » 91

RECENSIONI

- M. Billi, L. Curti, E. Di Piazza, D. Corona (a cura di), *Le aperture del testo. Studi per Maria Carmela Coco Davani* (M.T. Chialant) » 111
M.T. Chialant, E. Rao (a cura di), *Per una topografia dell'Altrove. Spazi altri nell'immaginario letterario e culturale di lingua inglese* (E. Di Piazza) » 115
C.B. Davies, *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject* (M.H. Laforest) » 117
G. Lavina, *Serpente e colomba. La ricerca religiosa di Martin Luther King* (G. Poole) » 121
C. Watts, *Dorothy Richardson* (V. Villa) » 124

- RIASSUNTI. » 129

1996
S. de Filippo

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXI, X 2

anglistica

NAPOLI 1996

ISTITUTO ITALIANO DI SCIENZE LETTERE E ARTI

ANNALI

1907

scienze letterarie

1907

articoli e saggi

Luciana D'agostino ha operato al nostro fianco nell'insegnamento e nella ricerca con grande delicatezza e con ammirevole entusiasmo. Ricordiamo vari incontri durante i quali abbiamo collaborato con lei per definire e articolare queste sue intenzioni o altre nelle forme canoniche cercando di evitare di disperderne la freschezza e l'originalità.

Alla sua morte queste pagine erano ormai quasi a punto; ne abbiamo curato la versione definitiva per la stampa limitando al minimo i nostri interventi per conservare la qualità e il tono della sua scrittura.

Ci pare opportuno che la sua memoria sia rievocata, presso allievi e compagni di lavoro, attraverso la pubblicazione di questo scritto nato anche dal suo impegno didattico durante seminari su Shakespeare da lei coordinati e diretti e che offre una testimonianza, seppure inevitabilmente ridotta, del suo amore per il sapere. La memoria della sua sensibilità, intelligenza e allegria rimane scritta dentro chi, come noi, ha avuto l'opportunità di conoscerla e di apprezzarla.

Questo articolo pubblichiamo come commosso omaggio a una giovane studiosa che non ha voluto attendere.

Napoli, 31 gennaio 1995

Simonetta de Filippis

Fernando Ferrara

LOVE'S LABOUR'S LOST: COMMEDIA O FESTA?

di
Luciana D'Agostino
(Napoli)

Ber. Let us once lose our oaths to find ourselves, / Or else we lose ourselves to keep our oaths. (*Love's Labour's Lost*, IV, 3, 357-358)¹

Nell'Inghilterra rinascimentale le idee nuove pullulano in ogni campo. Alla luce di queste l'uomo, profondamente turbato dagli sconvolgimenti e dalle trasformazioni radicali che da esse derivano, rivede la sua posizione nel mondo.

Al cospetto delle nuove ideologie che mettevano in discussione l'ordine intoccabile e le certezze fortemente radicate nella società medioevale rigidamente strutturata in modo gerarchico, i poeti e i drammaturghi celebrarono, per un verso, i nuovi ideali che proiettavano l'uomo al centro dell'universo, magnificando le sue capacità, mentre, per altro verso, si mostrarono intimoriti di fronte a questa modificazione dell'ordine stabilito che sembrava portare inesorabilmente l'uomo verso l'ignoto e verso una crisi d'identità.

La stessa preoccupazione emerge nelle opere teatrali di Shakespeare, soprattutto quelle del periodo pre-secentesco, in cui è manifesta sia l'esaltazione delle capacità dell'uomo, sia il timore che gli inevitabili cambiamenti avrebbero portato il mondo verso il caos più assoluto. Egli appare tenace-

¹ Il testo di riferimento per le citazioni da *Love's Labour's Lost* utilizzate nel presente lavoro, è quello dell'edizione Arden curata da R. David (London, Methuen, 1990).

mente legato al principio dell'armonia universale stabilita *ab aeterno* e sinonimo di ordine universale:

... la «grande catena dell'essere» resta per Shakespeare un punto di riferimento immutato: ... la terra resta al posto che Tolomeo le aveva assegnato, al centro dei cieli, l'uomo mantiene il suo primato al vertice delle creature terrestri, il principe resta primo e intangibile nel suo Stato come il padre nell'ambito della famiglia e l'intelletto mantiene il suo diritto di dominio sul cuore e sul fegato (sugli affetti e sugli istinti) nel microcosmo umano².

In molte sue commedie la vicenda drammatica nasce da un'infrazione e si conclude con il ristabilimento dell'equilibrio sconvolto. In *Love's Labour's Lost* l'infrazione scaturisce da un evento deviante che pone l'uomo in contrasto con l'ordine stabilito: i personaggi maschili della commedia, infatti, sebbene ancora molto giovani, decidono di votare la propria esistenza esclusivamente allo studio e alla contemplazione rinunciando a qualsiasi forma di piacere terreno; ma l'intento di acquisire fama eterna al di là della morte e dell'oblio si traduce in grave e colpevole errore poiché essi infrangono un equilibrio naturale che li vorrebbe, al contrario, liberi da impulsi aberranti nel processo di crescita e di evoluzione naturale dell'animo umano.

1. Le radici antropologiche della commedia

L'antropologia, che studia l'uomo che si interroga sulla propria natura e sul proprio ruolo nel mondo, identifica la commedia — in quanto genere — con le esperienze festive e le pratiche rituali in virtù delle quali l'uomo, nell'affrontare le difficoltà della vita, tende a raggiungere la piena maturità e la responsabilità verso la realtà che lo circonda. A riguardo C. L. Barber sostiene che la commedia come genere è di natura saturnaliana in quanto, mediante un rituale dell'abuso consistente in un momento di estrema libertà che produce allegria e sfrenata vitalità, lo spirito del-

² F. Ferrara, *Shakespeare e la commedia*, Bari, Adriatica, 1964, p. 18.

l'uomo si libera dagli spiriti ostili della vita e si beffa della ruota della fortuna:

[Shakespeare] used the resources of a sophisticated theatre to express, in his idyllic comedies and his clowns' ironic misrule, the experience of moving to humorous understanding through saturnalian release³.

E così *Love's Labour's Lost* è vista come una festa:

What is striking about *Love's Labour's Lost* is how little Shakespeare used exciting action, story or conflict, how far he went in the direction of making the piece a set exhibition of pastimes and games⁴.

In questa commedia l'azione procede secondo un movimento ritmico: si passa da una prima fase in cui gli uomini mortificano i propri istinti naturali, a una seconda in cui si liberano completamente da qualsiasi restrizione antecedente. Questo secondo momento è rappresentato dall'esperienza festiva intesa come periodo di confusione e di abuso in cui gli uomini si arrendono agli impulsi naturali ma in modo veniale, laddove — nella terza fase — essi si ravvedono e assumono un comportamento più idoneo alla propria età e maturità.

Il punto focale della commedia è perciò questo periodo di confusione che, sebbene risulti in un primo momento deviante, diviene poi un elemento positivo perché è propeudeutico alla fase immediatamente successiva della presa di coscienza da parte dei personaggi i quali divengono ora con-

³ C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedies*, Princeton, U. P., 1959, cit. in E. M. Tillyard, *Shakespeare Early Comedies*, London, Athlone Press, 1965, p. 28. Nelle parole di Tillyard, Barber «... holds that this comedy is Saturnalian, more akin to Aristophanes than to Latin comedy, and that it is best understood in terms of a holiday: the whole experience of one of Shakespeare's comedies is like that of a revel».

Da qui in poi si parlerà spesso di «festività» come momento di rottura con l'ordine stabilito, in cui regna la confusione che porta a uno smarrimento dell'individuo e alla perdita dell'identità; con il termine «festosità» si vuole invece intendere quel momento di gioia e di allegria che celebra il recupero dell'ordine.

⁴ *Id.*, p. 88.

sapevoli della relazione esistente fra uomo e uomo e fra uomo e natura: un passaggio che si può riassumere nella formula «through release to clarification»⁵.

N. Frye sottolinea l'importanza del rapporto che esiste tra uomo e natura rilevando una corrispondenza fra il ciclo delle stagioni della natura e il ciclo della prosperità e del declino della vita dell'uomo, simbolizzato dalla ruota della fortuna. Egli associa la commedia al «mito della primavera»:

Shakespeare's type of romantic comedy follows a tradition established by Peele and developed by Greene and Lyly, which has affinities with the mediaeval tradition of the seasonal ritual play. We may call it the drama of the green world, its plot being assimilated to the ritual of the triumph of life and love over the waste land⁶.

L'elemento fondamentale della commedia è il tema della morte e della rinascita, del trionfo della vita e dell'amore sull'errore e sulla colpa; è, in altri termini, l'avvento delle forze positive, identificate nella primavera, sulle forze negative, identificate nell'inverno:

Comedy ... is based on the second half of the great cycle, moving from death to rebirth, decadence to renewal, winter to spring, darkness to a new dawn⁷.

La morte associata alla «waste land», ossia alla sterilità della natura, è rappresentata dalla società anticomica o legge irrazionale che si trova all'inizio della commedia: la rinascita, associata al «green world», ossia alla fertilità della natura, al giardino dell'Eden che l'uomo cerca di riguadagnarsi, è rappresentata dal ristabilimento dell'ordine sconvolto e dell'armonia alla fine della commedia. È un movimento dal basso verso l'alto, da un mondo infero di confusione che sconvolge e mette in forse l'identità dell'uomo a un mondo superiore che recupera quell'identità.

⁵ *Id.*, p. 91.

⁶ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, U. P., 1957, p. 6.

⁷ N. Frye, *A Natural Perspective*, Harcourt, New York, Brace & World, 1965, p. 121.

L'azione comica rappresenta, in questo senso, un *iter* che l'uomo percorre alla ricerca del proprio io: egli, dopo aver attraversato una fase deviante di profondi sconvolgimenti e di confusione in cui si allontana dalla verità, subisce una sorta di metamorfosi che lo porta a mettere in discussione i propri propositi trasgressivi, seppur veniali, e a riscoprire l'armonia dell'anima:

the nature of the comic drive ... [is] a drive towards identity. This is essentially a social identity, which emerges when the ascendant society of the early part of the play, with its irrational laws, lusts, and tyrannical whims, is dissolved and a new society crystallizes around the marriage of the central characters. It has also an individual form, an awakening to self-knowledge, which is typically a release from a humour or a mechanical form of a repetitive behaviour⁸.

Interpretate in una prospettiva antropologica, le commedie di Shakespeare rituali influenzate in larga parte dalle feste popolari medioevali basate sul rituale che riflette una civiltà alle prese con una natura ostile e in condizioni precarie di esistenza, dovute alle difficoltà naturali e storiche⁹. In questi rituali ci sono tre elementi di particolare importanza che possono essere rintracciati nella struttura della commedia: il periodo di preparazione in cui si tenta di individuare ed eliminare l'aspetto che causa sterilità, identificato nel male e nel peccato; il periodo di licenza o confusione dei valori, o «festività»; il periodo in cui si recupera l'ordine, o «festosità»¹⁰.

Questi tre aspetti non si trovano sempre in quest'ordine nel rituale, mentre la successione degli stessi appare essenziale nell'azione comica perché a essa corrisponde la progressiva crescita interiore del personaggio.

⁸ *Id.*, p. 118.

⁹ Cfr. J. Spens, *An Essay on Shakespeare's Relation to Tradition*, Oxford, O.U.P., 1916, nonché gli studi svolti in questo campo da N. Frye e C. L. Barber a cui più volte mi sono riferita.

¹⁰ Per una più diffusa discussione di questo argomento vedi N. Frye, *A Natural Perspective*, cit., p. 73 e cfr. nota 2.

2. «*Love's Labour's Lost*» e i momenti rituali

Love's Labour's Lost ben si presta a questo tipo di lettura antropologica perché dietro il tono polemico diretto contro ogni tipo di affettazione o sofisticazione, astratta dalle esperienze vitali, vi è una profonda verità e cioè che l'uomo non può sottrarsi alla vita, non può agire contro natura mortificando i propri istinti naturali, non può, in altri termini, andare contro l'ordine naturale delle cose invertendo le fasi salienti della propria esistenza, antepoendo la vecchiaia alla giovinezza, l'inverno alla primavera. Ma questo è ciò che accade nei personaggi maschili di questa commedia che peccano nel voler sfuggire al destino comune degli uomini, aspirando — in gioventù — a una fama da perseguire attraverso una vita ascetica di mortificazione e di studio¹¹. L'arrivo di un'ambasceria dalla Francia composta dalla principessa e da tre dame fa crollare i loro propositi e così, dopo aver subito una sorta di metamorfosi in virtù del contatto con il mondo femminile, essi ritorneranno all'ordine naturale delle cose riscoprendo la propria identità.

Analizzando più da vicino il testo, noteremo che i momenti cruciali di questa parabola 'ascendente' compiuta dai personaggi maschili di *Love's Labour's Lost* coincidono con le fasi che caratterizzano la festa convenendo, in questo senso, con le teorie di N. Frye che sostiene la tesi della coincidenza strutturale tra il rituale e la commedia come genere.

a) *Una legge contro natura*

Alla prima fase ritualistica, caratterizzata da un periodo di preparazione, una Quaresima tesa a escludere i piaceri terreni, corrisponde in *Love's Labour's Lost* la società

¹¹ Nonostante la spinta positiva al miglioramento spirituale dell'esistenza, la visione tardo-rinascimentale dell'irrimediabile caducità della bellezza sulla terra, appare profondamente negativa e disarmante. In Spencer, a esempio, è frequente l'attacco alla «Titaness Mutability» il cui dominio sulla natura è visto come assoluto.

pseudo-monastica voluta dal re che assoggetta la propria esistenza e quella dei suoi compagni a un decalogo di precetti inaccettabili:

Not to see ladies, study, fast, not sleep.

(I, 1, 48)

Questi «comandamenti» sono per i quattro giovani una chiara mortificazione degli istinti naturali, una vera e propria morte interiore, paradossale anticipazione della vecchiaia. La tirannia da debellare, che normalmente appare nella società sotto forma di legge irrazionale, in *Love's Labour's Lost* si trova all'interno dello stesso individuo che si nega le proprie passioni ostentando un comportamento meccanico e pertanto anti-naturale¹².

Berowne, il più arguto e spregiudicato dei quattro amici, rileva questa profonda contraddizione e dichiara senza reticenze che i doveri proposti dal re sono troppo duri, anzi impossibili da osservare, decisamente contro natura, in conflitto con gli istinti e le passioni della gioventù, «barren tasks, too hard to keep» (I, 1, 47). Egli sostiene che ogni età o stagione ha le proprie manifestazioni caratteristiche:

At Christmas I no more desire a rose
Than wish a snow in May's new-fangled shows;
But like of each thing that in season grows.

(I, 1, 105-107)

¹² Da un punto di vista psicologico la commedia esprime una profonda verità e cioè che l'uomo non può vivere in modo isolato, non può sottrarsi al proprio impulso naturale che lo vede unito agli altri uomini: «I connect the essential distinction between tragedy and comedy with two opposing impulses deeply rooted in human nature ... we are all torn between the desire to 'find' ourselves and the desire to 'lose' ourselves ... We are impelled to preserve and accentuate and glory in our separate lives (that's tragedy) ... but we need also ... to mix with other people, to adjust our wills and even our characters to the 'milieu' in which by choice or necessity we live to the general laws of nature». (L. J. Potts, *Comedy*, London, Hutchinson University Library, 1966, pp. 16-18, cit. in E. M. Tillyard, *op. cit.*, p. 35).

Successivamente affermerà che alla loro età l'unico sapere è da cercarsi nell'amore e non nello studio¹³:

From women's eyes this doctrine I derive:

.....
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain, and nourish all the world;

(IV, 3, 346-349)

La società anticomica, la legge contro natura che tende a mortificare l'individuo ha breve vita in *Love's Labour's Lost*¹⁴ perché sin dal primo atto la regola dell'«accademia» non viene rispettata¹⁵.

¹³ L'«accademia edonistica» che Berowne contrappone all'«accademia ascetica» del re è comunque contro natura perché è un'«esasperazione che turba l'ordine naturale delle cose. Essa risulta nonostante tutto più vicina alla vita rispetto alla seconda perché, come vedremo più avanti, saranno le donne a guidare gli uomini alla verità. L'«accademia ascetica» del re è identificata con la «School of Night», «... sorta di accademia puritana dedita a studi scientifici e filosofici che vengono proposti come fondamento della poesia: una poesia ermetica e oscura che ha come scopo virtù e conoscenza e si pone in polemico contrasto con l'ispirazione amorosa prevalente nella poesia elisabettiana». (F. Ferrara, «La Battaglia delle Poetiche», in *Anglistica*, XXXV,1, 1992, p. 15). Berowne si fa portavoce di questa poetica dell'amore e della sensualità «opponendo alla sterile erudizione dello studioso la vivida esperienza dell'innamorato» (*id.*, p. 10):

Ber. Study me how to please the eye indeed,
By fixing it upon a fairer eye, ...

(I, 1, 80-81)

¹⁴ In verità essa rimane presente nell'atteggiamento dei pedanti che, con il loro austero filosofare, si sottraggono alla realtà della vita. B. Roesen a riguardo afferma: «The Academe has been thoroughly demolished and now, in the fourth act, Shakespeare introduces, in the characters of Holofernes and Nathaniel, reminders of what such a scheme might have led to, examples of the sterility of learning that is unrelated to life» (*Love's Labour's Lost*, in *Shakespeare Quarterly*, IV, 1953, p. 416).

¹⁵ Sia i signori che i servi erano tenuti a rispettare il giuramento. Ma nella prima scena, il servo Costard viene trovato in compagnia di una donna, Jaquenetta, e nella seconda scena il parassita don Adriano de Armado si innamora della stessa Jaquenetta e, spergiuro, soggiace all'impulso dell'amor cortese:

Assist me, some extemporal god of rhyme, for I am sure I shall turn sonnet.
Devise, wit; write, pen; for I am for whole volumes in folio.

(I, 2, 172-175)

I due sono i primi che non rispettano le regole e rappresentano una caricatura dei cortigiani che presto saranno anch'essi spergiuri.

b) Perdita temporanea dell'identità

Si arriva così al secondo momento ritualistico, quello della confusione sfrenata che corrisponde a una perdita temporanea dell'identità nella commedia. Il momento «festivo» si esplica in un momento di liberazione in cui i personaggi non rispettano le clausole del giuramento iniziale e, divenendo spergiuri, si beffano di ciò che è innaturale. Sulla «folly of resistance», identificata nel processo di mortificazione, prevarrà la «folly of release» che si apre con la figura di Costard, vero e proprio «lord of misrule»¹⁶ che, burlando la maestà e promuovendo la licenza, è il primo a trasgredire le regole dell'«accademia» (anche i servi erano tenuti a rispettarle) innamorandosi di una contadinotta e a dare il via al gioco delle trasgressioni e della vitalità. La lettura dei sonetti da parte degli «accademici» rappresenta una fase liberatoria in cui questi ultimi «confessano» i loro impulsi e sentimenti¹⁷, contrastando quello che era stato il loro progetto iniziale; il tutto avviene in un'atmosfera giocosa, quasi a voler sottolineare l'artificialità dell'azione, dove tutti sono:

All hid, all hid; an old infant play.

(IV, 3, 75)

La commedia si presenta come «un gioco dunque: non specchio che riflette fedelmente la vita ma festosa parabola che allude sorridendo a certi fatti salienti dell'esistenza

¹⁶ Il «lord of misrule» è un personaggio fondamentale delle feste stagionali, formale celebrante in grado di autorizzare la baldoria dei gruppi in festa e di liberare gli impulsi che si oppongono alla decenza e al decoro, senza però mai sconfinare nell'anarchico tumulto; infatti, la «liberazione» che si verificava in tali occasioni era temporanea, il *misrule* implicava necessariamente il *rule*, per cui si permetteva al popolo di lasciarsi trascinare nell'eccesso, di scaricare tutti gli istinti repressi, per poi ritornare all'ordine consueto delle cose.

¹⁷ Lo scrivere sonetti rappresenta un atto profanatorio sia rispetto al giuramento, sia rispetto ai canoni della sonettistica, in quanto non risulta da una sincera ispirazione d'amore. Gli «accademici», infatti, a questo punto non sono ancora veramente innamorati.

umana vista come 'un vecchio gioco di bambini', l'eterno gioco del rimpiattino ... non è una commedia sull'amore ma una commedia sul gioco d'amore»¹⁸. I personaggi stessi perdono la propria individualità e diventano semplici figure calate in una dimensione astratta e rarefatta che cancella la realtà della vita per dare spazio al gioco delle parole e delle idee.

È evidente, quindi, che il linguaggio rappresenta nella commedia una delle manifestazioni più eclatanti della confusione regnante. Le ambiguità di senso dei *qui pro quo*, degli equivoci, delle allusioni sconce dei servi o dei signori, le sofisticazioni linguistiche dei pedanti, l'uso esasperante di uno stile artificioso e ampolloso da parte dei cortigiani e dei dotti, costituisce quello che il «courtly jester» Moth definisce «a great feast of languages» (V, 1, 35) in cui i signori e i pedanti banchettano allegramente¹⁹.

Sia i nobili che parlano in versi, sia i servi che usano la prosa, si esprimono attraverso una serie di *pun*: per esempio, Berowne, nel sottolineare il contrasto esistente fra lo studio e l'amore, creerà un *pun* con una medesima parola rifacendosi al suo intrinseco valore polisemico²⁰:

¹⁸ F. Ferrara, *Shakespeare e la commedia*, cit., pp. 130-131. Sono molto frequenti i ricorsi a immagini ricavate direttamente dal gioco e molti dialoghi diventano vere e proprie partite in cui ognuno cerca di realizzare il miglior punteggio attraverso un brillante scambio di botte e risposte (cfr. a esempio II, 1, 119-127; IV, 2, 9-22; V, 2, 230-238). A riguardo E. M. Tillyard afferma: «Adolescence is the time of life when men are prone to feast and surfeit on words; and it is apt that Shakespeare should have combined his criticism of rhetoric with his satire on spiritual immaturity» (op. cit., p. 152).

¹⁹ Sul piano dell'espressione in *Love's Labour's Lost* vi è un diniego delle semplici funzioni della parola. Sarà solo verso la fine della commedia che, a dispetto di ogni arbitrio e abuso, «la parola ritrova ... la sua giusta funzione, rinuncia all'acrobazia velleitaria e si compone in un armonioso, limpido equilibrio fra sentimento e discorso, fra contenuto ed espressione, fra senso e suono. ... Il contatto fra parola e realtà sembra alfine stabilito» (F. Ferrara, *Shakespeare e la commedia*, cit., p. 186).

²⁰ Anche la principessa, nel beffarsi degli «accademici», userà lo stesso tipo di verso:

There's no such sport as sport by sport o'erthrown,
(V, 2, 153)

Light seeking light doth light of light beguile:
(I, 1, 77)

Oppure userà in modo ricorrente la parola *eye* per riferirsi agli occhi delle donne in cui andrebbe ricercata, a suo dire, la verità²¹:

For where is any author in the world
Teaches such beauty as a woman's eye?
.....
.....
Then when ourselves we see in ladies' eyes,
Do we not likewise see our learning there?
(IV, 3, 308-313)

Ma, a questo culto petrarchesco degli occhi, si oppone l'estremo realismo di Moth che (vista la realtà della situazione scenica) sostituisce le «schiene» delle donne agli adorati «occhi» delle medesime:

Moth. A holy parcel of the fairest dames,
That ever turn'd their - backs - to mortal views!
Ber. 'Their eyes,' villain, 'their eyes.'
(V, 2, 160-162)

Un altro esempio di confusione creata mediante doppi sensi è dato da uno scambio di battute tra una delle dame, Rosaline, e il guardiacaccia Boyet:

Boyet. Who is the suitor? who is the suitor? ...
Ros. Why, she that bears the bow. ...
Boyet. My lady goes to kill horns; but if thou marry,
Hang me by the neck if horns that year miscarry.
...
Ros. Well, then I am the shooter.
Boyet. And who is your deer?
Ros. If we choose by horns, yourself come not near.
(IV, 1, 109-116)

²¹ La parola *eye* sarà usata otto volte in questo discorso e sessantasei volte in tutta la commedia.

La confusione causata dall'assonanza tra le parole *sui-tor/shooter*, *dear/deer* crea un sottile gioco di parole basato su esplicite allusioni sessuali²².

Un altro registro linguistico che crea confusione è quello eccessivamente ampolloso e pretenzioso dei pedanti che spesso sortisce effetti grotteschi come per esempio nella descrizione, fatta da Holofernes, delle «funzioni fisiologiche» assolute dal proprio cervello quando partorisce idee:

... these are begot in the ventricle of memory, nourished in the womb of *pia mater*, and delivered upon the mellowing of occasion.

(IV, 2, 66-69)

Holofernes, con i suoi discorsi retorici e infarciti di frasi latine o italianeggianti²³, con la sua esasperante pedanteria, è l'incarnazione vivente della mancanza di chiarezza e dell'artificialità che domina la commedia; è un personaggio che serve a mostrare quale sarebbe stato il risultato dell'«accademia» se non fossero arrivate le donne a riportare la realtà nella suggestiva e delicata irrealtà del parco, nel mondo di illusione e di falsità creato dagli uomini²⁴.

Come i pedanti, anche i nobili fanno uso del linguaggio retorico e ampolloso, come è evidente sin dalle prime battute della commedia quando ha luogo la solenne costituzione dell'«accademia»:

King. Let fame, ...
Live register'd upon our brazen tombs,
And then grace us in the disgrace of death;
(I, 1, 1-3)

Questo linguaggio, a dir la verità, denota la raffinatezza espressiva dei cortigiani e la loro cura per la forma²⁵ lad-

²² Nelle parole di Boyet Rosaline è dipinta a forti tinte: è vista come cacciatrice e procacciatrice di sesso.

²³ Cfr. IV, 2, 90-100; V, 1, 1-14.

²⁴ Vedi sopra nota 13.

²⁵ Vedremo in seguito che il reale motivo di questa parlata così ricca di retorica è quello di rappresentare l'allontanamento dei personaggi maschili dalla realtà, e quindi la sterilità dei loro animi.

dove nel caso delle dame il linguaggio arguto diventa anche strumento di difesa nei confronti delle arguzie dei primi.

Che le donne badino anche ai contenuti e non solo alla forma lo notiamo quando la principessa, al cospetto di un ennesimo *pun*, questa volta formulato da Boyet mentre annuncia l'arrivo dei cortigiani «in their own shapes» (V, 2, 288), esprime il desiderio di sentire un parlare più semplice e meno tortuoso dicendo allo stesso: «speak to be understood» (V, 2, 294).

Accanto al valore simbolico del linguaggio, dell'abuso dell'espressione inteso come deplorabile mascheramento del pensiero, vi è quello, ancor più manifesto, del valore simbolico della maschera, simbolo appunto del contrasto fra apparenza e realtà²⁶. Durante il ballo in maschera viene a crearsi un'atmosfera in cui i contorni reali delle cose appaiono sfumati e le identità contraffatte, quasi a voler denotare «la proiezione drammatica della confusione interiore d'uno spirito accecato e distolto dal vero, incapace di trovare un rapporto valido e sincero»²⁷. Sono infatti sbagliati i comportamenti degli «accademici» che corteggiano mascherati le dame di Francia che, a loro volta, alimentano la confusione scambiandosi i pegni d'amore inviati precedentemente dagli spasimanti e coprendosi il viso:

Prin. For, ladies, we will every one be mask'd,
And not a man of them shall have the grace,
Despite of suit, to see a lady's face. ...
And mock for mock is only my intent.
(V, 2, 127-129; 140)

Al camuffamento volontario dell'identità da parte degli «accademici» travestiti da russi²⁸, corrisponde, quindi, il

²⁶ Tra le rinunce che in seguito farà Berowne è menzionata anche la maschera intesa come offuscamento delle proprie reali intenzioni:

Nor never come in visor to my friend,
(V, 2, 404)

²⁷ F. Ferrara, *Shakespeare e la commedia*, cit., p. 64.

²⁸ Il riferimento alla Russia e, in particolare, al clima freddo, denota appieno l'aspetto sterile del comportamento dei giovani.

travestimento delle dame indotto soprattutto da un desiderio di rivalsea nei confronti dell'inganno ordito dai corteggiatori. Sulla base dell'inganno e della colpa si formano, ovviamente, coppie sbagliate dove l'uomo crede di rivolgersi all'amata e la donna, cosciente del suo errore, si beffa di lui.

La confusione creata dall'erroneo appaiamento delle coppie denota il senso di disordine che permea l'amore stesso poiché questo, attuatosi attraverso l'abiura del pretenzioso giuramento, risulta essere colpevole e imperfetto. Esso è un amore insincero e sensuale, come lo stesso Berowne afferma quando si rivolge ai suoi compagni definendoli «*affection's men-at-arms*» (IV, 3, 286)²⁹ e quando definisce la propria passione e la loro come «... party-coated presence of loose love/Put on by us» (V, 2, 758-759). E da qui l'uso, da parte degli uomini, di un linguaggio marziale che simboleggia la sessualità e che rappresenta una forma di inficiamento di quell'amore che avrebbe dovuto essere puro e sincero, e, quindi, un sentimento egoistico, un desiderio di vittoria quasi militare degli «accademici» sul nemico femminile. Dopo essersi allineati sotto lo stendardo di Cupido, i signori decidono di aggredire le dame³⁰:

Ber. Advance your standards, and upon them, lords!
Pell-mell, down with them! but be first advis'd,
In conflict that you can get the sun of them.
(IV, 3, 363-365)

Ma, anche se in un primo momento questo tipo di amore vol-

²⁹ Il termine *affection* nel Cinquecento designava un tipo di amore imperfetto o colpevole. Armado, il pomposo e stravagante personaggio impiegato dal re come *minstrelsy* (cfr. I, 1, 175), caricatura del cortigiano innamorato, vorrebbe affrontare con la spada sguainata «the humour of affection» e il «reprobate thought» (I, 2, 56-57). Egli rivela i sintomi della malattia d'amore mentre i cortigiani sono ancora legati alle rigide regole dell'«accademia», anticipando ciò che avverrà quando questi ultimi diverranno spergiuri.

³⁰ La natura sensuale della passione che muove gli «accademici» spergiuri è evidenziata dai doppi sensi presenti in queste frasi pronunciate da Berowne: «advance your standards», «down with them» e «you get the sun [son!] of them» (cfr. IV, 3, 363-365).

gare contribuisce a distogliere gli uomini dalla verità, creando una ulteriore confusione nei loro animi, è proprio attraverso la positività del vero amore e l'osservanza della legge di natura che vi è la graduale ricerca dell'identità perduta. Berowne si fa portavoce di questa necessità di ritrovare se stessi:

Let us once lose our oaths to find ourselves,
Or else we lose ourselves to keep our oaths.
(IV, 3, 357-358)

L'amore imperfetto e colpevole, ammantato di panni variopinti ed eleganti nei travestimenti, è destinato a divenire amore sincero e profondo quando i cortigiani, oramai smascherati dalle donne, confessano di aver ordito un inganno contro di loro e si arrendono a un amore «sound, sans crack or flaw» (V, 2, 415)³¹ e cioè privo di quelle sofisticazioni e falsità che ostacolano le esperienze vitali e benefiche dell'esistenza:

Shakespeare shows us youth in need of education into maturity. ... The academe was a fraud from the beginning; the falling in love was genuine and the natural thing for men of their age³².

c) *Il recupero dell'identità*

Si arriva quindi alla terza fase ritualistica, quella «festosa», a cui corrisponde la riscoperta dell'identità nella commedia: i devianti, attraverso una sorta di conversione, ritornano a far parte a pieno titolo della realtà circostante. In *Love's Labour's Lost* il primo a riconoscere di essersi comportato contro natura allontanandosi dalla realtà e di

³¹ La rinuncia alla retorica non è ancora definitiva; Berowne usa a questo punto ancora francesismi come, per esempio, *sans* invece di *without* contraddicendo ciò che ha appena detto.

³² E. M. Tillyard, *op. cit.*, p. 151.

aver abusato delle parole è Berowne:³³

Nor never come in visor to my friend,
 Nor woo in rhyme, like a blind harper's song,
 Taffeta phrases, silken terms precise,
 Three-pil'd hyperboles, spruce affection,
 Figures pedantical; these summer flies
 Have blown me full of maggot ostentation:
 I do forswear them; and I here protest,

 Henceforth my wooing mind shall be express'd
 In russet yeas and honest kersey noes:
 (V, 2, 404-413)

L'«accademia» sarà vista come una frode, un inganno, la retorica sarà bandita e l'amore finirà per trionfare in quanto fulcro genuino e naturale dell'esistenza. L'ideale della vita contemplativa, votata a una mortificazione degli istinti naturali e alla conoscenza, si rivelerà un male³⁴ e le punizioni inflitte dalle dame ai cortigiani nell'ultimo atto rappresen-

³³ Nei versi citati Berowne dichiara esplicitamente la relazione che in *Love's Labour's Lost* esiste fra linguaggio e maschera come aspetti fondamentali di uno stesso fenomeno, vale a dire il camuffamento della realtà che causa confusione e perdita d'identità nei personaggi. La retorica, arte che cura la forma della parola, è associata al travestimento che trasforma le qualità fisiche dell'individuo; e non a caso in questi versi la retorica è associata a stoffe pregiate come la seta e il taffetà.

Facendo leva sulle qualità metamorfosanti della retorica e del travestimento, Berowne, nel momento in cui si dichiara pronto a rinunciare a qualsiasi forma di camuffamento della realtà, afferma di voler esprimersi in «russet yeas and honest kersey noes» dove alla semplicità del linguaggio (*yeas, noes*) associa i tessuti degli abiti delle persone più umili (*russet, kersey*). Non diversamente, King Lear si sveste nella landa desolata per simboleggiare la rinuncia a voler falsificare la realtà:

... unaccomodated man is no more but such a poor, bare, forked animal as thou art. Off, off, you lendings! Come; unbutton here.
 (III, 4, 104-107)

³⁴ A dire il vero, Berowne sin dall'atto di costituzione dell'«accademia», e cioè nei versi iniziali del primo atto, si dimostra scettico perché ritiene irrealizzabili i precetti che essa si propone di perseguire; vedi sopra, nota 12.

tano una probabile medicina. Infatti, dopo che gli uomini riconoscono di aver peccato di eccesso di ingegno contro l'amore e le passioni naturali, le donne impartiranno loro delle penitenze.

Il ruolo determinante e propositivo delle donne, che operano in senso positivo sin dal secondo atto con la promozione del processo di crescita interiore degli «accademici», è soltanto l'inizio di una parabola che raggiunge il suo apice nel quinto atto quando si passa dalla vacuità alla concretezza, dal gioco alla vita. Questo ciclo di maturazione si conclude con l'arrivo di Marcade, ambasciatore della corte di Francia, che irrompe sulla scena nel bel mezzo della «Rappresentazione dei Nove Campioni» spezzando l'atmosfera di ilarità generale con la notizia della morte del re di Francia. Questo annuncio luttuoso costituisce una vera e propria svolta drammatica in quanto *ex abrupto* Marcade mette in primo piano il tema della morte che, per contrasto, implicitamente esalta il discorso relativo al ciclo naturale della vita³⁵. Gli «accademici» sono profondamente sconvolti e abbandonano gli atteggiamenti fino a quel momento frivoli e giocosi per rinunciare a qualsiasi sentimento affettato e insincero. Il mondo comincia così ad assumere tinte più vere e le donne potranno dettare le loro condizioni:

... at the end of the year, love's labors will be won for Berowne, and he will receive Rosaline's love, not in the half real world of the park, but in the actuality outside its walls. Thus the play which began with a paradox, that

³⁵ Il tema della morte è presente sin dall'inizio della commedia. Il re di Navarra decide di costituire un'«accademia» per «grace us in the disgrace of death» (I, 1, 3); la principessa si rifiuta di danzare con i cortigiani mascherati esclamando: «No; to the death we will not move a foot» (V, 2, 146), quasi a voler presagire la crisi conclusiva causata dalla morte del re di Francia. Alla notizia di tale morte ella esclama: «Dead, for my life!» (V, 2, 712), accoppiando così due momenti — vita e morte — che nell'ordine in cui si susseguono sembra quasi che vogliano enfatizzare l'andamento della commedia secondo l'analisi fin qui seguita: alla morte segue la rinascita.

La morte, inoltre, è in relazione all'amore laddove c'è la presenza di Cupido cieco, considerata satanica e temibile più che divina, come avviene nella rievocazione della morte della sorella di Katharine (cfr. V, 2, 14-15).

of the Academe, closes with one as well. Only through the acceptance of the reality of Death are life and love in their fullest sense made possible for the people of the play³⁶.

Non tutti i critici sono concordi nel ritenere che la presa di coscienza della piena e concreta realtà da parte dei personaggi maschili, e il consequenziale lieto fine, avvenga nel corso dell'azione della commedia. E. M. Tillyard, a esempio, sostiene che è impensabile che ci sia questo momento risolutivo e «festoso» in una situazione in cui «the scene begins to cloud» (V, 2, 714), con l'intrusione della morte nell'atmosfera gaia e spensierata della corte e con l'imposizione agli uomini da parte delle donne di penitenze che risultano essere di natura sacrificale. Secondo Tillyard il lieto fine è da rinvenire, invece, al di là dell'azione, in particolare nella tenzone finale³⁷:

Of course full reality does break in; but not through the action of the play. It is the songs of the cuckoo and the owl, about spring and winter, that tell of the real life, of a life accepted and enjoyed in spite of its knowledge of death and the dying in their hospitals ...³⁸.

Il canto del cuculo (simbolo della primavera e della fertilità) e del gufo (simbolo dell'inverno e della sterilità) si riallaccia all'intera vicenda delle stagioni e dell'ordine naturale sviluppata nel corso della commedia. Esso richiama il contrasto esistente fra le donne e gli uomini, fra la giovinezza e la vecchiaia, fra l'istinto e la riflessione. La canzone finale rappresenta il recupero della vita reale, è espressione armoniosa della vitalità e della genuina relazione esistente fra uomo e natura ed evoca i piaceri di una vita vera e pienamente goduta, espressione della continuità della potenza della vita.

³⁶ B. Roesen, *op. cit.*, p. 425.

³⁷ La tenzone finale è un epilogo più che un finale della commedia perché la vicenda resta senza conclusione come lo stesso Berowne dice:

Our wooing does not end like an old play;
Jack hath not Jill:

(V, 2, 866-867)

³⁸ E. M. Tillyard, *op. cit.*, pp. 179-180.

Nei canti tutto assume un tono più realistico: la natura³⁹, le persone, le loro attività; non ci sono più renne da cacciare o a cui riferirsi per fare sfoggio di *pun*⁴⁰, ma tortore il cui canto accompagna le fanciulle mentre risciacquano i loro abiti primaverili. Similmente, il canto dell'inverno ci illustra una «fetta di mondo», dipinta a tinte scure e i cui ritmi di vita sono scanditi dai lavori casalinghi di una donna:

Spring.
When turtles tread, and rooks, and daws,
And maidens bleach their summer smocks,
The cuckoo then, on every tree,
Mocks married men; for thus sings he,
Cuckoo;
(V, 2, 897-901)

Winter.
When all aloud the wind doth blow,
And coughing drowns the parson's saw,
And birds sit brooding in the snow,
And Marian's nose looks red and raw,
When roasted crabs hiss in the bowl,
Then nightly sings the staring owl,
Tu-whit;
(V, 2, 913-919)

3. Conclusioni

La conclusione della commedia conferma sì la validità dell'interpretazione antropologica che associa questo genere letterario al mito della primavera e della fertilità, ma non risponde, per altri versi, a delle precise esigenze di natura drammaturgica: il canto di chiusa serve a ricomporre un

³⁹ «Margherite, violette, crescioni e ranuncoli» non sono qui menzionati per fare sfoggio di erudizione botanica: «The flowers enumerated — daises, violets, cuckoo — flowers and buttercups — are none of them exotic; and I cannot see that in enumerating them Shakespeare meant to see anything more remote than an English spring when the weather is fine» (*id.*, p. 180).

⁴⁰ Vedi sopra, pp. 18-19.

equilibrio sconvolto ma in realtà manca un vero e proprio lieto fine:

- Ber.* Our wooing doth not end like an old play;
Jack hath not Jill: these ladies' courtesy
Might well have made our sport a comedy.
- King.* Come, sir, it wants a twelvemonth and a day,
And then 'twill end.
- Ber.* That's too long for a play.
(V, 2, 866-870)

Manca in realtà uno degli elementi più importanti che caratterizzano la commedia come genere. D'altra parte la qualità del quinto atto nega la natura di commedia a questo testo. È chiaro quindi che non ci troviamo di fronte a una commedia regolare ma a una commedia festiva costruita su pratiche sociali ludiche che caratterizzavano sì la vita tradizionale folkloristica dell'Inghilterra del periodo, ma che erano anche state innestate sugli intrattenimenti di corte rinascimentali.

Viene spontaneo, a questo punto, porci un quesito: le prime commedie che Shakespeare scrisse costituirono forse un momento di sperimentazione durante il quale lo scrittore stava valutando la possibilità di orientarsi a scrivere tenendo d'occhio prevalentemente il pubblico della corte? D'altro canto *Love's Labour's Lost* presenta tutte le caratteristiche di una commedia festiva in cui però c'è più della festa che non della commedia. I giochi, le danze, la mascherata dei Moscoviti, il *pageant* dei Nove Campioni, le canzoni finali, tutti elementi presenti soprattutto nel quinto atto, sono ingredienti caratteristici degli intrattenimenti aristocratici.

Ma, a ben vedere, è lo stesso frontespizio della prima edizione di *Love's Labour's Lost* che indica a quale pubblico essa è rivolta, anche se non se ne conosce precisamente l'occasione di rappresentazione, così come per *A Midsummer Night's Dream*, la commedia immediatamente successiva, che fu composta per un pubblico di corte forse nell'occasione del matrimonio del conte Derby con Lady Elizabeth Vere⁴¹.

⁴¹ «A Pleasant Conceited Comedie called *Love's Labour's Lost*; As it was represented before her Highness this last Christmas. Newly corrected

Ma ritorniamo al nostro quesito del perché, a proposito di alcune delle prime commedie scritte da Shakespeare, si parla di «feste» e non di commedie.

La «festa» nel suo significato intrinseco denota un momento diverso da tutto il resto del tempo. Essa accomuna gli opposti, l'«alto» e il «basso», la realtà e l'utopia, e provoca una gioiosità che consente anche il gioco. La festa è difatti «un'esperienza di libertà, poiché è superamento dell'abituale adempimento del dovere, una pausa in cui allo sforzo umano si sostituisce l'adesione alle realtà eterne»⁴².

In questo testo una festa di tipo culturale, tipicamente rinascimentale, si sostituisce alla realtà, esattamente come accadeva nelle feste dell'epoca dove realtà e utopia si oppongono, anche se l'utopia non è vista come sublimazione della realtà ma come realtà altra:

L'utopia è quella realtà ... che solo la cultura è in grado di produrre. A questa utopia non si tende; in questa utopia ci si riconosce. Il luogo di questa perfezione è la «città». ... La città come luogo ideale è la città irrealizzabile ma culturalmente reale. È un luogo mentale: di cui non importa tanto che consenta la perfezione dell'uomo, quanto che la rappresenti. ... [Ci si proietta così nella «città antica» che] non equivale a retrodatarsi ma seppure a vedersi in un futuro mitico destinato a realizzare la felicità delle origini⁴³.

In questo senso *Love's Labour's Lost* è una festa dove le vicende amorose rappresentano una contrapposizione alla realtà mortifera dell'«accademia» ma, al tempo stesso, esse costituiscono una parodia dell'amore platonico idealizzato dal mondo cortese. In pratica, riteniamo che nelle intenzioni dello scrittore queste vicende amorose in questo particolare testo siano un correlato comico della cultura platonizzante e puritana ufficiale del periodo in cui egli scriveva.

and augmented By W. Shakespeare. Imprinted in London by W. W. for Cutbert Burby 1598». A. K. Gray a riguardo afferma: «In reality both these plays are built up around the framework of a Court Masque and acted by the normal performers of a Court Masque» (in «The Secret of *Love's Labour's Lost*», in *PMLA*, XXXIX, 1924, p. 601).

⁴² Cit. in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, vol. VIII, p. 213.

⁴³ Cit. in F. Ruffini, *Commedia e Festa nel Rinascimento. La «Caldaria» alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 177-190.

In definitiva, l'entrata nella «città antica», spazio e tempo ideale della festa, si ha nel momento finale della commedia quando le canzoni della Primavera e dell'Inverno fanno da sfondo a una realtà altra rispetto a quella artefatta dell'intera commedia: la semplicità delle scene e la naturalezza delle azioni di personaggi umili vengono dipinte in modo tale da indurre a ritenere che il senso ultimo della commedia e il suo lieto fine si ritrovino nell'armonia naturale di un finale che sembra volersi richiamare a una sorta di giardino dell'Eden a cui da sempre l'uomo aspira a ritornare.

Probabilmente Shakespeare di proposito non aveva concluso la commedia con uno, o piuttosto con quattro matrimoni, perché non stava drammatizzando vite private, ma un momento festivo in cui era coinvolta la cultura del suo tempo e forse tutta l'ultima scena di questo testo voleva in fondo essere terreno fertile per un discorso metateatrale che turbava in questi anni lo stesso autore. Shakespeare stava riflettendo sulla sua poesia e sulla sua arte e, seppur costretto a scrivere per la corte a causa della chiusura dei teatri, non poteva sentire di condividere appieno le mode letterarie dei *wits* dell'epoca. E così egli dapprima rappresenta il senso dell'inganno che scaturisce dall'abuso del linguaggio nel «Mask of Muscovites» in cui la maschera offuscava, oltre l'identità fisica del personaggio, anche quella linguistica⁴⁴; successivamente, attraverso il *pageant*, Shakespeare sembra volersi beffare di questo artificio linguistico; infine, egli giunge forse a cogliere il senso della sua arte e della sua poetica nella canzone finale dove appunto si afferma una rinuncia a qualsiasi contrasto tra finzione e realtà attraverso una maggiore adesione al significato vero della parola e, in definitiva, della sua arte intesa come specchio della vita.

La funzione della festa è palpabile nei continui rimandi, che sono disseminati in tutta la commedia, alla situazione letteraria dell'epoca e la canzone finale ne è la festa messa a nudo perché la realtà, descritta nella sua semplicità, rap-

⁴⁴ L'ultimo grido è rivolto contro l'abuso del linguaggio che l'erudizione provoca, e in particolare contro la «school of Night» che voleva fare poesia ispirandosi allo studio e alla filosofia.

presenta quell'utopia verso la quale tutti nella festa si proiettano: l'ordine naturale delle cose e l'armonia universale.

Ma il dibattito interiore del drammaturgo che si profila in *Love's Labour's Lost* sarà risolto nella scrittura di *A Midsummer Night's Dream* dove, appellandosi all'arbitrio, caratteristico del sogno, Shakespeare poté sperimentare liberamente la sua arte e decidere di abbandonare la festa — e con essa la scrittura per un pubblico di corte — per fare commedia. E se in *Love's Labour's Lost* Shakespeare analizza il rapporto fra l'apparenza e la realtà privilegiando la realtà, in *A Midsummer Night's Dream* egli afferma, nel rapporto tra realtà soggettiva della fantasia e realtà oggettiva delle cose, la supremazia dell'immaginazione sulla ragione: Teseo, infatti, rispondendo a Ippolita che si stupisce di trovare le coppie nel bosco all'indomani del May Game, pronuncerà i famosi versi sulla funzione della poesia:

The poet's eye, in a fine frenzy rolling,
Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven;
And as imagination bodies forth
The form of things unknown, the poet's pen
Turns them to shapes, and gives to airy nothing
A local habitation and a name.

(V, 1, 12-17)

L'ultimo atto di entrambe le commedie è una sorta di compendio teorico dove l'autore analizza la propria arte e ne formula i principi. Non a caso in entrambe abbiamo un *play within the play*: quello di «Pyramus and Thysbe» di *A Midsummer Night's Dream* diviene una forma di completamento di quello dei «Nine Worthies» di *Love's Labour's Lost* perché esso, nel suo essere finzione scenica in cui gli stessi personaggi diventano spettatori, si pone in contrasto con l'intera vicenda che coinvolge gli innamorati, Teseo, Ippolita e le fate, sottolineandone la veridicità. Il pubblico sarà quindi virtualmente unito agli spettatori della «rappresentazione nella rappresentazione» e ne accoglieranno come reali tutte le vicende del dramma. E non ci stupiremo nel notare che, a differenza di *Love's Labour's Lost*, qui si ha un lieto fine:

Jack shall have Jill,
Nought shall go ill⁴⁵.
(III, 2, 461-462)

Una riprova, questa, che le pene d'amore non vanno perdute e che, noi aggiungeremo, la sperimentazione improntata in *Love's Labour's Lost* non è risultata vana perché in questo dramma immediatamente successivo Shakespeare riesce a trovare la formula adatta alla propria poetica. All'impegno creativo esplicito in *Love's Labour's Lost* dove egli aveva cercato di dimostrare, mediante il contrasto fra apparenza e realtà, ciò che l'arte non doveva essere, si aggiunge un'ulteriore consapevolezza del drammaturgo in *A Midsummer Night's Dream* di ciò che l'arte doveva essere: creativa e non intellettualistica, non più gioco di parole o pura esercitazione. Al rifiuto della retorica in *Love's Labour's Lost* si aggiunge l'anelito a fare poesia partendo dall'immaginazione e dalla libertà d'espressione del poeta.

La canzone finale di *Love's Labour's Lost* celebra la fine del contrasto fra l'apparenza e la realtà delle cose; la canzone finale di *A Midsummer Night's Dream* cantata dalle fate per benedire i matrimoni contratti dai personaggi principali della commedia ha un significato ulteriore: essa sottolinea il lieto fine della commedia poiché i matrimoni sono avvenuti, ma ancor di più è la celebrazione della verità poetica dello stesso scrittore che finalmente ha scelto il tipo di arte a cui rivolgere il suo massimo impegno. Ma nel timore di aver osato troppo Shakespeare recita nell'epilogo della commedia con Puck:

If we shadows have offended
Think but this, and all is mended.
(V, 1, 409-410)

⁴⁵ Questa citazione va letta in opposizione con *Love's Labour's Lost*, V, 2, 866-868:

Our wooing doth not end like an old play;
Jack hath not Jill. These ladies' courtesy
Might well have made our sport a comedy.

METAMORFOSI E TRADIMENTI IL CINEMA DI TANYA E ALIA SYED

di
Susanna Poole
(Napoli)

I Un cinema fra ibridità e modernismo

Tanya e Alia Syed sono due giovani cineaste di padre indiano e madre gallese che vivono e lavorano a Londra. Ho conosciuto personalmente le due sorelle nel maggio del '95, nel corso della ricerca per la mia tesi di laurea¹. Entrambe hanno risposto alle mie domande e mi hanno gentilmente concesso una copia video dei loro cortometraggi, senza la quale mi sarebbe stata impossibile un'analisi accurata del loro lavoro.

Ho visto per la prima volta i loro film alla London Filmmakers Co-op, una cooperativa di registi che dagli anni '60 produce e distribuisce cinema indipendente. Si tratta di cortometraggi sperimentali in 16 mm, alcuni in bianco e nero altri a colori, sonori o muti. Problematiche femministe e post-coloniali si coniugano ad un'estetica ispirata alle avanguardie cinematografiche del modernismo pre e post-bellico.

Rispetto al cinema di altre registe *black* britanniche, come Gurinder Chadha e Ngozi Onwura, questi film risul-

¹ La tesi, dal titolo *Retorica e estetica dell'alterità. Il cinema sperimentale delle donne black britanniche*, ha avuto come relatrice Lidia Curti (la seduta di laurea si è svolta il 6 Marzo 1996 presso L'Istituto Universitario Orientale di Napoli).

tano più ardui alla visione, meno accessibili ad una fruizione immediata. Innanzitutto non sono film narrativi: non ci raccontano, attraverso il documentario o la fiction, delle storie. Laddove una narrazione interviene, a livello di voce fuori campo o di consequenzialità visiva, essa resta soltanto un elemento fra gli altri senza assumere un ruolo centrale all'interno del processo di significazione complessivo. Pensiamo ad esempio a *Fatima's Letter* di Alia Syed: la storia è narrata in urdu da una voce fuori campo e appare poi come scrittura sullo schermo in una serie di didascalie che però non trovano alcuna corrispondenza nel flusso delle immagini.

Non è un caso se entrambe le registe sono arrivate al cinema attraverso lo studio delle arti figurative. Come sottolinea la stessa Tanya nell'intervista che mi ha rilasciato:

First of all I went to Art college, and it seemed to be a natural progression because in the sculpture, in the drawing that I was doing I was getting really into movement, and also because I'm a musician. The reason why I went into cinema is because it is a collaboration of a lot of different elements like time, space, sound, image...²

Nel loro lavoro c'è grande attenzione alle potenzialità dei diversi linguaggi che intervengono nel testo filmico. In *Salamander*, uno dei film più recenti di Tanya Syed, una serie di suggestioni sonore e visive compongono lo scenario di un ambiente urbano notturno. È come se ogni elemento fosse percepito in uno stato di esaltazione sensoriale: i colori, le forme in movimento e i rumori — tutto risulta intensificato attraverso effetti di *ralenti*, dissolvenze, filtri cromatici e distorsioni sonore. Sia Tanya che Alia si dedicano personalmente all'elaborazione della musica e del sonoro che nei loro film non ha mai un ruolo descrittivo, secondario rispetto alle immagini.

La definizione del cinema come collaborazione fra codici diversi — all'insegna di una sperimentazione che non accetta le gerarchie tradizionali fra immagine e suono o fra parola

² Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

e immagine, né la subordinazione di tutti gli elementi ad uno scopo diegetico — è propria del cinema di avanguardia. Il loro cinema è vicino a quella avanguardia che Peter Wollen fa risalire agli esperimenti cinematografici dei pittori dadaisti e proseguire nei cortometraggi di Andy Warhol e Michael Snow, mentre per altri aspetti prosegue il discorso delle avanguardie politicamente più impegnate che lega i formalisti russi alla *nouvelle vague* francese³. Per autori come Warhol e Snow il cinema è un laboratorio sulla percezione e sulla forma in movimento, in cui si proseguono esperienze cominciate nelle altre arti e si approda ad un esercizio di sperimentazione visivo-sonora non referenziale. Nel cinema di Alia e Tanya, e in particolare nei film di quest'ultima, c'è forte enfasi sulla sperimentazione formale. Non si giunge mai però alla rottura definitiva con il referente; c'è piuttosto la volontà di mettere in discussione le abitudini percettive e le ideologie della visione che dominano gli apparati mediatici. In questo senso il loro è un cinema politico ma mai in modo trasparente, contenutistico.

Entrambe le registe indicano in Maya Deren una grande fonte di ispirazione, la figura che è stata più influente sul loro lavoro. Talvolta, come vedremo nell'analisi di *Chameleon* di Tanya Syed, le rendono apertamente omaggio. La Deren fu una personalità leggendaria dell'avanguardia newyorkese degli anni '50 e '60, interessata alle possibilità di trasformare creativamente il reale attraverso le tecniche

³ In «The Two Avant-gardes» (*Studio International*, 1975) Peter Wollen distingue fra due correnti fondamentali nel cinema indipendente europeo. Una originata negli anni '20 dalle avanguardie pittoriche cubiste e surreali (Picabia, Clair, Man Ray, Moholy-Nagy), una seconda nata nello stesso periodo dal formalismo russo (Ejzenstejn, Dziga Vertov, Pudovkin). La prima corrente si è sviluppata in una sperimentazione sempre più astratta, rivolta al significante in sé, tesa al distacco da qualsiasi riferimento referenziale ad una realtà extra-cinematografica (vedi l'avanguardia pop newyorkese degli anni '60: Warhol, Snow, Kenneth Anger). La seconda corrente adotta la sperimentazione formale nell'intento di esprimere la complessità del reale contrastando le mistificazioni operate dall'«ideologia dominante»: la referenzialità le è in qualche misura irrinunciabile (vedi esperienze come il neorealismo italiano, la *nouvelle vague*, il cinema novo brasiliano, il cinema contemporaneo di autori come Miklòs Jancò o Godard).

specifiche del mezzo cinematografico (inquadratura, montaggio, velocità di ripresa ecc.). Queste potevano trascendere i limiti della realtà pro-filmica, declinando le immagini su assi spaziali e temporali inusitati, realisticamente inaccettabili. In questo modo elementi semplici della realtà, privi di commento verbale, acquistavano nei suoi film lo statuto di simboli; il movimento del suo corpo, sospeso e frammentato da effetti di *ralenti* e di ripetizione, diventava danza magico-rituale. In film come *Meshes of the Afternoon* e *At Land* protagonista è il corpo femminile che, come in uno stato di sospensione surreale, esplora lo spazio e gli oggetti: questi si distaccano dal loro contenuto diegetico per svelare significati latenti e diventano vocaboli di un potente immaginario⁴.

I film di Tanya e Alia, come quelli della Deren, pur non essendo esplicitamente politici esprimono una «politica della visione»: pongono cioè l'enigma del «senso» come enigma dei sensi, interrogano il politico nella misura in cui esso condiziona le nostre abitudini percettive e gli stereotipi della rappresentazione. Sono in particolare le rappresentazioni della differenza razziale e sessuale ad essere interrogate: ciò che distingue più profondamente il lavoro di Tanya e Alia dall'esperienza delle avanguardie cinematografiche del passato è proprio la centralità nei loro film dei luoghi — non separabili — dell'etnicità e del femminile. L'identità si declina nella ricerca di immagini non convenzionali del corpo sessuato e del desiderio femminile, in rappresentazioni oblique rispetto al sistema sesso-genere e ai suoi correlati visivi. Alla superficialità di certe rappresentazioni televisive e cinematografiche non si contrappongono rappresentazioni di identità positive e integre ma frammenti visivi e sonori, la cui ricomposizione è affidata allo spettatore. Alia afferma:

A. (...) (M)y aesthetic is, I would say, very political. What I always aim to do is to make people question. I don't necessarily think that as a film-maker

⁴ Maya Deren, «Cinematography: The Creative Use of Reality», *Dedalus*, The Journal of the American Academy of Arts and Sciences, Boston, Mass., Winter 1960.

I need to have the answers, but where I think I have maintained a political way of working is that my films always question how you receive information and how you look and it has to do with that process of identifying and of questioning language or information regarding identity or imagery. That's what I'm interested in⁵.

Il discorso sull'incertezza e la complessità dei processi di identificazione e di riconoscimento è centrale in *Fatima's Letter*. Nel film la storia, narrata in urdu da una voce fuori campo, viene trascritta in inglese sullo schermo, in una serie di didascalie che scorrono sulle immagini in bianco e nero della stazione della metropolitana di Whitechapel. Si racconta di un rituale di seduzione e vendetta, avvenuto in India o in Pakistan e rievocato nella memoria di una donna che viaggia sulla metropolitana di Londra. Nella scena rievocata i «marinai», non meglio identificati, vengono affascinati ed ingannati da un gruppo di donne secondo un piano prestabilito che prevede tutti gli elementi dell'esotico — le vesti, i cibi speziati, i profumi, la musica, le danze e l'erotismo dei loro corpi. Avviene così nel testo un ribaltamento dell'immagine stereotipa della donna orientale sottomessa e accondiscendente. A questo proposito, riferendosi a *Fatima's Letter*, Alia commenta:

It has to do with the idea of disguise as well, because you have this idea of Indian women wearing traditional dress, and then you have the Indian women who actually don't wear traditional dress; the traditional woman is the oppressed woman, and the woman who is westernized is the free woman, and I was questioning that idea, because I don't necessarily think that is true, I think we all have different ways of being and expressing ourselves⁶.

Nel corso del racconto — che si scrive sulle immagini dei treni che attraversano lo schermo — la donna che ricorda il passato crede a tratti di riconoscere, fra i viaggiatori della metropolitana, qualcuno che prese parte a quegli eventi. Si

⁵ Dall'intervista di Alia Syed a Susanna Poole nella sua abitazione di Brocklehurst Street, Londra, 15 maggio 1995.

⁶ Ibidem.

stabilisce così un legame fra la memoria e il presente, fra il racconto mitico di una vendetta femminile e anticoloniale e la quotidianità della metropoli multietnica, ex-capitale dell'impero. I due piani del racconto, che si riconoscono nel passaggio dalla forma passata a quella presente del verbo, convivono già dalle prime didascalie del film:

We had all chosen our parts
ours was just a different one
to the one they thought it was
(...)

Sometimes I see the others. Sometimes it is only a glimpse and other times I am certain. We have all taken up our disguises — hats, trousers, long and short dresses, hijab, shilwar khemise and saris, some of us are men. I am the woman of many scarves. I wear them in many ways sometimes as hijab and sometimes not.

È interessante notare l'insistenza sui particolari dell'abbigliamento: significanti di un linguaggio dell'identità che prevede la possibilità di ribaltare lo stereotipo assumendolo come maschera, travestimento. Strategia culturale del presente così come del passato coloniale: strumento per sottrarsi intimamente alle definizioni autoritarie della razza e del genere, volte a giustificare le discriminazioni.

In *Fatima's Letter* si mettono in discussione alcuni stereotipi attraverso cui si descrivono le donne asiatiche, è questa stessa «politica della visione» che conduce Alia e Tanya a mostrare i luoghi della quotidianità londinese in modo straniato. Questo è senz'altro uno degli aspetti più affascinanti della loro estetica, e anche uno dei più immediati e riconoscibili. Nei loro film la metropolitana di Whitechapel, la «Cyprus Kebab-House» di Elephant and Castle, il cigno sul laghetto della Serpentine di Hyde Park, subiscono un accurato scrutinio sensoriale: il tempo «realistico» viene dilatato attraverso effetti di *ralenti* e moltiplicazioni di inquadrature identiche; la dimensione percettiva viene esaltata dall'indugio sui primissimi piani e dall'attenzione alle qualità cromatiche e chiaroscurali della materia. Il flusso delle immagini si apre così ad una dimensione onirica, allucinatoria; gli elementi della quotidianità slittano sul piano della metafora, dell'evocazione, del racconto mitico.

[6]

In linea con l'eredità modernista i film di Tanya e Alia esprimono la ricerca di una poetica molto personale. A differenza dei documentari di Pratibha Parmar o di Gurinder Chadha — che danno voce ad una collettività raccontando le esperienze che accomunano le donne asiatiche in Gran Bretagna — qui tutto resta strettamente legato all'esperienza e alla sensibilità di chi è dietro la cinepresa. Non si tenta neppure di rappresentare qualcosa come «la comunità»: laddove si coglie un senso di appartenenza fra donne di *altre* origini esso è l'evento di un attimo, un sentimento di affinità o di intesa che sembra sfuggire alle codificazioni. Pensiamo ad esempio a quel momento in *Salamander* di Tanya Syed in cui improvvisamente una stessa vibrazione sembra attraversare i diversi momenti individuali: il ritmo trascinate della canzone si diffonde dalla Kebab House alla strada in un montaggio serrato di inquadrature in cui vediamo ciascuna donna sorridere come per un repentino e inspiegabile sentimento di complicità.

Altro elemento fondamentale dell'estetica cinematografica di Alia e Tanya Syed è il rapporto personale, intimo, fisico, delle registe con la macchina da presa e la materia da filmare, rapporto che comprende e travalica l'autobiografia.

T. (...) I work from the body, that's how I make my films, on a lot of different levels, to the extent that I'm the camera person and I get in lots of different positions when I work 'cause I don't use a tripod, I can't use one, it doesn't go (...) there is improvisation or intuition, it is... going with the movement⁷.

Far scaturire la creazione dal corpo e dal suo movimento, dall'improvvisazione piuttosto che da una sceneggiatura del tutto prefissata, è una scelta che può essere ricondotta ad una specificità femminile nel rapporto con i linguaggi⁸. Sia

⁷ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

⁸ Questa è la specificità di cui parlano, in modo diverso, Julia Kristeva, Luce Irigaray ed Hélène Cixous. La Kristeva parla dell'affinità del «femminile» con il livello «semiotico» del linguaggio, che è quello più vicino al corpo ed alle pulsioni inconscie. Luce Irigaray ed Hélène Cixous teoriz-

[7]

Tanya che Alia lavorano in base a idee e spunti che vengono poi rielaborati durante le riprese; la creazione è dunque strettamente legata alla capacità di improvvisare. Per una regista che adopera personalmente la macchina da presa improvvisare vuol dire muovere il proprio corpo nello spazio, alla ricerca di prospettive, angolazioni, distanze.

L'immagine del corpo e del desiderio femminile è un elemento centrale nel cinema delle due sorelle. In *Durga* ad esempio, il primo cortometraggio realizzato da Alia Syed, c'è una lunghissima inquadratura del ventre nudo di una donna, l'immagine in primissimo piano riempie tutto lo schermo: si tratta del corpo di Alia che in questa inquadratura riprende se stessa. C'è un rapporto di continuità sensuale fra il corpo della regista, la macchina da presa e la visione del corpo femminile. La macchina da presa sembra entrare idealmente nel corpo femminile che si trova da entrambi i lati della cinepresa, ne diventa un possibile prolungamento, acquista connotazioni organiche ed erotiche. Questo è evidente anche in un'inquadratura successiva in cui vediamo la figura sfocata di una donna nuda che allunga le mani verso la cinepresa, la afferra e poi l'attira verso di sé. È un oggetto di cui avvertiamo la presenza materiale, sensuale. Non è più lo strumento invisibile, anonimo, asessuato della comunicazione visiva ma un veicolo espressivo del desiderio e del corpo femminile. Non più soltanto il prolungamento dello sguardo e dell'udito ma un'estensione di tutta la sensibilità corporea, in un rapporto talvolta esplicitamente desiderante con la materia da filmare.

ziano la possibilità di una scrittura femminile, come espressione rivoluzionaria della sessualità e dell'immaginario delle donne che travolge la struttura patriarcale del logos e del linguaggio.

Write yourself: your body must make itself heard. Then the huge resources of the unconscious will burst out. Finally the inexhaustible feminine imaginary is going to be deployed. Without gold or black dollars, our naphtha will spread values over the world, un-quoted values that will change the rules of the old game.

(Da Hélène Cixous, «Sorties: Out and Out: Attacks/Ways, Out/Forays», in Jane Moore and Catherine Belsey (a c. di), *The Feminist Reader*, London, Macmillan Education LTD, 1989, p. 116).

Come vedremo nelle prossime pagine le due registe hanno poetiche, per certi aspetti, molto diverse. Attraverso un'analisi più approfondita di alcuni film di Alia e Tanya, mi muoverò ancora nei territori dell'identità e dell'estetica, seguendo i rapporti fra il femminile, l'ibridità — etnica e sessuale — e la sperimentazione cinematografica.

II

Mito, etnicità, erotismo: l'estetica dei tradimenti nei film di Alia Syed

When I first started, I had an idea I would make very political work. Which I think I do, but not in the sense I first thought of. You know, I thought I was going to make more agitprop work, with a definite message, which I don't think my films are⁹.

Nei film di Alia troviamo frammenti di storie che si ispirano a repertori mitico-letterari della cultura indiana e di quella inglese. Fatta eccezione per i suoi primissimi film (*Durga* e *Swan*) Alia utilizza sempre la parola, spesso attraverso la sovrapposizione di più voci narranti; sul racconto scorrono immagini urbane o visioni del corpo femminile in movimento. Il rapporto fra immagini e racconto non è mai immediato o gerarchico come nel cinema tradizionale. Ad esempio, a proposito del suo film *Three Paces* girato in parte nello zoo di Londra, Alia mi ha raccontato:

Lots of people get very upset going to the zoo, I just thought about this idea of being in an enclosure, the zoo being an enclosure for the people while the cages were another enclosure for the animals, and that has very much to do with this idea of looking and to be looked at. Somehow I woke up a week later and I thought about this poem *The Lady of Shalot* by Tennyson which is about looking and not being able to look, about the power of the look, that was somehow related with us looking at the animals in the

⁹ Dall'intervista di Alia Syed a Susanna Poole nella sua abitazione di Brocklehurst Street, Londra, 15 maggio 1995.

zoo, and the idea of patriarchy (...) So that's why I carried on using the poem, and also I used shots from the zoo...¹⁰.

L'accostamento fra sequenza visiva e testo poetico non segue una logica descrittiva ma metaforica, non instaura gerarchie fra parole e immagini. Qui il livello connotativo del senso sovrasta quello denotativo, le figure e i criteri compositivi della poesia prevalgono su quelli della prosa.

Il mito ricorre nei film di Alia. Nel suo primo film, *Durga*, il titolo allude ad una dea induista, associata alla terra e alla fertilità. Il mito greco di Zeus, trasformatosi in cigno per violare Leda, viene evocato in *Swan*, che ritrae in primissimo piano le forme sinuose di un cigno bianco. In *Fatima's Letter* infine si racconta una storia di seduzione e vendetta che richiama antiche storie bibliche. La riscrittura e la rinnovata esegesi dei miti e della storia è un momento cruciale all'interno della scrittura femminista. Pensiamo a romanzi contemporanei come *Cassandra* di Christa Wolf o *Beloved* di Toni Morrison o alla riscrittura dell'allegoria platonica della caverna compiuta da Luce Irigaray in *Speculum of the Other Woman*¹¹. Questi testi in un unico gesto rinnegano la «versione ufficiale» dei miti e della storia e se ne riappropriano. Si sottraggono così le immagini e le parole degli antichi all'autorità — che si suppone neutra ma che è tradizionalmente maschile — della ricostruzione filologica, antropologica, storicistica. Questa neg(oz)azione — critica, filosofica, estetica — dei testi arcaici è per le donne di fondamentale importanza. Si tratta infatti di esporre le contraddizioni e di rivalutare la presenza del femminile in quei testi a cui discipline diverse come la psicoanalisi, la critica letteraria e la filosofia fanno continuamente riferimento come ai

¹⁰ Dall'intervista di Alia Syed a Susanna Poole nella sua abitazione di Brocklehurst Street, Londra, 15 maggio 1995.

¹¹ Christa Wolf, *Cassandra*, traduzione ed introduzione di Anita Raja, Roma, edizioni e/o, 1984 (edizione originale *Kassandra*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1983). Toni Morrison, *Beloved*, London, Chatto & Windus, 1987. Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1985, pp. 279-302.

«cardini» o all'«origine» rispetto a cui legittimare il proprio discorso.

In *Durga*¹² si allude ad una divinità che crea e distrugge, il cui corpo è grembo e tomba di ogni cosa. Alia descrive brevemente il suo film:

«I am, out of me all things originate, into me all are withdrawn». Four images. aspects of fertility. A meditation on sexuality, loss and rebirth¹³.

Parole che rievocano il potere duplice di tante divinità femminili e che rivelano, ancora una volta, l'associazione della femminilità alle forze incontrollabili della natura e dunque alla vita e alla morte¹⁴.

Come per la maggioranza dei suoi film, e come è d'uso nel cinema sperimentale, Alia ha curato personalmente tutta la lavorazione tecnica di *Durga*, dalle riprese allo sviluppo della pellicola, dalla fotografia al montaggio, compresi la registrazione e il mixaggio del sonoro.

Si può definire questo film una meditazione sul corpo e sulla sessualità femminile. Lo spettatore ha il tempo di rispondere a ciascuna immagine e di produrre le proprie associazioni. Bisogna essere però disposti ad accettare il ritmo lentissimo e il livello di astrazione delle immagini di questo film, che ignora vistosamente le convenzioni in cui si struttura generalmente il piacere della visione e dell'affabulazione.

Le immagini, centrate sul corpo femminile, evocano idee di maternità e sessualità — il primissimo piano del ventre di una donna che si solleva ritmicamente — e di perdita — la caduta di un telo in una tromba di scale. La stoffa bianca che cade, sovrapposta a volte all'immagine del ventre della donna, suggerisce un'immagine dell'interiorità del corpo femminile come mistero, baratro infinito e insondabile. Il

¹² UK, 1985, 16 mm, B/N, 23 min.

¹³ Dalla filmografia redatta da Alia Syed.

¹⁴ Per il rapporto fra «donna» e «natura» nella cultura occidentale e le diverse posizioni nella teoria femminista contemporanea su quest'argomento, vedi il capitolo «Nature/Culture» in Susan J. Hekman, *Gender and Knowledge*, Cambridge, Polity Press, 1990, pp. 105-135.

corpo della donna non viene mai ripreso per intero e in particolare la testa non è mai inquadrata, ad esso non viene attribuito un senso di identità individuale.

Si costruisce così l'immagine di una femminilità associata alla sensualità corporea, alla maternità ma anche al mistero e alla perdita. Femminilità che si declina in un tempo ciclico, scandito lentamente dal ritorno delle stesse immagini, e che si associa, attraverso i rumori di mare e vento del commento sonoro, alla natura e alle sue forze¹⁵. Il titolo del film *Durga* ci rimanda ad una femminilità mitica, universale.

Nel film non c'è enfasi sul significante etnico, la qualità del chiaroscuro non definisce, non fissa il colore del corpo della donna che — né bianca né nera — è a tratti in ombra, a tratti inondata dalla luce. La presenza materiale, sensuale, della macchina da presa è molto evidente nell'inquadratura in cui la donna prende la cinepresa fra le mani e l'attira con forza verso di sé. Si tratta di un momento fondamentale, che trova molti echi nella critica cinematografica femminista, in quanto con quell'unico gesto si capovolge la tradizionale struttura «patriarcale» della visione che contrappone un soggetto/voyeur/maschile ad un oggetto/spettacolo/femminile.

Girato a Hyde Park, *Swan*¹⁶ è il ritratto intimo e sensuale di un cigno che si bagna. Pur avendo filmato un cigno bianco il colore del corpo dell'uccello assume nel film, a seconda dei giochi di luce ed ombra, sfumature che vanno dal bianco opaco al nero. La grana spessa dell'immagine è stata ottenuta con il rifilmaggio del materiale originario, questo ha avuto anche lo scopo di esaltare l'effetto ritmico del passaggio continuo dal chiaro allo scuro in fase di proiezione.

¹⁵ Sul rapporto fra donne e tempo vedi Julia Kristeva, «Women's Time» (in Toril Moi (a c. di), *The Kristeva Reader*, Oxford, Basil Blackwell Ltd.). Kristeva parla del tempo *lineare* del linguaggio inteso come enunciazione di proposizioni. Esso corrisponde al tempo *lineare* e teleologico della Storia a cui si contrappongono il tempo *ciclico* della ripetizione e quello *monumentale* dell'eternità, entrambi legati al femminile attraverso il modello della maternità e della riproduzione.

¹⁶ UK, 1987, 16 mm, B/N, 4 min., muto.

I filmed *Swan* on 16 mm, then I chose the shots that I wanted to use and I re-filmed them. I realised that the pulse of the projector was very strong 'cause it goes from light to dark all the time, so when I re-filmed it that pulse was emphasised so it became very much part of the film¹⁷.

Grazie all'unicità del soggetto, all'assenza di sonoro, alla ripetizione di inquadrature identiche, con diverse gradazioni di chiaroscuro ottenute in fase di stampa della pellicola, lo spettatore non può che concentrarsi sulle forme in movimento, sui giochi di luce ed ombra e sulla grana dell'immagine. In questo film il tempo scorre ciclicamente, come in *Durga*, poiché ricorrono immagini identiche, ma anche circolarmente dal momento che l'inquadratura finale è simmetrica rispetto a quella iniziale. Tutti gli aspetti che abbiamo appena descritto situano il soggetto del film su un piano di sospensione dal tempo realistico e allontanano *Swan* dal genere documentario. Il film è un invito alla contemplazione del cigno come elemento dell'immaginario e del quotidiano, al tempo stesso simbolico e reale.

Si provocano le nostre abitudini di visione, le gerarchie a cui spesso ubbidisce la nostra attenzione sensoriale. Il film ci costringe infatti a soffermarci per quattro minuti sul corpo di un cigno, che ci appare come corpo erotico. Per una spettatrice o per uno spettatore occidentali il cigno candido, epifania vivente della luce, è associato simbolicamente a qualità di purezza, bontà, ingenuità. Queste qualità, strettamente connesse al colore bianco, sono nella nostra cultura imprescindibili da una connotazione razziale. Richard Dyer ci ricorda che il colore bianco — significante razziale neutro, impercettibile, indice di un corpo incolore — viene inoltre associato all'assenza e alla morte:

(W)hen whiteness *qua* whiteness does come into focus, it is often revealed as emptiness, absence, denial or even a kind of death¹⁸.

¹⁷ Dall'intervista di Alia Syed a Susanna Poole nella sua abitazione di Brocklehurst Street, Londra, 15 maggio 1995.

¹⁸ Richard Dyer, «White», in Pam Cook e Philip Dodd (a c. di), *Women and Films, a Sight and Sound Reader*, London, Scarlet Press, 1993, p. 1. Dyer

Il cigno bianco, che secondo alcune leggende canta meravigliosamente prima di morire, è anch'esso associato alla morte e alla malinconia¹⁹. Nella mitologia greca troviamo personaggi che, una volta morti, vengono tramutati in cigni²⁰. I simboli racchiudono spesso una duplicità di significato e il cigno, personaggio soave delle nostre fiabe e figura malinconica del mito, traduce anche un violento eros maschile. Ancora nella mitologia greca è in cigno che Zeus si incarna per avvicinare Leda: egli la prende con la forza e dalle uova che ella partorisce fuoriescono Elena, Clitennestra, Castore e Polluce²¹.

In *Swan* il mito viene de-occidentalizzato, femminilizzato, attraverso segni di ibridità. Nel film il cigno è corpo erotico maschile e femminile al tempo stesso: il collo che si erge suggerisce il fallo, la piega fra le ali la vagina e le forme morbide del corpo femminile. Il suo colore, che la tradizione letteraria occidentale vuole candido e immacolato, si perde nelle diverse sfumature di grigio. Le polarità sono incerte, confuse, l'una si dissolve nell'altra. Non si assiste ad un semplice capovolgimento dei significati e dei significanti che, data la duplicità del simbolo, non sortirebbe alcun effetto.

fa un'analisi della iscrizione filmica del «bianco» nel cinema *mainstream* come categoria «eticamente insignificante».

¹⁹ Il cigno, celebrato già dagli antichi come uccello canoro, secondo una tradizione che risale a Platone intona prima di morire il suo canto più bello; di qui la locuzione «canto del cigno», con cui si indica l'ultima composizione di un musicista o di un poeta considerata talvolta la più bella. (voce «cigno» Mario Niccoli (a c. di), *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, Istituto Poligrafico di Stato, 1956).

²⁰ Un personaggio chiamato Cicno dopo essere morto viene dagli dei trasformato in cigno (vedi G. Sechi Mestica, *Dizionario Universale di mitologia*, Bergamo, Librum, 1992, p. 38).

²¹ *Ibidem*, p. 102. Il cigno ricorre nei miti, nelle tradizioni, nella letteratura, assumendo di volta in volta la luminosità lunare della «femminilità» o quella solare della «mascolinità». In questo senso l'immagine del cigno è ermafrodita: il cigno è femminile nella contemplazione delle acque luminose, maschile nell'azione sessuale. Il canto luttuoso del cigno può essere interpretato come elegia d'amore, dramma del desiderio primario: la morte del cigno è «morte amorosa». (J. Chevalier & A. Gheerbrant, *Dizionario dei Simboli*, Milano, Rizzoli, voce «cigno», pp. 268-271).

Il cigno non si trasforma da bianco in nero, da maschio in femmina, da aggressivo in passivo, da simbolo erotico in icona di morte o viceversa. Sono queste stesse dicotomie dell'immaginario ad essere eluse attraverso la creazione di un'immagine fluida, mutevole, ibrida, che sfugge alle distinzioni di genere e di colore.

E veniamo infine a uno dei film più recenti di Alia Syed: *Fatima's Letter*²². *Fatima* è stato girato quasi interamente alla stazione della metropolitana di Whitechapel. Una donna che viaggia sulla metropolitana ricorda il suo passato, un evento accaduto molto tempo addietro in Pakistan, nella sua casa natale. Mentre ricorda crede di riconoscere fra gli altri passeggeri qualcuno che prese parte a quell'evento. Il racconto della donna prende la forma di una lettera alla sua amica Fatima.

Nel film ci sono quattro livelli, quattro discorsi che si intersecano e che sembrano inizialmente scorrere su binari paralleli, come i treni della stazione di Whitechapel: la sequenza visiva, la narrazione in urdu, le didascalie in inglese e lo sfondo sonoro che si articola con la voce in urdu per tutta la durata del film.

Il flusso delle immagini in bianco e nero ci racconta di una vita urbana incorniciata di ferro e vetro, di un'umanità di ombre che si affrettano, di treni metropolitani che partono ed arrivano senza sosta, di un tempo occidentale e moderno scandito dalla macchina-città; secondo uno stile che pare anacronistico quando cominciamo a riconoscere la Londra di oggi, la stazione di Whitechapel ed i suoi viaggiatori di origini e culture diverse. Mentre identifichiamo la sequenza poetica e documentaria delle immagini, il sonoro già ci confonde: la voce femminile in urdu improvvisamente richiama l'esistenza di altri luoghi, altri tempi, incommensurabili al luogo ed al tempo delle immagini che vediamo.

Compiono poi le didascalie in inglese, stagliate sul bianco e nero delle immagini e talvolta difficili da decifrare, fuori sincrono rispetto al racconto in urdu: una traduzione

²² UK, 1992, 16 mm, B/N, 18 min.

delegittimata, faticosa, inaffidabile. Eppure dalle frasi scritte, che compaiono due volte in modo diverso nel corso del film, prende forma una storia; una storia di seduzione e vendetta, avvenuta forse in India o in Pakistan. L'io-narrante è una donna che si rivolge, come in una lettera — «Fatima's letter» — ad un'altra donna che chiama Fatima. Nell'ibridità del racconto, orale e scritto, in urdu e in inglese, si produce all'inizio e poi ancora in seguito un riferimento alle immagini del viaggio, un possibile ponte fra le discrepanze dei luoghi e dei tempi:

Fatima I've seen her again, I did see her. We saw each other's reflection in the glass but were too frightened to look at each other directly, in case someone else saw and realised.

È come se la donna che racconta stesse viaggiando in metropolitana — mentre ricorda il passato ella guarda gli altri passeggeri e si perde in una catena di immagini riflesse, riconoscimenti, supposizioni:

Sometimes I see the others. Sometimes it is only a glimpse and other times I am certain. We have all taken up our disguises (...) The woman next to me is trying not to look at you.
Where she almost catches your reflection, but not quite.
And when she is not looking at you, I can see from how her head turns to look at the very back of the carriage
and then follows every profile back to the glass
where she almost catches your reflection but not quite
and then moves her head suddenly towards you (...)

Ci si riferisce all'etnicità ed al femminile come a travestimenti. Il riconoscimento, il sentimento di appartenenza, si produce solo per un attimo, clandestinamente, in un gioco di sguardi alle immagini riflesse.

Il quarto livello in cui il film si declina è il composito tappeto sonoro che si alterna o si sovrappone alla voce narrante. Esso sembra talvolta sposarsi alle immagini, altre volte — con suoni di uccelli, voci di bambini, percussioni, voci che parlano lingue diverse — ci trasporta altrove:

I've used sound in *Fatima's Letter* that I've recorded in the underground, of people speaking in different languages, playing around the idea of space

and of where you are, so you might think that you are here in London but you hear the voices, the sounds and the smells of somewhere else, so that place becomes a thing that is very ambiguous. It can be a spiritual or a psychological thing or a longing for another place that you are in when you are actually in another place... The idea of where you are is continually changing according to the sounds that you are hearing, so I'm using sounds in a very sort of emotive way²³.

Fatima's Letter è un film sulla traduzione come travestimento e tradimento, che ci riporta al discorso di Homi Bhabha sull'incommensurabilità della differenza, sullo scarto sempre presente nella traduzione culturale, sul turbamento che mina ogni sogno assimilazionista. Per Bhabha è la stessa esperienza di chi emigra ad essere liminale; essa è luogo di continue traduzioni culturali e convivenza, in uno stesso soggetto, di posizioni incommensurabili. Riferendosi al pensiero di Benjamin, a proposito della traduzione Bhabha scrive:

Unlike the original where fruit and skin form a certain unity, in the act of translation the content or subject matter is made disjunct, overwhelmed and alienated by the form of signification, like a royal robe with ample folds²⁴.

È interessante l'uso della metafora del travestimento che vede la lingua in cui si traduce come una veste regale, che avvolge il senso in ampie pieghe. La traduzione è dunque travestimento e tradimento. In una *brochure* Alia ci introduce al film con queste parole (non incluse nella sceneggiatura):

For a while she believed that God had only created around about one hundred people and then just placed them in different places in different disguises in different parts of the world; so much did some people remind her of others she had left at home. She never spoke to them, just in case it wasn't true²⁵.

²³ Dall'intervista di Alia Syed a Susanna Poole nella sua abitazione di Brocklehurst Street, Londra, 15 maggio 1995.

²⁴ Homi Bhabha, «How Newness enters the World», in *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994, p. 227.

²⁵ Dalla presentazione a *Fatima's Letter* inclusa nella filmografia redatta da Alia Syed.

Tutto si gioca fra identità e travestimento, riconoscimento e inganno, sottomissione e tradimento. Oltre al tradimento che si produce nello scarto fra l'urdu e l'inglese — ma qual'è, nel film, la lingua «originale»? — un'altra scena di tradimento viene evocata nel racconto mitico. In esso le donne seducono i marinai stranieri e li soffocano con l'avvenenza del loro corpo, con i profumi ed i sapori esotici delle pietanze. Esse si vendicano attraverso l'arte del travestimento, traducono la loro identità nelle aspettative dell'altro, nell'apparenza accondiscendente del femminile e dell'esotico²⁶. Ma la differenza — dei corpi e degli aromi, dei colori della pelle e dei tessuti, dei suoni della lingua — è ammaliante ed insostenibile: è come se gli uomini ne venissero sopraffatti, vittime del loro stesso desiderio, drogati da un eccesso di piaceri sensuali ed infine travolti dall'incompatibilità del loro organismo con il corpo dell'altro. La storia narrata, composta da Alia, ha accenti mitici, riecheggia storie più antiche di seduzione e vendetta con protagoniste femminili. Ad esempio quella di Giuditta ed Oloferne o la storia biblica in cui Jael, moglie di Heber il Keneo, uccide Sisera, capo dell'esercito di Iabin, re di Canaan:

E Jael uscì incontro a Sisera e gli disse: «Entra, signor mio, entra da me; non temere». Ed egli entrò da lei nella sua tenda, ed essa lo coprì con una coperta. Ed egli le disse: «Deh, dammi un po' d'acqua da bere perché ho sete». E quella, aperto l'otre del latte, gli diè da bere, e lo coprì. (...) Allora Jael, moglie di Heber, prese un piuolo della tenda; e, dato di piglio al martello, venne pian piano a lui, e gli piantò il piuolo nella tempia sì ch'esso penetrò in terra. Egli era profondamente addormentato e sfinito; e morì²⁷.

²⁶ L'idea della femminilità come *maschera* risale al saggio di Joan Riviere «Womanliness as a Masquerade» (*The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 10, 1929). I concetti di *maschera*, *travestimento* o *mimesis* sono importanti nella critica femminista lacaniana, secondo cui la «femminilità» viene costruita culturalmente come rappresentazione del *fallo*, luogo del desiderio maschile. La *mimesis* è metafora della dualità intrinseca alla condizione femminile. Secondo Luce Irigaray essa indica la modalità con cui ci si può giocosamente riappropriare dello stereotipo, così da poter rivalutare gli aspetti positivi e piacevoli della *femminilità*. (Luce Irigaray, *This Which Is Not One*, Ithaca, Cornell University Press, 1985).

²⁷ Antico Testamento, Giudici: 4, 17-21. La storia di Giuditta è narrata nella Bibbia cattolica (il canone ebraico la esclude) nel libro che porta il

Anche il nome Fatima rimanda al mito, alla femminilità ed al tradimento. Nella cultura musulmana il personaggio storico di Fatima è considerato l'emblema delle virtù femminili²⁸. Nella letteratura europea invece, Fatima è il nome dell'ultima moglie di Barbablù. Ella gli disobbedisce ed è dunque condannata a morire, ma riesce con l'inganno a ritardare la sua esecuzione ed infine ad ucciderlo.

In *Fatima's Letter* gli echi di miti diversi si incontrano e si disperdono in una trama che drammatizza la vendetta di un territorio colonizzato — la donna, l'India — attraverso una cerimonia sacrificale rituale di ospitalità e seduzione. Il travestimento ed il rituale celano l'inganno ma in essi fiorisce l'arte femminile dell'ornamento, l'esaltazione della bellezza e dell'erotismo, la celebrazione della propria differenza come piacere e come potere:

We came in with trays laden with waraq and our duputtas draped across our chest, almost but not quite concealing the fact that we had unbuttoned the tops of our kurtas and we bent forward encouraging them to take, they were really just watching our breasts. Coming nearer, growing larger, we slowly lowered the trays and laid them on their laps, our bodies close enough to kiss.

And as before they had only been smiling politely at the descriptions of how we made the sweets, they were now laughing hysterically, intoxicated with the smell of jasmine from outside and the smell of musk from the pores of our flesh that now lay pressed against their faces. They had got what they desired and it was only at the last minute that they realised they were being suffocated and could no longer take in the heavy smell of musk.

Fatima's Letter articola ancora una volta la quotidianità ed il presente, la stazione londinese di Whitechapel, con il

suo nome. Giuditta, giovane e ricca vedova di Betulia, quando ormai la città sta per arrendersi a Oloferne, la accoglie ed è sedotto dalla sua bellezza. Ma una notte, mentre egli dorme nella sua tenda sfinito dal vino, Giuditta gli taglia la testa e la porta, avvolta in un panno, alla sua città. I cittadini rincorati muovono all'assalto degli Assiri e li sconfiggono. (Vedi Mario Niccoli, *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1956, voce «Giuditta»).

²⁸ Fatima, figlia di Maometto e di Khadigia, visse nel VII secolo d.c. e fu idealizzata dai musulmani che ne fecero l'emblema delle virtù femminili. (Vedi voce «Fatima» in Mario Niccoli, *op. cit.*).

racconto mitico. Nella quotidianità dell'occidente contemporaneo si aprono le brecce di un immaginario femminile ed ibrido che destabilizza il patto estetico, il regime di comprensibilità dei segni. La comprensione del film resta incompleta a Londra come a Bombay; come ha scritto un recensore: «Syed translates from the urdu only sporadically, producing a spectator who is also necessarily hybrid.»²⁹

Nei film di Alia le trame eterogenee di parole e immagini alludono spesso a situazioni di tensione e di conflitto — la coppia eterosessuale, la colonizzazione — in cui le donne si confrontano con il maschile: l'amante, i colonizzatori. Si tratta di allusioni che vogliono restare ambigue, aperte a diverse letture, prive di facili soluzioni. In *Fatima's Letter* si evoca la scena mitica di una vendetta perpetrata da un gruppo di donne indiane. Le vittime sono stranieri, identificati soltanto dalla parola «sailors», uomini venuti dal mare e colpevoli di una colpa indefinita.

A. (...) (A)s an actual fact you never do know who the sailors are. I think that I point towards who they might be but, you know, the idea of who are the sailors and who are not the sailors is something that I play around with; who is the enemy and who is not the enemy, and who belongs and who doesn't belong.³⁰

I marinai di cui si parla potrebbero essere senz'altro i colonizzatori inglesi ma il testo non lo afferma mai esplicitamente. Sono proprio i processi di identificazione, di sé e degli altri, ad essere messi in discussione in questo film. Ogni definizione è lasciata in sospeso ogni atto di riconoscimento è velato dal dubbio: come segnare i confini di una comunità? Chi è il nemico? Chi riconosco come amico?

²⁹ Cameron Bailey, «South Asian moving images evoke philosophical roving», *Now*, 28 April 1994.

³⁰ Dall'intervista di Alia Syed a Susanna Poole nella sua abitazione di Brocklehurst Street, Londra, 15 maggio 1995.

III

Flusso, sdoppiamento, imene: i film di Tanya Syed

The first film I ever made was when my sister was at art college at East London Politechnic. I went in one day with a painting I had made, got a 16mm camera and the film was shot in the college's studio.

Tanya, come Maya Deren del resto, non adopera mai il linguaggio verbale nei suoi film: le immagini, accompagnate da sonorità complesse e diverse, esplorano il territorio di confine fra i generi, cercando i significanti di un immaginario lesbico. La percezione del linguaggio verbale come strumento limitante, inadeguato all'espressione della differenza femminile, ci rimanda alla psicoanalisi lacaniana secondo cui «non c'è donna se non esclusa da quella natura delle cose che è la natura delle parole»³¹. Discorso centrale per femministe contemporanee come Julia Kristeva, Hélène Cixous e Luce Irigaray che riconoscono l'esclusione delle donne dal sistema simbolico come presupposto per una ricerca filosofica ed estetica che re-instauri la differenza femminile nel linguaggio. Irigaray, attraverso una prosa fluida e suggestiva, afferma la necessità per le donne di liberarsi dal linguaggio e dal sapere patriarcali:

If we continue to speak this sameness, if we speak to each other as men have spoken for centuries, as they taught us to speak, we will fail each other. Again... Words will pass through our bodies, above our heads, disappear, make us disappear. (...)

How can we speak to escape their enclosures, patterns, distinctions and oppositions: virginal/deflowered, pure/impure, innocent/knowing... How can we shake off the chains of these terms, free ourselves from their categories, divest ourselves of their names? Disengage ourselves, *alive*, from their concepts?³²

È attraverso la *performance* poliedrica e multiforme del cinematografo — liberata dalla struttura del linguaggio ver-

³¹ Jacques Lacan, *Il seminario, libro XX*. Ancora, Torino, Einaudi, 1978, p. 73.

³² Luce Irigaray, «When Our Lips Speak Together», *Signs*, vol. 6 n. 1, autumn 1980, University of Chicago Press, p. 69 e p. 75.

bale e dalla costrizione perpetrata nelle sue opposizioni semantiche — che Tanya sceglie di esprimere la propria complessità. Nel corso dell'intervista le ho chiesto se aveva mai pensato di poter usare un testo verbale nei suoi film, mi ha risposto:

It hasn't come out that way. I think what I find interesting is how much you can say with a gesture. I haven't gone into decoding language and making it into something else. Really my concern has been much more with movement, body movement, gesture. And it has to do with not wanting to limit meaning - even if I know that in avantgarde film-making people don't limit the meaning by using words, because they like to play around with language. It has to do with my experience of language as being structured and limiting as it was...³³

Sia *Chameleon* che *Salamander* di Tanya Syed hanno titoli simbolici, allusivi. Il camaleonte e la salamandra, animali dall'aspetto mostruoso e inquietante, sono sempre stati oggetto di leggende e superstizioni: della salamandra si dice che sopravviva alle fiamme, del camaleonte che possa volare più in alto di qualsiasi uccello. Essi sono simboli di mutamento, metamorfosi, passaggio - elementi che ricorrono nel cinema di Tanya.

In *Chameleon* attraverso una serie di immagini simboliche si descrive il percorso di una donna da un'interiorità protetta all'esteriorità del mondo caotico della vita sociale che la circonda. Il corpo della donna in movimento, in un rapporto sensuale con sé stesso e con la dimensione domestica, è il soggetto fondamentale del film che indugia sui dettagli: le mani che cercano qualcosa, l'angolatura delle braccia, i piedi che incedono a rallentatore, i capelli che fluttuano nell'aria. Sembra un omaggio dichiarato a *Meshes of the Afternoon* (1943) di Mava Deren. Nel film della Deren — film muto, in bianco e nero, di ispirazione surrealista — in cui la macchina da presa segue lentissima il movimento di una donna nello spazio domestico, enfatizzando i dettagli del corpo femminile e il valore simbolico/onirico di alcuni elementi come le scale,

³³ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

le chiavi, il coltello. In *Meshes* come in *Chameleon*, c'è una tensione costante, una *suspense* provocata da effetti di ritardamento dell'azione come il *ralenti* e la reiterazione delle inquadrature. Mentre però nel film della Deren vi sono simboli riconducibili ad un vocabolario psicoanalitico freudiano, nel film di Tanya il senso delle immagini è più indefinito — pensiamo ad esempio a quelle immagini rallentate, in cui le mani della donna in primo piano scavano nella terra nera, immagini alternate a quelle del telo disteso contro luce e tirato verso il basso con un simile movimento delle mani.

I momenti più immediatamente riconoscibili in *Chameleon* sono la scena dello specchio, la discesa delle scale e l'attraversamento della porta/imene. Lo specchio è luogo di riconoscimento, alienazione ed amore narcisistico, scena del rapporto problematico della donna con la sua immagine. La lenta discesa delle scale, simbolo freudiano del piacere erotico, ricorda una scena di *Meshes of the Afternoon*³⁴. In *Chameleon* la donna viene seguita nel movimento di discesa dalla caduta a *ralenti* del telo bianco che, come sospinto da un'energia vitale, attraversa lo spazio fino a distendersi sul vano della porta, come a proteggere la donna dal mondo esterno. È in questo momento che il telo ci appare come una membrana viva, sensibile, organo in cui l'interno e l'esterno si toccano, timpano che trasmette le vibrazioni sonore del mondo, che ora irrompono a sprazzi improvvisi nello spazio fino a quel momento muto. Come vedremo l'imene — inteso come luogo di mutamento e di passaggio e come sospensione delle dicotomie — è la metafora sottesa a tutto il film.

In *Chameleon*, come in *Meshes*, si evoca la contraddizione fra lo spazio personale, narcisistico, auto-erotico, di una femminilità ripiegata su se stessa — che si identifica con

³⁴ «Gradini, scale a pioli, scale, o anche scendere e salire scale, rappresentano l'atto sessuale (...) Non è difficile scoprire la base del paragone: si arriva in cima con una serie di movimenti ritmici e con crescente mancanza di fiato, poi, con pochi rapidi salti, si è di nuovo in basso. Quindi lo schema ritmico del coito si riproduce nel salire le scale». (Sigmund Freud, *L'Interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton Editori, 1988, p. 292). Si deduce da questa descrizione che la discesa delle scale, con la sensazione di rischio e di caduta ad essa connesse, rappresenti secondo Freud l'orgasmo.

lo spazio domestico, esso stesso metafora del corpo femminile — e lo spazio socio-simbolico della collettività in cui domina la legge patriarcale. Nel film di Tanya il conflitto fra mondo interno e mondo esterno è accentuato nel passaggio da un'atmosfera onirica, solitaria, silenziosa, verbalmente inarticolata, ad un ambiente urbano realistico, affollato e fragoroso: una Babele di voci e linguaggi indistinti. Questo passaggio, dall'immaginario al simbolico, dal mondo pre-verbale dell'interiorità al caos delle differenze e dei linguaggi, è il momento cruciale del film in cui la donna attraversa l'imene che la separa dal mondo.

Rispetto al film della Deren in *Chameleon* c'è un'enfasi estrema sul momento del passaggio, la macchina da presa indugia sui particolari in cui si scompone e ricompone l'attraversamento della soglia. Il gesto della donna che solleva un lembo del telo con la mano, il telo che si libra, il movimento di apertura della porta, sono immagini che ritornano più volte, sfocate nella ripetizione, e che infine si incrociano in una serie di sovrimpressioni. Il momento della contaminazione fra l'interno e l'esterno è anche quello della contaminazione linguistica fra le immagini nonché fra il silenzio ed il sonoro. Subito dopo — a conferma dell'assenza nel film di soluzioni univoche — l'immagine della donna si duplica: attraverso un effetto di sovrimpressione vediamo la donna che esce ed il suo doppio che indugia sulla porta ed accenna ad indietreggiare. L'imene, la soglia, il punto di mutamento come confusione e coesistenza fra tempi, luoghi e fasi diverse viene, come abbiamo visto, descritto ed «abitato» in *Chameleon*.

In tutto il film il corpo della donna è in movimento, un movimento rallentato, omogeneo, costante, che raccorda le immagini in uno stesso tempo di sospensione. Il flusso del movimento coinvolge allo stesso modo il corpo e i tessuti che lo rivestono; fra di essi si crea un rapporto intimo, sensuale.

With *Chameleon* (...) there were things that happened just in the act of playing around with the dress, experimenting, and things grow that way,

that is why I don't have a fixed story-board ever, because being able to be flexible while shooting is very important³⁵.

Nella prima inquadratura la donna danza con un leggero abito a fiori, nell'inquadratura allo specchio vediamo in primo piano le sue mani che si ritraggono nelle maniche di una maglia e poi ancora le mani che tirano il telo verso il basso, come nell'atto di svestirsi. Il flusso continuo del movimento, come l'imene e la soglia, è ancora una metafora del passaggio, del mutamento, di un'identità fluida e cangiante — elementi evocati già nel titolo del film.

L'imene, membrana che unisce e separa due mondi, è metafora di quello spazio indefinito che è il confine, la frontiera immaginaria che continuamente si traccia e si cancella. Nel film l'imene è tessuto leggero che ricopre un'apertura, velo che vibra sulla porta di accesso, sulla soglia fra l'interiorità della donna ed il mondo. Ma questa soglia rimanda ad altre linee di confine: quella fra l'inconscio e la coscienza, fra il femminile ed il maschile, fra il nero ed il bianco. Riconoscere la presenza dell'imene vuol dire tener conto dell'elemento residuo di incertezza e di ambiguità che si produce ogni qual volta si costruiscono opposizioni categoriche. Se esiste una soglia essa può essere attraversata in entrambe le direzioni oppure, come accade in un momento centrale del film, vi si può indugiare. Si può cioè scegliere il luogo incerto, ambiguo, che sfugge a definizioni prestabilite. Luogo in cui si riflette la natura ibrida di un'identità in cui convivono il maschile ed il femminile, la cultura occidentale e quella indiana³⁶.

Abitare la soglia è ciò che Derrida propone nel suo discorso filosofico teso a dimostrare instancabilmente la fallacia delle dicotomie concettuali. Non a caso egli pone la

³⁵ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

³⁶ È il caso di Tanya che di volta in volta sceglie, per via della sua carnagione chiara, se definirsi indiana o bianca, *black* o *mixed race*. Allo stesso tempo come donna lesbica ella si muove con disinvoltura fra i diversi codici culturali che definiscono il «maschile» ed il «femminile».

metafora dell'imene accanto ad una serie di termini come «traccia», «supplemento» e «differanza» che egli definisce «medium», ovvero elementi che racchiudono entrambi i poli di un'opposizione rivelandone l'inconsistenza. L'imene è infatti situato fra l'interno e l'esterno, il desiderio e la soddisfazione del desiderio: è al tempo stesso amore ed assassinio.

It is neither desire nor pleasure but between the two. Neither future nor present, but between the two. It is the hymen that desire dreams of piercing, of bursting in an act of violence that is (at the same time or somewhere between) love and murder. If either one *did* take place, there would be no hymen³⁷.

Il titolo del film allude chiaramente all'esperienza di trasformazione e di passaggio. Il camaleonte (dal greco, letteralmente «leone che striscia sulla terra») è un rettile caratterizzato dalla capacità di cambiare rapidamente la pigmentazione della pelle al fine di mimetizzarsi³⁸.

Il riferimento al camaleonte, all'effetto mimetico legato al cromatismo della pelle, non può non rimandarci alla problematica delle definizioni razziali e sessuali ed alla condizione di chi, come Tanya, può essere percepita come bianca pur essendo di origini miste. La mimesi, come abbiamo già visto, è uno dei topoi della femminilità: nella teoria femminista contemporanea essa indica la possibilità di assumere gli stereotipi del femminile come maschera, trucco, gioco ironico. Il camaleonte, suggerendo la possibilità di confondere gli sguardi attraverso il gioco mimetico, ci rimanda al rapporto fondamentale fra identità — etnica e sessuale — e visibilità. Allo sguardo normativo dei discorsi culturali che

³⁷ Jacques Derrida, *Dissemination*, B. Johnson (tr.), Chicago, Chicago University Press, 1981, pp. 212-213.

³⁸ Nell'antichità gli si attribuivano qualità magiche e terapeutiche, si credeva inoltre che visse nell'aria (ancora Leonardo afferma che esso può volare più in alto di qualunque uccello). Vedi voce *rettili* in Alberto Mondadori (a c. di), *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1963.

oppongono il maschile al femminile, l'etnia bianca a quella nera, come categorie fisse ed immutabili, il camaleonte oppone la presenza mutevole e cangiante di più colori, più identità. Se da una parte si esercita il potere dello sguardo, che ordina i corpi secondo il genere e l'appartenenza etnica, dall'altra il gioco della mimesi offre la possibilità di sfuggire alle norme e destabilizzare lo sguardo.

You know, you watch that film and if you find a word in front of it, I want it to bring something else to the film, and maybe direct your view of the film. So I called it *Chameleon*. That's because the film for me is about looking at somebody, presuming something from how they look, from their outer skin, and that could be your eyes, your clothes, the way you are dressed, the colour of your skin. From a partial point of view the film was about me being mixed race, where people would perceive, wondering from the outside, because of a particular presentation³⁹.

In questo film immagini e metafore — il camaleonte, l'imene, la soglia, il flusso continuo del movimento — evocano il mutamento e la mutevolezza, la liminalità e l'indefinito, costruendo una meditazione autobiografica sull'identità femminile come luogo di differenze, passaggi, contraddizioni, mimesi.

*Salamander*⁴⁰ si ambienta in un fast-food nella zona di Elephant and Castle, al sud di Londra. Il locale si affaccia su una grande arteria cittadina dove sfrecciano veloci macchine e camion.

Here is a public place filled with the personal spaces of strangers. Crossing paths. Colliding. Seeing and not seeing. Here, the excess of traffic, light, sound and movement creates a dynamic — a transient reality continu-

³⁹ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

⁴⁰ Finanziato da Ikon Gallery, U.K., 1994, 16 mm, Col., sonoro rielaborato digitalmente, 14 min., con Tanya Syed. Questo film è stato commissionato dalla Ikon Gallery di Birmingham per la mostra «Beyond Destination» (16 settembre - 19 ottobre 1993) a cura di Ian Iqbal Rashid e finanziata dall'Arts Council. La mostra comprendeva film, video e video-installazioni di artisti contemporanei di origini sud-asiatiche.

ally transforming. This extreme and oppressive landscape holds a kind of magic. People come and go. Time passes and stands still⁴¹.

Lo sguardo sensuale della cinepresa esplora un frammento spazio-temporale della metropoli — il microcosmo notturno che si dispiega fra l'interno e l'esterno della Cyprus Kebab House, fulcro circondato dal movimento della città — attraverso un gioco di ibridazioni continue fra l'animato e l'inanimato, il maschile ed il femminile, il racconto onirico e il racconto documentario.

Il film ci seduce attraverso l'intensità dei colori e la grana delle superfici che si accompagnano ad una suprema indifferenza al linguaggio verbale. I fari delle auto e l'icona del locale sono macchie di luce, evanescenti nella notte, che si riflettono nello specchio lucido dell'asfalto e della plastica che ricopre la fiancata del camion. Le superfici, umide di pioggia, si animano delle luci calde delle auto che sfrecciano. Una pelle maculata e traslucida riveste la struttura del camion, mentre i tubi e gli ingranaggi sottostanti sembrano viscere della macchina-animale che scivola sull'asfalto. L'esaltazione sensoriale che informa queste riprese in esterno avvicina pericolosamente la macchina al corpo, il tessuto organico alla materia inerme, la funzionalità meccanica alla fisiologia dell'organismo.

Sull'ibridazione visuale fra animato ed inanimato si innesta quella fra il maschile ed il femminile. Il corpo del camion — elemento connotato generalmente come maschile, simbolo, come tutte le macchine, di potenza fallica — viene in questo film erotizzato, femminilizzato. Sia la conducente del camion sia la giovane intenta a giocare al videogame ci appaiono come figure sessualmente ambigue, non riconducibili alle categorie oppostive del genere. Se infine le riconosciamo come donne è l'intera nozione di femminilità ad essere rigenerata, liberata, estesa a rivendicare come propri

⁴¹ Tanya Syed, «Untitled», in Angela Kingston (a c. di), *Beyond Destination* (catalogo della mostra omonima), Birmingham, Ikon Gallery, agosto 1993. «Untitled» è il titolo della prima versione del film a cui successivamente, nella versione definitiva del 1994, la regista ha dato il nome di «Salamander».

il desiderio lesbico ed i territori del «maschile»:

What happens in *Salamander* is that I appropriate the masculine, and also in *Delilah* I appropriate the masculine as part of the feminine. What I was trying to do with the lorry was to feminize it and *you will only read that as being feminine if your idea of what female is is broad*. A lot of people read that as masculine, as a lot of people think that the characters are men because they are doing what is commonly seen as a masculine thing, as driving a lorry⁴².

L'assenza di un impianto narrativo, la scelta di riprendere un frammento spazialmente e temporalmente circoscritto dell'ambiente urbano, la spontaneità degli avventori del locale, la quotidianità delle azioni che si svolgono nella Kebab House (il gioco al videogame, il gioco di carte, l'acquisto delle patatine), sono tutti elementi che potrebbero far identificare il film come documentario. Ben presto però, durante la visione, notiamo l'assenza di commento verbale e la predilezione per effetti — dissolvenze, immagini fuori fuoco, primissimi piani, sovrimpressioni, reiterazione delle inquadrature, *ralenti* distorsioni sonore — che staccano il film dall'assetto di convenzioni del documentario realistico e lo situano nell'ambito del cinema di sperimentazione.

Il paesaggio notturno della strada, attraversata dai grandi camion, e l'ambiente raccolto della Kebab House, in cui transitano vite diverse, si traducono in un flusso suggestivo di immagini e sonorità che induce a una lettura metaforica del testo filmico. Ciononostante vi sono momenti in cui inquadrature più «convenzionali», accompagnate da un sonoro descrittivo, ci restituiscono improvvisamente le stesse immagini in modo realistico, secondo le forme comuni del documentario.

Pensiamo ad esempio a quando, all'inizio del film, c'è un'alternanza di primissimi piani fra la giovane che gioca al video-game nel locale e la conducente del camion: le inquadrature sono dilatate dal *ralenti* e legate da un commento sonoro di percussioni. Subito dopo la tensione si distende in

⁴² (Corsivo mio). Intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

una sequenza realistica che descrive la Kebab House dall'esterno: nel vano luminoso dell'ingresso, oscurato talvolta dal passaggio delle macchine, vediamo l'uomo affaccendato a friggere le patatine e a tagliare il *kebab*, un'anziana signora che esce dal locale con un involto, due donne che si abbracciano di fronte al bancone. Anche il sonoro diventa descrittivo: si sentono i rumori del traffico a cui presto si sovrappone una allegra canzone *pop*, che sembra provenire dal locale.

Questi passaggi attraverso i generi non oppongono un tipo di rappresentazione all'altro. Si tratta di insensibili scivolamenti fra forme diverse della narrazione filmica che non definiscono una visione «oggettiva» opposta ad una visione «soggettiva», non demarcano un confine fra «realtà» e sogno, plausibilità e allucinazione. All'interno del film il realismo cinematografico viene svuotato delle sue prerogative di appropriazione e monopolio del «reale» ed appare semplicemente come uno degli stili della rappresentazione filmica.

Abbiamo mostrato come *Salamander* esplori la possibile liminalità dei linguaggi e delle categorie oppostive, creando raffigurazioni *ibride* che oscillano fra il documentario e la visione surrealista, fra l'animato e l'inanimato, fra il maschile e il femminile.

L'uso del termine «ibrido» nelle scienze naturali, ad indicare il risultato dell'accoppiamento di due specie diverse, ci aiuta a comprendere ciò che distingue il processo che, nella critica postcoloniale e femminista, viene chiamato «ibridazione» dagli altri possibili fenomeni di incontro, scambio e coesistenza fra culture, categorie simboliche o generi narrativi⁴³. L'ibrido è dato non dalla semplice giustapposizione ma dalla fusione di due elementi diversi in un unico organismo. Quanto più lontani i due elementi sono fra loro tanto più perturbante o meraviglioso il risultato del loro accoppiamento⁴⁴. Nell'ibrido l'in-

⁴³ I termini «hybridity» e «hybridisation» ricorrono nel linguaggio della critica postcoloniale per descrivere la complessità estetica e semiotica che si produce nell'incontro fra la modernità occidentale e l'eterogeneità delle culture «colonizzate».

⁴⁴ Mentre nell'ossimoro — figura retorica in relazione con i luoghi dell'inesprimibile e dell'«alterità» — la forzata giustapposizione degli opposti

contro fra i due elementi è definitivamente associato al rapporto sessuale: si tratta di un coito contro-natura la cui progenie si configura come eccezione ed eccesso del mondo naturale. Pensiamo ad esempio a ibridi mostruosi della mitologia come il minotauro e le sirene.

Bhabha ci parla dell'ibridità etnica e culturale come contaminazione e dislocazione dell'autorità della cultura coloniale. Sono il corpo e la scrittura del soggetto discriminato ad incarnare l'anomalia e l'eccesso del corpo ibrido:

Hybridity is the name of this displacement of value from symbol to sign that causes the dominant discourse to split along the axis of its power to be representative, authoritative. Hybridity represents that ambivalent 'turn' of the discriminated subject into the terrifying, exorbitant object of paranoid classification - a disturbing questioning of the images and presences of authority⁴⁵.

La categoria dell'ibrido, con i suoi rimandi alla sessualità e al corpo, ben si presta a descrivere quell'opera di dissoluzione delle dicotomie implicita nel progetto di una «écriture féminine». Parlando della narrativa femminile postmoderna Lidia Curti mette in relazione la contaminazione dei generi e dei codici nel «corpo» del testo alla presenza di corpi ibridi e mostruosi nella storia raccontata:

(M)etanarration goes along with the hybridisation of codes, genres and languages and the proliferation of monstrous bodies in Angela Carter's, Fay Weldon's and Jeanette Winterson's novels, where corporeal and sexual metamorphoses underline the diegetic multiformity. The displacements, remotions, ambiguities, pluralism of the female narrative texts lead to genre transgression and contamination. A transformed, altered body develops out of the fragmentary subject of modernity. (...) These very same novels containing monsters are monsters from a generic point of view⁴⁶.

espone drammaticamente la necessità e l'impossibilità di trascendere le antinomie del linguaggio, il termine «ibrido» suggerisce invece l'effetto di una trasformazione «organica». In essa i due elementi originari — non necessariamente in opposizione come nell'ossimoro — possono confondersi e diventare indistinguibili, dando vita ad una nuova entità dall'aspetto e dal significato inquietante.

⁴⁵ Homi Bhabha, «Signs Taken for Wonders», in *op. cit.*, p. 113.

⁴⁶ Lidia Curti, «Monstrous Fictions», in *Female Fabulations*, London, Macmillan, 1997, p. 12 e p. 24.

La mostruosità e l'ibridità si associano alla scena dell'inconscio e del represso, alla sessualità femminile ed infine alla sua scrittura, che altera l'ordine e le dicotomie del logocentrismo esprimendosi come differenza, molteplicità, eterogeneità⁴⁷.

Tornando a *Salamander* possiamo rintracciare — nell'indugiare in rappresentazioni della liminalità fra l'organico e l'inorganico, fra i generi sessuali e narrativi — l'espressione di una femminilità multiforme e fluida.

When I visualized it, I didn't want there ever to be a point of reference where anybody could identify with anything. It was constantly moving. So, I think there were people falling off of their chairs... They couldn't watch anything like that. There was no kind of ground that is fixed, and that is the way that I experience identity. You know, that's not a fixed thing...⁴⁸.

I riferimenti all'ibridità, al mostruoso, ad una sessualità femminile polimorfa e trasgressiva, sono tutti già in nuce nel nome del film.

La salamandra è un anfibio la cui vita è un costante mutare — nelle forme e nei colori — e migrare — dall'acqua alla terra. Ad intervalli di un mese o più la salamandra muta la pelle. Quest'ultima presenta una pigmentazione appariscente che varia a seconda delle condizioni climatiche esterne e delle condizioni interne dell'organismo. In una prima fase, larvale, la salamandra vive nell'acqua. Successivamente — attraverso vistose modificazioni esteriori e funzionali che si indicano nel loro complesso col termine metamorfosi — la salamandra entra a far parte dell'ambiente terricolo. Essa deve però necessariamente vivere in ambienti ricchi di acqua o di umidità. La sua pelle, che è anche organo di respirazione, è liscia, morbida e umida, ricca di ghiandole che secernono fluidi con funzioni diverse⁴⁹.

⁴⁷ Ibidem, pp. 12-16.

⁴⁸ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

⁴⁹ Si tratta di un muco che serve in acqua da lubrificante e sulla terra impedisce l'essiccamento, una sostanza velenosa detta «samandarina» ed un fluido afrodisiaco che si sprigiona in occasione dell'accoppiamento. Vedi voce *anfibi* da Alberto Mondadori (a c. di), *op. cit.*

A metà fra l'acqua e la terra, fra i pesci ed i rettili, la salamandra ci appare come un essere ibrido e misterioso, esotico e mutevole. Questo anfibio — il cui organo fondamentale è la pelle mutante, viscida, lucente — è ad un tempo estremamente sensuale e ripugnante. Le salamandre, così diverse e lontane dall'umanità, sono diventate oggetto di leggende e superstizioni: si è creduto per lungo tempo che potessero sopravvivere nel fuoco e spegnere la fiamma⁵⁰. L'immagine reale e mitica della salamandra — che nel film si rispecchia nei corpi meccanici bagnati dalla pioggia, nei colori intensi e cangianti — diventa metafora di una sessualità meravigliosa e perturbante, che evade le regole e viene relegata nello spazio dell'alterità:

Salamander... that title for me locates the film in an underworld. The idea of salamanders: they can live in fire, and a particular thing that apparently is in the film and that is a personal thing as well is that it's also referring to people who are not allowed to be in the world, as a lesbian I'm supposed to be in an underworld, in the fire, in Hell, and the heat of the city is like the fire in a kind of playing in the back⁵¹.

Il film comincia con una serie di macchie di colore che sfumano l'una nell'altra: l'esterno notte, nero e blu grazie all'uso di un filtro colorato, poi, in sovrimpressioni, l'insegna luminosa della «Cyprus Kebab House» in giallo, rosso e arancione; infine il titolo del film che appare in giallo su uno sfondo marrone ed aumenta di luminosità fino a dissolversi in uno schermo tutto giallo. La superficie dello schermo, come la pelle della salamandra, è macchiata di colori lucenti. Rosso, giallo e arancio sono i colori caldi del fuoco: nelle dissolvenze e nello sfocamento dell'immagine essi diventano luminosi e cangianti come la fiamma. Evocano il calore della macchina-città, il fuoco in cui sopravvive la salamandra, le fiamme di un mondo oscuro, infernale, *altro*, come *altre* sono le figure mostruose che lo abitano.

⁵⁰ Antica credenza tramandata nella cultura europea medievale per tramite arabo (ibidem).

⁵¹ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

Gli stessi colori attraversano tutto il film. Il nero e il blu, colori delle tenebre, insieme al giallo e al rosso del fuoco, ritornano nell'icona della donna di picche, immagine della differenza etnica e sessuale. Di nero e rosso è vestita la giocatrice, che è maschio e femmina insieme, nera e bianca insieme, con capelli e occhi neri e labbra accese di rossetto. I fari dei camion sono grandi occhi blu e gialli accesi nel buio; il vano di ingresso della Kebab House, sullo sfondo della notte nera, è un rettangolo luminoso giallo, rosso e arancione come una carta da gioco; le patatine fritte, in primissimo piano nel finale, sono immancabilmente gialle.

Nel montaggio, che alterna lo spazio interno a quello esterno, si intrecciano frammenti esistenziali di donne diverse, apparentemente indiane o pakistane. Ci sono donne giovani ed anziane, allegre — come quelle che giocano a carte — o malinconiche e solitarie — come la ragazza intenta a giocare al videogame, *mascoline* o *femminili*. La cinepresa si sofferma sui dettagli del corpo — sulle mani, sul seno, sul viso o soltanto sugli occhi — evitando di raffigurare la persona con un'immagine di totalità ed interezza. Le donne nere ritornano come icona nelle carte: come per un'intima corrispondenza fra il tavolo da gioco e lo schermo del videogame. È infatti sempre la donna di picche che appare e scompare sul tavolo e sul video-schermo: ancora una donna nera, immagine della differenza etnica ma anche donna oscura, misteriosa ed infernale come Proserpina⁵².

Le carte sono elementi che trascorrono dal gioco al rituale, dal dominio del caso a quello del fato. Nelle carte, simbolo dell'arbitrio ma anche strumento di arti divinatorie, le donne si specchiano e giocano ad indovinare ed a divinare l'enigma della loro identità. Il gioco del videogame consiste infatti nell'inseguire la donna di picche, cercandola lì dove è apparsa l'ultima volta: sul bordo dello schermo leggiamo

⁵² Persefone (Proserpina presso i Romani), signora dell'Averno, figlia di Zeus e di Demetra, rapita da Ades (Plutone) fu condotta nel suo regno. Zeus stabilì che ella passasse l'inverno con sua madre nell'Olimpo e l'estate nell'Averno, a cui l'amore di Teseo cercò invano di sottrarla. Vedi voce «Persefone» in G. Sechi Mestica, *op. cit.*, p. 140.

un frammento delle istruzioni che avverte «...skill to select the position where you last saw...». La donna di picche — icona dell'alterità femminile e culturale — è il significante che si ripete inarrestabile senza trovare mai collocazione, l'enigma che inquieta l'ordine del mondo senza trovare mai soluzione.

Nel corso del film si iscrive un desiderio di condivisione: un legame silenzioso, un'affinità impalpabile, sembra maturare fra i diversi momenti personali. Attraverso il montaggio delle immagini in cui ciascuna donna sorride — le giocatrici al tavolo, la ragazza al videogame, la conducente del camion — nel ritmo avvolgente della canzone greca, emerge per alcuni istanti il senso di una comunità immaginaria, il sentimento di una tacita intesa fra le donne. Momento di affinità fra donne diverse che non è scevro da implicazioni erotiche, suggerite dalla sensualità dei corpi, dei gesti, degli oggetti e dei colori. Ancora una volta nel film si evoca l'amore lesbico, amore che trascende la legge dei generi e celebra la bellezza di ciò che è considerato ibrido, mostruoso, demoniaco.

Nell'intervista concessami Tanya racconta della propria esperienza nella «Cyprus Kebab House»:

One night I went into the Kebab place, and I was really really tired, and it was late, and there were huge lorries that went past really quickly, and when I was inside the experience was like I was fixing the wall, and there was another woman facing the wall in another direction. We were all in the same space, but there was no communication whatsoever and we were all in our own private space. And also, because I was so tired, the lights and colours were accentuated I think. So, it grew from that really, and also the linking between the female characters... I was kind of reading into that a lesbian relationship⁵³.

In ultimo la cinepresa segue l'azione della ragazza che, a *ralenti*, prende il cartoccio dalle mani del venditore ed esce dal locale: passando dall'interno all'esterno ella frantuma l'equilibrio fra spazi e tempi diversi. La città la inghiotte: i

⁵³ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

fragori del traffico e le luci sfocate dei fari la avvolgono, l'icona della Cyprus Kebab House si dissolve, come all'inizio del film, nell'incandescenza del rosso, del giallo e del blu. Nella ripetizione della dissolvenza iniziale del film si completa il disegno di una cornice: lo spazio-tempo della metropoli in cui le esperienze individuali aprono un varco. Il tempo sembra dunque essere ritornato circolarmente su se stesso. Ma il flusso delle immagini non si arresta e continua a mostrarci lo stesso scenario notturno, alternato stavolta ai titoli di coda e rallegrato dal ritmo vivace dalla canzone greca. Il finale ci riporta dunque, con un gesto liberatorio, a quel sentimento di appartenenza e di piacere condiviso già emerso durante il film.

Delilah, uno degli ultimi film di Tanya, riscrive in immagini la storia di Sansone e Dalila. Nel film inquadrature ravvicinate dei capelli lunghi e folti di una donna sono associate alla figura di una ragazza che con le mani simula una pistola e di un'altra che si muove come in un combattimento. È chiaro il riferimento agli esercizi di arte marziale in *Meditation on Violence* di Maya Deren.

(Delilah) is the one who cut off Samson's hair to take his strength, and in a sense the film starts at the end of the story. So, it's a women's film. The women have the power. The symbol of long hair is a symbol of women's power. What I was originally doing was juxtaposing that symbol of power with the symbol of the gun, that is attached in mainstream cinema to the images of strong women who might kill you, and that's an appropriation of a masculine action. What I was trying to explore was how the accepted image of power is projecting outwards, while I wanted to show how also projecting inwards can be powerful⁵⁴.

Il film prosegue dunque idealmente la storia di Dalila e raffigura i capelli, che ora appartengono alla donna, come metafora dell'energia, della forza e del potere di cui le donne si appropriano. Come in *Meditation on Violence* però, la violenza qui diventa rituale: esorcizzata nella danza e nella ten-

⁵⁴ Dall'intervista di Tanya Syed a Susanna Poole presso la London Film-Makers Co-op, Londra, 19 maggio 1995.

sione crescente del montaggio essa non è mai rivolta contro l'altro.

Although *Delilah* is dealing with violence, the violence in the film is never directed towards another woman. It is like the energy is carried into the next shot, so there is no destruction...⁵⁵.

Nelle immagini di violenza che oggi ricorrono sugli schermi spesso l'eroe si libera attraverso la distruzione dell'altro. *Delilah* suggerisce invece la possibilità di esprimere la violenza in forme sublimati. Nell'ultima sequenza del film, accompagnata da un ritmo veloce di percussioni, l'immagine di una donna che corre in un lungo corridoio si alterna a quella della donna che sferra colpi nell'aria. Il montaggio si fa più serrato finché, in una ripresa a *ralenti*, vediamo la donna muovere gli ultimi passi verso un'altra donna che le viene incontro: il film si conclude sul loro abbraccio in uno sfocato fermo immagine.

TANYA SYED - FILMOGRAFIA

Chameleon U. K. 1990, 16 mm, b/w, optical sound, 4 mins, unfunded.

- 1990 London Film Festival
- 1990 G. F. T. «Her Take» Film Festival - Glasgow
- 1990 Ave Film Festival - Holland
- 1991/92 «Exiled» Film & Video Umbrella tour (including I. C. A.)
- 1991 MOMI (Museum of the Moving Image) - London
- 1992 Euclid Theatre - Toronto
- 1992 «New British Film makers» at Tate Gallery - London
- 1993 Lesbian & Gay Film Festival - San Francisco
- 1993 Corner House - Manchester
- 1993 «New Wave Women» Cinenova tour
- 1994 Desh Pra Desh - Canada
- 1994 ASTARTI - Paris
- 1994 Museum of London

⁵⁵ Ibidem, p. 15.

Salamander U. K. 1994, 16 mm, colour, optical sound, 14 mins., commissioned and funded by Ikon Gallery for «Beyond Destination».

1994 Ikon Gallery - Birmingham
 1994 Lesbian & Gay Film Festival at National Film Theatre - London
 1994 Mix 94 - New York
 1994 «Uneasy Tales of Desire» tour - Australia, New Zealand, Brazil
 1994 «Beyond Destination» LEA tour U. K. International
 1994 Mix 94 - New York
 1995 Madrid Film Festival at the British Council - Madrid

Delilah U. K. 1995, 16 mm, b/w, optical sound, 11 mins, funded by the Arts Council of England.

1994 Lesbian & Gay Film Festival at National Film Theatre - London
 1994 «Uneasy Tales of Desire» tour - Australia, New Zealand, Brazil, Italy
 1994 San Francisco Film Festival.

ALIA SYED - FILMOGRAFIA

Durga U. K. 1985, 16 mm, b/w, 23 mins

1990 Hochschule für Kunst - Hamburg

Unfolding U. K. 1987, 16 mm, b/w, 14 mins

1988 East Surrey College
 1988 «Pacific Cinematheque» programmed by Liz Rhodes
 1988 Christ Church College
 1988 London Film Festival
 1989 Camden Adult Education
 1993 London Film-makers Co-op

Swan U. K. 1987, 16mm. b/w, 4 mins

1988 London Film-makers Co-op
 1989 Viper - Lucerne
 1990 Helsinki Film Workshop
 1990 Kommunales - Bremen
 1990 Centre of Contemporary Art - Warsaw

1990 Birkbeck College
 1990 U. S. tour
 1990 Durga Women in Profile - Glasgow
 1992 Viper - Lucerne
 1992 Postdam Film Museum
 1992 Arsenal Kino - Berlin
 1993 Cine Suspect - Magdeburg
 1993 National Film Theatre

Three Paces U. K. 1989, 16 mm, b/w, 14 mins

1990 Millenium Cinema - New York
 1990 San Francisco Cinematheque
 1990 Derby College of F. E.
 1990 Pleasure Dome - Toronto
 1990 Helsinki Film Workshop
 1990 London Film Festival
 1991 Edinburgh Film House

Fatima's Letter U. K. 1991, 16 mm, b/w, 18 mins

1991 25 Years of British Avant Garde, Tate Gallery - London
 1991 «Celluloid Bodies» at Tate Gallery
 1992 B. P. Expo «Black to Black», Riverside Studios
 1992 «Arrows of Desire», I. C. A. Biennial programmed by Peter Wollen at I. C. A. - London
 1992 Euclid Theatre - Toronto
 1992 London College of Printing
 1993 National Film Theatre
 1993 Kunsthalle - Wien
 1993 Birkbeck College
 1993 «Beyond Destination» tour

The Watershed U. K. 1994, 16 mm, b/w, 7 mins

1994 Desh Par Desh - Toronto.

IL SILENZIO DELLA SFINGE

di
Pina Sabatino
(L'Aquila)

Elle marche en déesse et repose en sultane;
elle a dans le plaisir la foi mahométane,
et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins,
elle appelle des yeux la race des humains.
(Baudelaire, *Allégorie*)

Fu solo con la morte di Lizzie che Rossetti si rassegnò a servirsi di altre modelle.

Era il 1862, e sino ad allora aveva posato per lui una donna di rara bellezza, sposata appena due anni prima, di nome Elizabeth Siddal. Alta, sottile, la carnagione chiara e la capigliatura ramata, la giovane Lizzie posò per Rossetti dal 1852 in poi: questi, ossessivamente innamorato di lei, la ritrasse in molti dei suoi celebri dipinti¹.

La figura della Siddal, che univa candore angelico ad una sorta di androgina enigmaticità, contribuì a delineare ancor meglio quell'ideale femminile tanto in voga durante il XIX sec. quando, donne dall'aspetto misterioso, lo sguardo crudele ed il viso dai tratti marcati, quasi maschili, divennero nuovi modelli di femminilità².

¹ Elizabeth Eleanor Siddal (Londra 1834-1862) entra nel movimento preraffaelita come modella; notata da Deverell in un negozio ove lavora come commessa, posa per lui per *Twelfth Night*. Successivamente lavora anche per Millais (*Ophelia*), e per Hunt (*Valentine and Sylvia*).

² «L'ossessione per il tipo androgino verso la fine del secolo — scrive Mario Praz — è un chiaro indice di un torbido stato di confusione di funzioni e ideali. Il maschio, dapprima tendente al sadismo, inclina al masochismo, verso la fine del secolo» (M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 189-190).

Opere come *La fille aux yeux d'or* (Balzac), *Mademoiselle de Maupin* (Gautier), *Monsieur Venus* (Rachilde), *L'Androgine* (Peladan), ecc... testimoniano infatti come in genere, un virile dispotismo ed una sensuale femminilità, rappresentino i caratteri di quell'ideale erotico *fin-de-siècle* che nell'androgino trova la sua perfetta realizzazione.

C'est en effet une des plus suaves créations du génie païen que ce fils d'Hermès et d'Aphrodite. Il ne se peut rien imaginer de plus ravissant au monde que ces deux corps parfaits, harmonieusement fondus ensemble, que ces deux beautés si égales et si différentes qui n'en forment plus qu'une supérieure à toutes deux, parce qu'elles se tempèrent et se font valoir réciproquement: pour un adorateur exclusif de la forme y-a-t-il une incertitude plus aimable que celle où vous jette la vue de ce dos, de ces reins douteux, et de ces jambes si fines et si fortes que l'on ne sait si l'on doit les attribuer à Mercure prêt à s'envoler ou à Diane sortant du bain?³

La Gioconda, con la sua aria misteriosa, il volto androgino, ed il sorriso enigmatico può senz'altro dirsi un valido esempio di questo tipo di donna sul cui viso si leggono «strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions»⁴. Una donna insomma, dalla grazia ambigua e sinistra come quella che con i preraffaeliti e Rossetti in particolare, s'impone quale nuovo ideale pittorico femminile. Elizabeth Siddal fu appunto la prima delle bellezze fatali dipinte da Rossetti: alla sua morte, per lui posarono altre splendide modelle: Fanny Cornforth (*The Blue Closet*), Alexa Wilding (*Monna Vanna*), Jane Morris (*Astarte Syriaca*) ecc... Il risultato fu che i suoi dipinti conservarono la sensualità e la sontuosità di sempre: le sue bellissime donne tragiche, pallide e malinconiche, dal collo lungo e la mascella larga, emergono ancora sommerse dall'opulenza delle stoffe e dei gioielli, in un'atmosfera velatamente erotica.

Dopo la Siddal, fu la giovane moglie di William Morris ad imporsi quale prototipo di bellezza preraffaelita: con i

³ T. Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Edition Garnier, 1947, p. 201.

⁴ W. Pater, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Chicago, Academy Press, 1977, p. 125.

suoi lunghi capelli corvini, le labbra leggermente imbronciate e lo sguardo languido, Jane contribuì a perpetuare il mito iconografico di quelle malinconiche ed assortite *femmes fatales* che entrarono a far parte del gusto decadente degli anni Novanta.

L'ossessione *fin-de-siècle* per il tipo androgino trovò dunque nelle donne del Rossetti un mirabile esempio di bellezza ambigua e misteriosa: il loro aspetto, così inquietante ed enigmatico, preannuncia il trionfo di quella bellezza satanica che più in là doveva essere spesso associata a figure mitologiche dal fascino sinistro.

È quanto accade durante la fine del secolo quando, ad evocare la femminilità crudele ed aggressiva, verranno per lo più chiamate le figure della mitologia classica.

Per la generazione decadente l'evasione nel mito costituirà infatti un mezzo per plasmare il reale ad immagine dell'ideale, per fuggire la prosaicità offensiva del quotidiano alla ricerca di un *altrove* capace di ospitare una serie di miti cui associare fantasie che simboleggiano oniricamente la nuova natura ribelle della donna. Così nel tentativo di dimezzarne la dignità umana, spesso creature chimeriche quali Arpie, Erinni, Gorgoni, Sirene⁵ ecc... divengono il simbolo più efficace della mortifera minaccia femminile.

Tra tutte, è senz'altro la Sfinge la figura mitologica che s'impone come modello di bellezza chimerica e perversa. Favoloso mostro alato, dal corpo di leone e il petto di donna, la Sfinge, con la sua ambigua sessualità seduce facilmente l'immaginario di fine secolo. Lo sguardo ipnotico, i seni protuberanti, le zampe feline, offrono infatti l'immagine di una femminilità esigente e dissoluta⁶.

⁵ Per la donna-sirena e la donna-cigno, cfr. ad esempio T. Gautier, «Caeruli oculi» e «Sinfonie en blanc majeur».

⁶ Durante la fine del secolo infatti la letteratura trabocca di immagini di belle predatrici il cui atteggiamento, sempre meno umano, è assimilato persino a quello di animali perversi per antonomasia (serpente, gatto ecc...). Ed è tale l'intento di sottolineare l'intimo legame tra la donna e l'animale che, da generiche analogie fisiche si arriva a vere e proprie caratterizzazioni psicologiche. La donna non ha solo il profilo sinuoso di un gatto o lo sguardo ipnotico di un cobra, ma agisce guidata da istinti e desideri total-

Figlia di Orthos e di Echidna, nella mitologia classica la Sfinge era un terribile mostro inviato da Era sul Citerone, in odio ai Tebani. Lì, appostata su uno stretto valico, proponeva il terribile enigma delle tre età dell'uomo che, secondo quanto riferisce Apollodoro⁷, le era stato insegnato dalle muse.

Sin dall'antichità la Sfinge è descritta come «vergine scaltra» e funesta: una sorta di vampiro antropofago che divorava selvaggiamente le sue vittime. È Ovidio che ricorda come, a tutti coloro i quali, «ingannati dagli enigmi di una lingua oscura» non riuscivano a risolvere l'indovinello, la Sfinge riservava una «morte indicibile»⁸. Solo Edipo vi riuscì e la Sfinge si uccise gettandosi dal Citerone.

Molti sono i poeti classici che della Sfinge, sottolineano non solo la natura mortifera ma anche quella più propriamente erotica, attribuendole un carattere lascivo o paragonandola ad una etera.

Metà donna e metà animale, la Sfinge rappresenta la dualità per eccellenza. La sua figura ispira di volta in volta sensazioni contrastanti: curiosità e timore, attrazione e repulsione, stupore e sgomento. Il suo corpo, che partecipa tanto del piacere bestiale quanto della seduzione femminile, rappresenta il massimo compendio di quell'ambigua sessualità tanto bramata dall'epoca.

La Sfinge è dunque da sempre il simbolo di una femminilità demoniaca la cui capacità di seduzione ha il potere di uccidere: non stupisce dunque, che il XIX sec. ne faccia una suggestiva incarnazione della *femme fatale*. Così come era accaduto già per *Salomé*, anche questa enigmatica figura mitica finì per sedurre tanto la letteratura quanto le arti visive: molti furono gli artisti che scelsero la Sfinge quale

mente animali, la sua è una perversione naturale. D'altra parte la donna non sa separare il corpo dall'anima, forse perché, suggerisce Baudelaire, ella «n'a que le corps». (C. Baudelaire, *Mon coeur mis à nu*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1975, vol. 1, p. 694).

⁷ Apollodoro, III, 5,7.

⁸ «Ut quos obscuri ambagibus aris legimos infandae Sphinga dedisse neci» (Ovidio, *Ibis*, 378).

tema per le loro opere: Moreau, Rossetti, Khnopff, Meštrovič, Stuck ecc.⁹.

Una bellezza ambigua e terribile unita ad una insaziabile voluttà, fanno della Sfinge il simbolo di quella *beauté fatale* che doveva ossessionare un ben noto coltivatore di piaceri insoliti e sensazioni raffinate: Oscar Wilde.

È ad Oxford che Wilde, ancora studente iniziò ad abbozzare il poemetto *The Sphinx*, per poi terminarlo e pubblicarlo solo venti anni dopo: nel 1894. La lunga gestazione di *The Sphinx*, lascia intendere quanto laboriosa ne sia stata la composizione: in effetti, proprio la perfezione stilistica della poesia consente di pensare che, sebbene l'idea risalga al periodo giovanile dell'autore, la stesura è invece il risultato di una rielaborazione condotta a più riprese in età matura, quando cioè Wilde ebbe modo di assimilare ulteriori suggestioni letterarie.

Flaubert, Huysmans, Baudelaire o Gautier sono infatti solo alcuni degli svariati tasselli che contribuiscono a formare lo splendido mosaico di *The Sphinx*, opera che più che mai può dirsi il risultato di ciò che Wilde ha letto: la riformulazione letteraria del «già scritto» che si allinea sugli scaffali della biblioteca.

«Per sognare — scrive Foucault nel saggio dedicato alla *Tentation* di Flaubert — non bisogna chiudere gli occhi, bisogna leggere. La vera immagine è conoscenza»¹⁰. E questo poemetto nasce appunto dal patrimonio di conoscenze e letture di Wilde, dall'incredibile fusione di suggestioni iconografiche e letterarie che s'intrecciano a più livelli per dar vita ad un mirabile esempio di «fantastico da biblioteca».

Particolarmente interessante a proposito di *The Sphinx* è quindi il discorso sull'intertestualità, volto a verificare

⁹ A tal riguardo si pensi per esempio ad opere come *The Sphinx's Kiss* (F. von Stuck), *The Sphinx* (J. Toorop), *The Supreme Vice*, *The Meeting of Animalism and Angel* (F. Khnopff), oppure all'opera che sicuramente influenzò Wilde nel suo poemetto: *Oedipus and the Sphinx* del celebre Gustave Moreau.

¹⁰ M. Foucault, «Un fantastico da biblioteca», in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 136.

quanto la rilettura della memoria artistica e letteraria, possa essere ascritta ad un'estetica che consapevolmente si pone come riscrittura del «già detto». Non è così solo la forma dell'espressione che rivela l'entità degli apporti, ma anche la forma della sostanza e cioè, l'immagine della Sfinge nei suoi stessi tratti fisici.

La Sfinge wildiana è un bel felino dal corpo screziato come lince: adagiata su un tappeto cinese, fissa nell'oscurità della stanza un giovane studioso¹¹.

Dawn follows Dawn and Nights grow old and all the while this curious cat
Lies couching on the Chinese mat with eyes of satin rimmed with gold.
(vv. 7-8)

L'associazione Sfinge/gatto non può che ricordare *Les Chats* di Baudelaire, ove i gatti assumono le sembianze di grandi sfingi «amis de la science et de la volupté»:

Ils prennent en songeant les nobles attitudes des grands sphinx allongés au
fond des solitudes¹².

Il riferimento alla posizione della Sfinge si trova anche nelle pagine di *A rebours* di Huysmans, il celebre «libro giallo» che, per il Wilde degli anni Ottanta, fu ciò che nel decennio precedente erano stati gli *Studies in the History of the Renaissance* di Pater¹³. Nel nono capitolo del libro, *Des Esseintes*, cullato dalla mirabile prosa di Flaubert, rivive l'incontro tra la Sfinge e la Chimera, grazie alle doti ventrilo-

¹¹ Abbastanza curiosamente la Sfinge wildiana, come appare anche dai disegni degli illustratori dell'epoca, è da immaginarsi di dimensione salottiere, quindi delle proporzioni di un animale domestico come ad esempio un cane di media grandezza.

¹² C. Baudelaire, *Les chats*, in *Op. cit.*, vol. 2, p. 66.

¹³ «It was the strangest book that he had ever read. It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him. [...] Things of which he had never dreamed were gradually revealed. [...] It was a poisonous book. (O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, in *Complete Works*, ed. by V. Holland, London, Collins, 1962, p. 101). Tutte le citazioni dagli scritti di Wilde, salvo diversa indicazione, fanno riferimento a questa edizione.

que della sua amante che anima due statuette nell'oscurità di una stanza. Nell'episodio la Sfinge appare, come quella wildiana, accucciata («couching») nella posa classica.

Il fit apporter, un soir, un petit sphinx en marbre noire, couché dans
la pose classique, les pattes allongées, la tête rigide et droite...¹⁴.

È una posizione questa, della quale la Sfinge sembra non stancarsi mai tanto nell'opera flaubertiana quanto in quella wildiana.

«Je te retrouve perpétuellement immobile»¹⁵

sono queste le parole che nella *Tentation* di Flaubert la Chimera rivolge alla «sphinx terrible». Dal canto suo Wilde scrive:

Inviolata and immobile she does not rise she does not stir.
(v. 3)

In tutto sembra leggersi l'eco di un famoso sonetto di Baudelaire, «*La Beauté*», ove la Bellezza che troneggia come una «sphinx incompris» manifesta così il suo odio per il movimento:

Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris¹⁶.

La predilezione dell'immobilità e delle tenebre, non è l'unica peculiarità della Sfinge wildiana che, più di tutto sembra aborrire la parola. È per questo che, nonostante le albe si succedano e le notti trascorrono, la Sfinge rimane invariabilmente «silent».

Come il gatto di Baudelaire, che cerca solo «le silence

¹⁴ J.K. Huysmans, *A Rebours*, Paris, Gallimard, 1987, p. 214.

¹⁵ G. Flaubert, *La Tentation de Saint Antoin*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1951, p. 156.

¹⁶ C. Baudelaire, *La Beauté*, in *Op. cit.*, vol. 2, p. 21.

et l'horreur des ténèbres» anch'ella ama starsene in assoluto silenzio.

A beautiful and silent Sphinx has watched me through the shifting gloom
(v. 2)

Creatura squisita e grottesca, la «curious sphinx» di Wilde è ancora una volta simile, nel suo fare distaccato ed ambiguo, a quel gatto che Baudelaire definisce «misterieux... séraphique... étrange»¹⁷.

In *The Sphinx* anche per ciò che riguarda la forma dell'espressione, il principio wildiano secondo cui «in a very ugly and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other»¹⁸, si dimostra pienamente applicato sin dalle prime righe.

In effetti, la situazione iniziale, con il riferimento all'oscurità della stanza di uno studioso, rievoca *tout court* *The Raven* (E.A.Poe): anche qui un poeta assorto in studi notturni si distrae a causa di una misteriosa presenza: quella di un corvo.

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping
As of some one gently rapping at my chamber door¹⁹.

Nella tensione dell'insonnia prende forma l'allucinante esperienza del monologante alle prese con il sinistro corvo, dal quale, nonostante tutti i suoi interrogativi, non otterrà che un insistente «*Nevermore*». Esattamente quanto accade nel poemetto wildiano, ove la languida Sfinge rimane del tutto muta ai quesiti dello studente, rispondendo al massimo col suo «subtle-secret smile».

E se Poe parla sin dall'inizio di «midnight dreary», anche

¹⁷ *Idem*, p. 51.

¹⁸ O. Wilde, *Pen, Pencil, Poison*, in *Op. cit.*, p. 1001.

¹⁹ E.A. Poe, *The Raven*, in *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1971, p. 1214.

in *The Sphinx*, l'atmosfera misteriosa è evocata già dal primo distico attraverso l'uso di un aggettivo «dim» ed un sostantivo «gloom» che nella loro reiterazione, accentuano ancor più l'idea di un mistero nascosto tra le tenebre.

A questa Sfinge «inviolata and immobile» dagli «eyes of satin rimmed with gold», lo studioso rivolge la parola per esortarla a svelare i suoi segreti, a raccontare gli eccitanti ricordi dei «mille stanchi secoli della sua esistenza». La Sfinge, bella e languida rappresenta una tentazione: quella di un sapere sepolto tra le rovine del passato e pur tuttavia ancora incredibilmente intrigante.

Come forth my lovely languorous Sphinx! and put your head upon my knee!
And let me stroke your throat and and see your body spotted like the Lynx!
(vv.13-14)

L'esortazione ad avvicinarsi ricorda l'incipit di *Le Chat* di Baudelaire:

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux;
retiens les griffes de ta patte,
et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,
mêlés de métal et d'agate²⁰.

Certo è che in Wilde, il riferimento a «half woman and half animal» aggiunge un brivido del tutto nuovo: quella che lo studente ha di fronte è infatti una creatura mostruosa il cui passato favoloso è allo stesso tempo fonte di curiosità e timore. La sensualità animale della Sfinge, lascia così presagire ricordi di amori e piaceri inenarrabili che il giovane tenta di leggere nei suoi «large black satin eyes» in cui si sprofonda come in un sogno allucinato²¹.

Ha vissuto molti secoli la Sfinge wildiana, numerosi devono essere stati i suoi amanti: inevitabile è dunque la

²⁰ C. Baudelaire, *Le chat*, in *Op. cit.*, p. 35.

²¹ Lo stesso Farmer osserva «Dès les premiers vers on se trouve en pleine hallucination» (A.J. Farmer, *Le mouvement esthétique et «decadent» en Angleterre (1870-1900)*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1931, p. 232).

curiosità dello studente che invano tenta di esplorare i segreti di una complessa ed ambigua sessualità.

Who were your lovers? who were they who wrestled for you in the dust?
Which was the vessel of your Lust? What Leman had you, everyday?
(vv. 45-46)

È così che nasce la lunga lista di nomi evocati dall'antichità di un mondo esotico che rivive attraverso i suoi culti, i suoi faraoni, le sue divinità:

Did giant Lizards come and crouch before you on the reedy banks?
Did Gryfons with great metal flanks leap on you in your trapped couch?
Did monstrous hippopotami come sidling toward you in the mist?
Did gilt-scaled dragons writhe and twist with passion as you passed them by?
(vv. 47-50)

E qui, il richiamo più esplicito è quello di *Dolores*, sorta di cupa litania ove Swinburne dà il meglio di sé nell'invocare una bellissima e crudele *femme fatale*:

What bud was the shell of a blossom
That all men may smell to and pluck?
What milk fed thee first at what bosom?
What sins gave thee suck?

.....

What new work wilt thou find for thy lover?
What new passions for daytime or night?
What spells that they know not a word of
Whose lives are leaves overblown?
What tortures undreamt of, unheard of,
Unwritten, unknown?²²

Nella descrizione delle avventure erotiche della Sfinge nulla è tralasciato. Wilde, artista musivo, sfrutta tutto il suo sapere mitologico attingendo all'Egitto (Antonio e Cleopatra, Anubi dal viso canino, l'enorme Api, Path dagli occhi di verdi

²² A.C. Swinburne, *Poems and Prose*, London, J.M. Dent, 1950, pp. 52-53.

berilli, Toth, Iside e Osiride, e il bellissimo Ammone), alla Grecia (Ati, lo Stige, Venere e Adone, le Nereidi dal seno di cristallo), e poi ancora all'Assiria e alla Fenicia.

Persino i più orribili e singolari animali sono stati compagni di letto della Sfinge, e allora Wilde chiama a raccolta ippogrifi, basilischi, l'Ibis scarlatto, il torpido coccodrillo, i grifoni dai fianchi metallici, Leviatano e Behemoth, e poi ancora pipistrelli, draghi e persino l'orribile Chimera:

And from the brick-built Lycian tomb what horrible Chimera came
With fearful heads and fearful flame to breed new wonders from your womb?
(vv. 51-52)

L'immagine ricorda un passo della *Tentation*, ove la Sfinge grida alla Chimera: «Cesse de me jeter tes flammes au visage!»²³.

In generale *The Sphinx* si configura come una sorta di frenetica *interrogatio* risolta attraverso un'infinita enumerazione enciclopedica di nomi di luoghi, divinità, personaggi storici, mitologici ecc... Il tutto è ottenuto attraverso l'uso di un linguaggio decorativo e rituale, che si fa musica grazie ad una serie impressionante di rime per trovare le quali Wilde lamenta, già nel 1883, (dieci anni prima della pubblicazione), una certa difficoltà.

The rhythmical value of prose has never yet been fully tested; I hope to do some more work in that *genre*, as soon as I have sung my Sphinx to sleep, and found a trisyllabic rhyme for catafalque²⁴.

E a giudicare dal risultato finale non è difficile credergli: Hieroglyphs/Hippogriffs, obelisks/Basilisks, Cyprian Kiss/Heliopolis, odorous/Antinous, corridors/Mandragores, sarcophagus/Tragelaphos, Corybants/elephants, catafalque/Amenalque (il trisillabo a lungo sospirato!). All'espansione infinita del lessico corrispondono le strettoie della struttura

²³ G. Flaubert, *La Tentation...*, in *Op. cit.*, p. 155.

²⁴ O. Wilde, *The Letters of Oscar Wilde*, ed. by R. Hart-Davis, London, 1962, p. 144.

sintattica che si ripete tornando su se stessa per corrispondenza anaforica compensando in tal modo la dilatazione semantica.

Sing to me of the Jewish maid who wandered with the Holy Child
And how you led them through the wild, and how they slept beneath your shade.
Sing to me of that odorous green eve when crouching by the marge
You heard Adrian's gilded barge the laughter of Antinous

(vv. 31-34)

Sing to me of the Labyrinth in which the twoformed bull was stalled
Sing to me of the night you crawled across the temple's granite plinth

(vv. 37-38)

A questo si aggiunga anche l'uso di una coordinazione polisindetica: il ripetersi della congiunzione «and» per ben quattro volte nei versi successivi (vv. 41-44), e quello del disgiuntivo «or» (vv. 64-65, v. 67) non fa che ribadire la ridondanza di una serie infinita di interrogazioni che restano, al pari della Sfinge, senza risposte.

Come *Salomé*, anche *The Sphinx* ripropone un modello di connotazione e rappresentazione che si espande ciclicamente. La descrizione del dio Ammone è appunto un esempio di questo modo monumentale di costruire il periodo.

His marble limbs made pale the moon and lent the day a larger light.
His long hair was nine cubit's span and coloured like that yellow gem
Which hidden in their garment's hem the merchants bring from Kurdistan
His face was as the must that lies upon a vat of new-made wine

(vv. 88-91)

La rappresentazione del Dio avviene per parallelismi: il viso è come il mosto, la gola è bianca come il latte, le perle sono come rugiada ecc... Questo fa sì che un'immagine sconfini in un'altra, amplificandosi attraverso una serie di *epiteta ornantia* spesso legati a sostantivi da assonanza (brick-built, v. 51) o allitterazione (subtle-secret, v. 73).

Nella descrizione del dio Ammone, come pure in quella del profeta Iokanaan (*Salomé*)²⁵, è il ricordo della poesia

²⁵ O. Wilde, *Salomé*, in *Op. cit.*, pp. 508-509.

ebraica che rivive attraverso certi parallelismi che sembrano tolti di peso da *The Song of Solomon*:

His head is as the most fine gold, his locks are bushy, and black as raven.
(5:11)

His cheeks are as a bed of spices, as sweet flowers: his lips are like lilies,
dropping sweet smelling mirrh.
(5:13)

His hands are as gold rings set with the beryl: his belly is as bright ivory
overlaid with sapphires
(5:14)

Dal verso 129 qualcosa cambia nell'atteggiamento del monologante che, quasi come riavendosi da una tremenda visione esorta la Sfinge ad allontanarsi «Away to Egypt!» «Back to your Nile» «Get hence» e poi ancora «Away»:

Get hence, you loathsome mystery! Hideous animal, get hence!
You wake in me each bestial sense, you make me what I would not be.
You make my creed a barren sham, you wake foul dreams of sensual life
(vv. 167-169)

Interessante è il confronto con gli ultimi versi di *The Raven*, ove il corvo assume l'aspetto di un demone («thing of evil») al quale lo studioso comanda bruscamente di allontanarsi:

Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!²⁶

Dopo aver evocato le avventure erotiche della Sfinge, il giovane studente ne inorridisce: la «lovely languorous Sphinx» diventa improvvisamente una «false Sphinx», un «hideous animal» che va allontanato poiché risveglia i desideri più repressi, i sensi più brutali: in altre parole, tutto ciò che si vuol dimenticare. «Go thou before, and leave me to my crucifix»: il riferimento al crocifisso, altra reminiscenza flaubertiana²⁷, risulta difficilmente credibile dopo le disso-

²⁶ E.A. Poe, *op. cit.*, p. 1224.

²⁷ Nella *Tentation*, Flaubert scrive «Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières». (G. Flaubert, *op. cit.*, p. 164).

lutezze appena elencate. Il silenzio della Sfinge autorizza così a pensare che le fantastiche avventure erotiche attribuitele, non sono che la proiezione del bisogno di una sessualità perversa cui segretamente aspira il soggetto monologante.

È così in virtù di quello che Praz definisce «gusto d'algo-lagnia»²⁸, che Wilde associa alla Sfinge (come pure a Salomé), una infinita lussuria quasi come per liberarsi da un desiderio, che è anche colpa, facendo compiere ad altri il peccato.

Con *The Sphinx* Wilde — è Albert Farmer ad osservarlo — «cède une fois de plus au besoin de se libérer. Plus nettement encore que dans *Salomé*, on sent frémir ici, sous un déploiement d'images, des appétits imperieux et mal satisfaits»²⁹. Dello stesso avviso è anche Kelter Hartley che parla della *Sfinge* come una «espèce de litanie à rebours» la quale «ne doit sa cohésion qu'à l'appelle sourd de ses appétits qui gronde dans chaque vers»³⁰.

Guardare gli occhi della Sfinge significa così guardare ad uno specchio ove Wilde vede riflessi tutti i suoi peccati almeno quanto Dorian Gray nel suo ritratto e Salomé nella Luna.

Più di ogni altra cosa però, significa scoprire il riflesso di quella congerie di opere letterarie, pittoriche e scultoriche che su tale argomento si sono variamente esercitate attraverso il tempo.

Il laborioso arabesco verbale di *The Sphinx*, ci restituisce il Wilde collezionista di colori e di strumenti, cesellatore di metalli preziosi già ampiamente conosciuto con *Dorian Gray* e *Salomé*. Per ricreare l'atmosfera orientale di sensualità e splendore, Wilde, mosaista di provata perizia, dà fondo a tutto il suo dizionario esotico: nomi, parole, oggetti preziosi, allusioni ad antichi luoghi: nulla è tralasciato.

D'altra parte si sa, l'ispirazione wildiana muove sempre dai libri: ed è così che fonti bibliche e fonti moderne si

²⁸ M. Praz, *op. cit.*, p. 188.

²⁹ A.J. Farmer, *op. cit.*, p. 238.

³⁰ K. Hartley, *Oscar Wilde, L'influence française dans son oeuvre*, Paris, Librairie Sney, 1935, pp. 66-67.

mescolano sapientemente nel variopinto mosaico di *The Sphinx*. Alla poesia ebraica ad esempio, Wilde si rifà non solo per ciò che riguarda certi modelli sintattici, ma anche per lo stesso paradigma lessicale: *ivory, beryl, orchard, garments, pomenagrates, camphire, cedar, spikenard, saffron, cinnamon, frankincense, myrrh, aloes* ecc...: sono tutte esotiche parole attinte a *The Song of Solomon*. Della *Tentation* di Flaubert invece, Wilde si servirà quale valida riserva di voci arcaiche e preziose come *talç, catafalque sarcophagus, tragelaphus, hieroglyphs, labyrinth, oreichalch*, ecc..

Per amore di un'arte che è selezione ma anche esagerazione, Wilde attinge alla biblioteca del «già scritto» con un'avidità senza precedenti. Dischiusi gli archivi del passato, Wilde accumula nella sua Sfinge una congerie di immagini stupefacenti sfruttando tutto un repertorio di elementi di derivazione. *The Sphinx* è così un lavoro che è frutto di una selezione ispirata: è un testo che nasce, per dirla con Barthes «con lo spezzettamento delle citazioni, delle formule, delle cadenze, col piacere della parola»³¹.

Quella di Wilde è una scrittura che fagocita altra scrittura, che nasce per associazione d'idee ed attinge non alla vita bensì all'arte. La stessa scelta di un tema come quello della *femme fatale*, testimonia in partenza la volontà di riformulare un'idea già ampiamente sfruttata dalla letteratura e dall'arte, ma non per questo priva di una sua virtuale originalità. D'altra parte è lo stesso Wilde a scrivere «to me there is some thing very pleasurable in seeing and studying the same subject under different conditions of art [...] The originality, I mean, which we ask from the artist, is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invents. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything»³².

È chiaro dunque come Flaubert, Huysmans, Baudelaire, Poe, Gautier, Swinburne e quante altre fonti si vogliano rin-

³¹ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 62.

³² O. Wilde, «Olyvia at the Lyceum» (1885), in *Reviews*, vol. 6 di *The First Collected Edition of the Works of O. Wilde*, 15 vols., ed. by R. Ross, London, Methuen, 1969, p. 29.

tracciare, facciano parte di un'estetica che consapevolmente si pone come attenta riscrittura scaturita dalla selezione e dalla combinazione dei più svariati elementi. È sempre Wilde ad affermare «Art is really a form of exaggeration; and selection, which is the very spirit of art, is nothing more than an intensified mode of over-emphasis»³³.

La Sfinge wildiana ha dunque non a caso qualcosa di un pò tutte quelle creature fatali che dominano l'arte e la letteratura del XIX sec.: tutto ciò non intacca affatto la sua originalità che è nel sistema della forma, non nelle componenti del contenuto.

«In literature we require distinction, charm, beauty, and imaginative power»³⁴: l'ideale artistico di Wilde è dunque un'opera che racconti ciò che non esiste, l'irreale, il fantastico, senza perdere di vista il fascino dello stile: è solo questo che decreta l'originalità dell'opera. L'interesse di Wilde per il decorativo si traduce così nella ricerca di una nuova lingua, della lingua della sua arte:

[...] a language different from that of actual use, a language full of resonant music and sweet rhythm, made stately by solemn cadence, or made delicate by fanciful rhyme, jewelled with wonderful words, and enriched with lofty diction³⁵.

Come tutti i decadenti, Wilde è dominato da un amore addirittura sensuale per la parola: questo spiega la profusione decorativa e la lingua riccamente intessuta di preziosismi alla base non solo di *The Sphinx* ma anche di *Salomé* e — in certa misura — di *Dorian Gray*. È così che, cercata, ordinata e collezionata, la parola viene goduta, al di là del suo significato, anche per la sua seducente sonorità.

Sfruttando il suo sapere come fonte inesauribile di immagini ricercate e squisiti *decòr*, Wilde ricomponne il mosaico di *The Sphinx* grazie ad una serie di *tableaux* avida-

³³ O. Wilde, *The Decay of Lying*, in *Complete Works*, cit., p. 978.

³⁴ *Idem*, p. 974.

³⁵ *Idem*, p. 978.

mente collezionati ed attinti alle riserve dell'arte, della letteratura, della mitologia, dell'archeologia.

La ricerca sintagmatica e semantica che Wilde conduce a ridosso della figura della Sfinge, è appunto finalizzata all'accumulo minuzioso di tessere multicolori da ricomporre nel poemetto a mò di intarsio. In tal senso l'intertestualità alla base di *The Sphinx* si configura come abile tecnica volta alla creazione di un arabesco esornativo di suoni e significati rari e sontuosi in grado di restituire all'arte la propria capacità evocativa.

Condotto con l'ostinazione della mania, questo attento gioco cerebrale finisce per conferire al registro stilistico-sintattico di *The Sphinx* una sorta di ricercata policromia che consente così più di una lettura. La dimensione scritturale, ambigua almeno quanto l'immagine della Sfinge, sembra implicitamente ricondurre alla figura di Wilde: la sua vita, all'insegna della più spavalda ed equivoca doppiezza, riflette così a pieno anche l'ambiguità della sua arte.

DRACULA COME METAFORA DEL CINEMA

di
Luisella Serena
(Torino)

Mesmerizzano, ipnotizzano, attraggono come campi elettromagnetici¹, Dracula e il Cinema, per la loro natura identica ed equivalenza di potenzialità, occulte ed inconse, generati dalla stessa madre, sono figli dell'immaginario e come tali prendono forma nell'oscurità, catturano con lo sguardo, seducono, affascinano, travolgono e coinvolgono coloro che incontrano divenendo nel contempo sempre più nitidi e ben definiti dinanzi agli occhi di chi li guarda.

Fin dalle prime apparizioni di Dracula sullo schermo, il Conte sanguinario si è offerto come splendida metafora dello stesso immaginario cinematografico e tale somiglianza non è sfuggita a Francis Ford Coppola che nel ripercorrere le vicende del Vampiro stila in *Bram Stoker's Dracula* una sorta di identificazione parallela tra l'essere spettrale ed il Cinema stesso. L'uno può riflettere l'altro, il loro reciproco statuto glielo consente, poiché il Cinema, l'arte che produce immagini, risulta il *medium* più appropriato per mostrare o evocare la figura eterea e, allo stesso modo, il Vampiro, colui che provoca sensazioni, solletica l'istinto, invisibile e inafferrabile, diviene l'incarnazione o la raffigurazione degli effetti

¹ Le parole citate in apertura si rifanno ad una battuta di Van Helsing che recita in scena: «Mesmerism? Hypnotism? Electromagnetic fields?». Francis Ford Coppola and James V. Hart, edited by Diana Landau, *Bram Stoker's Dracula, the Film and the Legend*, directed by Francis Ford Coppola, screenplay by James V. Hart, New York, Newmarket Pictorial Moviebook, 1992, p. 94.

che lo schermo produce sulle sue 'vittime': nella loro doppia parvenza sono i principali protagonisti di 'realtà' virtuali o visionarie.

Di tutte le Arti il Cinema è quella meno adatta alla riproduzione della realtà. È l'arte del 'come se', ritratto di una realtà illusoria, [...] duplicata, è perciò finzione. Lo schermo è il doppio del reale ma non è il reale [...] perché le immagini ci trasmettono emozioni ma non le fanno vedere².

Il Redivivo padrone di quegli spazi posti al di fuori della percezione concreta dell'esistente trova sullo schermo una perfetta sistemazione che gli permette di prendere forma e realizzarsi appieno. Il buio è per entrambi il luogo natale, vi si concretizzano e vi si manifestano; come fissa dimora, i due 'fratelli' hanno il castello dell'*imagery*, e si danno braccetto nel farsi vettori prioritari di quel regno fantastico. La tela del cinematografo, al contrario della realtà, fa sì che il *Nosferatu* mostri i suoi volti senza rivelare la propria identità, grazie a quell'ambiguità di fondo che lo contraddistingue. Quello spazio umbratile ne rivela solo i contorni, senza definirli o cadere in soluzioni categoriche che mal si adatterebbero alla sua indole di essere misterioso e sfuggente.

Le affinità elettive tra la 'fabbrica dei sogni' e il Vampiro crescono quando l'indagine si sposta sulla loro sostanza che li vede l'uno, ombra schermata che non riflette le sue forme sul mondo circostante, l'altro, spettro etereo, imperscrutabile ed enigmatico. Il Cinema e Dracula vivono nella stessa terra, quali proiezioni di desideri e paure, generatori di emozioni, simulacri, rispecchiamenti di spazi posti dentro e fuori dell'uomo.

La 'fabbrica dei sogni', oltre ad aprire allo sguardo un nuovo territorio (l'inconscio), permette di stabilire nuove relazioni tra la sfera dell'individuale e quella del collettivo³.

² Franco La Polla, «Cinema e romanzo: istruzioni (a posteriori)», intervenuto al Convegno *Il cinema nella scrittura*, novembre 1995 (Organizzato dall'Università di Bergamo, Facoltà di lingue e letterature straniere).

³ Antonio Costa, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 1992, p. 31.

Lo schermo si identifica come il più fertile terreno dove può riprodursi il processo immaginifico, ne disegna le forme e riproduce i colori riflettendo i principali tratti dell'impagreggiabile seduttore. Lo spazio delle immagini si eleva perciò a luogo dell'evocazione, trascende lo *status* di espressione icastica per divenire la 'realtà' del fantastico.

L'istituzione cinematografica ha anche a che fare con il desiderio, con l'immaginario e con il simbolico: fa leva sui giochi d'identificazione e sui complessi meccanismi che regolano il funzionamento della nostra psiche, del nostro inconscio⁴.

Il Cinema risulta, dunque, il luogo ove la dilatazione del reale può assurgere a rappresentazione di atmosfere virtuali o di situazioni mentali. Grazie a questa intrinseca peculiarità, esso costituisce un anello di congiunzione tra l'irreale e il reale, rispecchiando la posizione intermedia che ormai da secoli detiene il *Nosferatu*, sospeso tra la Vita e la Morte.

Quest'intima relazione viene trasformata in *Bram Stoker's Dracula* in fatto filmico, tanto che, nel cogliere questo vincolo 'naturale', il regista americano, Francis Ford Coppola, fa del Vampiro di Stoker la creatura che incarna e raffigura in scena la 'Settima Arte' con la quale, inoltre, condivide pressappoco l'anno di nascita.

Nella pellicola di Coppola l'avventura narrativa del secolare mostro viene fatta coincidere coll'«avventura teorica»⁵ del Cinema, tanto da poter rintracciare tra le righe del testo filmico una narrazione parallela il cui argomento è il Cinema nella sua interezza, dalla Storia al linguaggio, fino ai codici espressivi, per concludersi con un'enunciazione del regista che lascia trasparire i propri sentimenti, rivelando il profondo legame che lo unisce alle sue opere con una sorta di affettuosa complicità.

Tutto ciò si dispiega su due linee: quella storico-enunciativa che stila una sorta di biografia del Cinema ed

⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵ Franco La Polla, «Dimenticare Dracula, ovvero la dissolvenza delle attrazioni», in *Cineforum*, gennaio/febbraio 1993, n. 1/2, p. 7.

un'altra, di carattere poetico-evocativo, all'interno della quale Coppola chiama direttamente in causa la medesima Arte analizzandone il linguaggio. Esse corrono parallele, s'intrecciano, si sovrappongono, ancorate in una sorta di substrato testuale, rintracciabili nelle viscere del testo filmico e per questo meno evidenti ma che, allo stesso modo, rafforzano l'originalità del testo e la sua ricchezza.

La prima si riconduce, per così dire, ad una riflessione o commemorazione sulla vita e sulla nascita della 'più giovane delle arti', ad essa fa eco l'utilizzo di primitive tecniche di ripresa, l'inserimento di immagini scolorite e stinte che rimandano al 'primo cinema', unite a citazioni filmiche che ne richiamano i grandi maestri, veri e propri modelli esemplari di regia quali furono Murnau, Dreyer, definiti gli «artefici di mostri... coloro che hanno tradotto in immagini la leggenda vampirica»⁶ già alcuni decenni dopo l'apparizione del cinematografo. Il richiamo si estende alle pietre miliari della regia che Coppola vuole nel suo film. L'apporto più evidente giunge dal *Nosferatu*, capolavoro del Cinema muto. La presenza di Murnau si fa sentire non solo nell'identica forma delle ombre spettrali che accompagnano la comparsa del Vampiro, dal quale riprende i motivi dello sguardo demoniaco, ma soprattutto nell'abolizione «dei limiti tra il reale e l'irreale»⁷, operata dal regista tedesco, e dello *horror* come puro fatto visuale, per giungere alla riproduzione di quelle fiammelle circolari, manifestazione del potere satanico, che già apparivano nel *Faust*, altro capolavoro del regista tedesco⁸. Anche la luce accresce la propria potenzialità espressiva e viene trasformata in un vero e proprio codice narrativo attivamente partecipe alla scena, essa lavora, racconta, contribuendo da una parte ad accrescere l'impatto

⁶ Emilio De' Rossignoli, *Io credo nei Vampiri*, Milano, Luciano Ferrarini Editori, 1961, p. 126.

⁷ *Ibidem*, p. 127.

⁸ *Faust* (1926), opera del regista tedesco, risulta essere molto vicina al *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) per le scelte tecnico-stilistiche adottate da Murnau. A questo proposito si confrontino le rispettive recensioni di Leonardo Quaranta in *Cinema di tutto il mondo*. (a cura di) Alfonso Canziani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1978.

emozionale e figurativo e, dall'altra, siglando la vicinanza stilistica della pellicola con la scuola espressionista a cui Coppola non nega d'ispirarsi⁹.

Se da una parte si assiste ad una forte contrapposizione nell'organizzazione luministica, data dal contrasto tra luce ed ombra, dall'altra, l'utilizzo dei colori si deve ricondurre alle opere di Sergej Ejzenstein¹⁰, altro punto di riferimento per il Nostro¹¹. S'instaura, infatti, sul piano figurativo un procedimento dialettico che allinea alle colorazioni intense, situazioni fantastiche e alle tinte tenui quelle verosimiglianti.

Alla accentuata luminosità contrapposta a zone buie si aggiungono, dunque, anche gli effetti cromatici che concorrono a creare situazioni visive, atte ad accrescere la forte tensione scenica, alimentando quel clima di paura e di *suspense* che la capacità evocativa delle immagini risveglia. Una commistione che non nuoce all'unitarietà della narrazione ma, anzi, conduce l'ultimo *Dracula* a condividere, a livello formale e stilistico, soluzioni provenienti da diverse scuole rendendo l'opera innovativa e nel contempo celebrativa della grande tradizione cinematografica. Il testo risulta dotato di un eccezionale simbolismo visivo, giocato su sfondi fantastici, su dialoghi minimi dove, oltre alla luce e ai colori, sono sfruttati anche i rumori e i suoni atti a simulare astrazioni del reale, rintracciabili soprattutto in quelle scene che celebrano ciò che accade tra le mura del fantastico castello: il regno di Dracula ovvero lo spazio dell'immaginazione. In

⁹ Lotte H. Heisner, *Lo schermo demoniaco*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 69. «I cineasti tedeschi, dice Kurtz, lavorando sugli effetti luminosi, trattano la luce come un 'raumgestaltender Faktor', ossia come un 'elemento generatore di spazio'».

¹⁰ Peter Cowie, *Coppola: a Biography*, New York, Charles Scribner's Son, p. 22 «He admired the genius of Soviet filmmaker Sergej Ejzenstein. Francis had seen *Ten Days that Shook the World* when he was seventeen. «On Monday I was in the theater» he said «and on Tuesday I wanted to be a filmmaker».

¹¹ Già in *Apocalypse Now* (1979) Coppola aveva affidato un ruolo determinante alle componenti cromatiche ispirandosi alle teorie sul colore del regista e teorico russo. A questo proposito si veda A.G. Alonge, *Tra Saigon e Bayereuth: Apocalypse Now di Francis Ford Coppola*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993.

quei momenti vengono così rappresentate realtà straordinarie, simulate visioni, in cui i dialoghi, la vestizione scenica, le musiche, i colori, si integrano alla parola, avvicinando sempre più il regista americano al suo sogno: creare un'opera d'arte totale¹².

Ma Coppola non si ferma a questi e invita all'interno del suo universo filmico anche Dreyer che per alcune soluzioni formali adottate risulta essere apparentato a Murnau¹³. La mano del regista danese risulta ben visibile in quei particolari d'ambiente, presenti a Castel Dracula¹⁴, atti a creare un clima fortemente suggestivo dato dagli effetti luministici dove la luce fortissima proiettata sul volto del personaggio, unita ad uno svolgimento ritmicamente lento e solenne di particolari azioni, rimanda al *Vampyr* dreyeriano del 1930, fonte inequivocabile del discorso di Coppola.

A costoro si aggiunge anche un altro grande del Cinema: Griffith, il fondatore del cinema americano, «Solo a partire da Griffith il cinema americano, ormai in grado di padroneggiare la propria tecnica narrativa, ha potuto produrre capolavori»¹⁵. A lui e a Bitzer si devono le prime sperimenta-

¹² In *Apocalypse Now* Coppola tentò di dar vita ad un'opera d'arte totale, a questo proposito si legge in *Tra Saigon e Bayereuth* di A.G. Alonge, op. cit., p. 97: «Ma al di là della possibile derivazione ejzensteniana di alcune soluzioni formali, è soprattutto il progetto globale del cinema proposto dal grande regista che è rintracciabile in *Apocalypse Now*. Negli scritti teorici di Ejzenstein il nome di Wagner ricorre più volte, e il musicista tedesco viene definito apertamente 'uno dei precursori della polifonia audiovisiva del montaggio moderno'. L'autore di *Corazzata Potëmkin* vedeva nel cinema soprattutto dopo l'introduzione del sonoro e del colore la realizzazione del sogno wagneriano di un'opera d'arte totale.

¹³ Lotte H. Heisner, *Lo schermo demoniaco*, op. cit., p. 199. Quanto sia forte l'influenza di Murnau su Dreyer lo mette bene in evidenza il testo appena citato «Dreyer apparentato a Murnau per tanti aspetti sin dal suo *Vampyr*, si è ancora ricordato di queste immagini nel suo *Dies Irae*».

¹⁴ Alcuni interni del castello sono ripresi da *La Belle e la Bête* di Jean Cocteau, si vedano le braccia statuarie che reggono le torce all'interno del castello all'arrivo di Harker.

¹⁵ Jean-Loup Bourget, *Il cinema americano: da Griffith a Francis Ford Coppola*, Bari, Ed. Dedalo, 1985, tradotto da Raffaele Licinio, p. 25. Titolo originale *Le cinéma américain, 1895-1980*, Presses Universitaires de France, Paris, 1983.

zioni sul versante tecnico-espressivo, ad entrambi va riconosciuto universalmente il merito di aver per primi provato e teorizzato:

[...] effetti che in un certo senso costituiscono la sintassi, la punteggiatura ed il ritmo stesso del cinema muto (dalla dissolvenza in apertura e in chiusura al primo piano e al primo piano lungo) [...] innovazioni come l'uso del velo e dei filtri che contribuiscono al carattere pittorico¹⁶.

Il cinema americano, ancora oggi, fa uso di quel modo di scrivere per immagini, utilizzando il primo piano o la dissolvenza come aveva anticipato ed insegnato Griffith mezzo secolo fa. Coppola si serve costantemente di quell'effetto ottico, adottandolo come strumento enunciativo¹⁷ attraverso il quale si approda nello spazio dell'immaginazione. Il regista si appoggia ancora a Griffith, che per primo impiegò la tecnica del racconto alla rovescia o *flash-back*, quando nel Prologo del film, riporta Dracula indietro nel tempo, facendone una citazione ben riuscita, degna del grande regista.

Accanto ai maestri della grande tradizione cinematografica, Coppola fa appello anche ai padri fondatori, i pionieri delle immagini in movimento, e cita tra le righe del suo testo il teatro delle ombre, di origine antichissima, ripreso da quegli artisti di strada che proiettavano in trasparenza figure a due dimensioni nei giorni precedenti la nascita del Cinema. Un richiamo rivolto a quei maghi e illusionisti e nel contempo una riflessione che riconduce alla difficoltà della sua Arte ad affermarsi come tale poiché il Cinema, prima di divenire un fatto artistico fu, prima di tutto, un fenomeno illusionistico, in mano a maghi e incantatori che intravedevano in quel gioco di luci l'ombra trasfigurata dei loro incantesimi. Quella di Coppola diviene una rivisitazione a tuttocampo della secolare Storia della sua Arte che vede la nascita ufficiale proprio negli anni in cui la matrice narrativa prende vita.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷ Christian Metz, *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 255, «La dissolvenza richiama qualcosa della fusione sostanziale, della trasmutazione magica, della efficacia mistica».

For Coppola fidelity to the book means more than just sticking to the original story. «The period of the book was the dawn of new technology» he explained, «I wanted to make the picture almost in the style of the turn of that century, when motion pictures were the domain of the magicians. It would be interesting, I felt, to make it as if we were filmmakers in those days, with all the naive effects of that time»¹⁸.

A quegli sconosciuti profeti e manipolatori dell'immagine si riconducono quei giochi di ombre e di luci schermate, quelle indefinibili sagome in movimento proiettate all'interno della sala cinematografica *fin de siècle* all'interno della quale si dirigono Mina e Dracula, attratti da questa nuova Arte:

[London street-afternoon]

Dracula POV-tracking

(Pathè camera produces slightly jerky, speeded-up movements of early silents. Music cue)

Scanning the rush of humanity out for a Sunday stroll. Women in great hats parade by with and without gentleman. Each woman steals a glance at us, looking into the lens

Closeup-young Dracula

In broad daylight! Positively the most dashing handsome man on the street. His eyes hidden behind the newest fashion-tinted glasses. He smiles with perfect white teeth, tipping his hat to each woman who catches his eye [...]¹⁹

Sono i primi momenti di un brano filmico non appartenente al romanzo ma che costituisce l'emblema dell'intero lavoro «Coppola sta testimoniando la natura metalinguistica della sua pellicola»²⁰; e lo trasforma così nell'anima del film, non a caso posto al centro dello svolgimento dove il Cinema si rappresenta, racconta di sé, quale occhio che scruta la realtà, per raccontarla e simularla. I fatti rappresentati, deliberatamente inseriti dal regista, intendono rivendicare l'autonomia

¹⁸ George Turner, «Bram Stoker's Dracula: A Happening Vampire», in *American Cinematographer*, Novembre 1992. p. 38.

¹⁹ Francis Ford Coppola and James V. Hart, *Bram Stoker's Dracula, the Film and the Legend*, op. cit., p. 76.

²⁰ Franco La Polla, «Dimenticare Dracula, ovvero, la dissolvenza delle attrazioni», op. cit., p. 7.

del suo film il cui fine non è quello di collazionare il testo letterario ma di rigenerarlo *tout court*:

Quella sequenza è invece una delle chiavi del film, ciò che gli dà il suo senso più profondo e robusto, quello che giustifica ogni variazione compiuta da Coppola sul testo di Stoker²¹.

Lo stile, la grammatica, il contenuto di questo momento filmico non lasciano spazio a fraintendimenti, le tecniche di ripresa, il luogo, i dialoghi hanno come loro comune denominatore il Cinema, confermando esplicitamente la natura metalinguistica della pellicola di Coppola.

Non è casuale, infatti, che quella particolare ed originale situazione scenica venga introdotta attraverso un'apertura a iride, evocazione della potenza dello sguardo di cui il Cinema fa costantemente uso, come suo occhio magico: la macchina da presa. Dopo di che la focalizzazione si sposta su Dracula, ringiovanito e 'vittoriano', bello, moderno, scuro e seducente come il Cinema degli esordi, compiendo l'ennesima identificazione con la figura del personaggio principale.

Closer shot on Dracula

His eyes are following someone. (Music cue).

Dracula's POV- Mina in the crowd.

(Long lens, high speed 24-40, background goes darker; compensate to put light on Mina).

Tense, preoccupied as she hurries through the crowd. Her eyes meet his. She looks immediately away. Something compels her to look again.

Medium close Dracula.

As he stops and stares across the street at her.

Dracula: (whispers) «See, see me now!»²²

La scena fa appello ad una pronunciata mimica facciale, nel gioco di sguardi, viene richiamato uno dei principi fondamentali attraverso il quale si realizza il Cinema: la visione. «I films [...] non hanno soltanto uno, ma due contemporanei

²¹ *Ibidem*, p. 8.

²² Francis Ford Coppola and James V. Hart, edited by Diana Landau, *Bram Stoker's Dracula, the Film and the Legend*, directed by Francis Ford Coppola, screenplay by James V. Hart, op. cit., p. 76.

canali informativi, quello visivo e quello uditivo (e nel campo uditivo dispongono non solo di voci ma anche di musica)²³. La visione, benché non sia l'unico, risulta comunque il principale canale attraverso il quale il Cinema si dispiega, prende vita, perché i film muti delle origini sono stati prima di tutto un fatto visivo e non uditivo, e, anche sotto questo punto di vista Coppola non intende nuocere alla coerenza storico-narrativa dell'opera che sta costruendo.

Non è per mera o fortuita contingenza che i movimenti del protagonista in scena siano accompagnati in sottofondo dal rumore di una manovella di una primitiva macchina da presa (una Pathè camera) e che Dracula porti occhiali scuri, simbolo di quella realtà schermata, filtrata, percepita indirettamente da chi, a sua volta filtra attraverso la macchina da presa.

L'occhio risulta, quindi, l'immagine simbolica per eccellenza del Cinema e ad esso, Coppola fa appello lungo l'intera narrazione, sia sul piano figurativo sia su quello dialogico. L'immagine di 'chi guarda' la realtà percorre tutto lo svolgimento, dal richiamo implicito rintracciabile nelle spesse lenti degli occhiali di Renfield, discepolo di Dracula assente da qualsiasi esperienza che fa capo all'ordinario e chiuso nell'irrazionale mondo della pazzia visionaria e demoniaca, per farsi nuovamente notare in quegli occhi che si materializzano all'esterno del treno su cui viaggia Harker²⁴, all'ombra proiettata sulle pareti di Hillingham che incombe su Mina, fino a quegli occhi che sembrano non svanire all'interno della casa di Carfax, per trovare il punto visivo più alto nello sguardo di Dracula, rivolto alla fotografia di Mina, sistemata sulla scrivania di Harker, che segna non solo il ritrovamento ma l'avvio dell'epopea di chi insegue la giovane, di chi rincorre la realtà.

²³ Seymour Chatman, *La storia e il discorso: la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1981, p. 167.

²⁴ Per queste immagini, cfr. Francis Ford Coppola and James V. Hart, edited by Diana Landau, *Bram Stoker's Dracula, the Film and the Legend*, directed by Francis Ford Coppola, screenplay by James V. Hart, *op. cit.*, p. 30.

Medium closeup Dracula

We track in slowly on Dracula, riveted to the photoplate

Close shot- Mina's photoplate

Somewhat inkstained

Two-shot - Dracula and Harker

Dracula in foreground staring at the photoplate, Harker in background²⁵.

Lo sguardo diviene uno degli elementi unificanti, universalmente partecipe alla pellicola, è un rimando costante al Cinema e alla visione; talora è apodittico, richiamato con l'immagine raffigurata dell'occhio che osserva il trascorrere delle vicende, talvolta viene implicitamente evocato in scena. Un caso esemplare di sguardo esplicito che si trasforma in sguardo implicito lo si trova nella scena del passaggio di Mina dal buio della camera di Lucy alla saletta del Rule Café: dalla pudica e modesta ragazza vittoriana ad un'elegante figura principesca. Una dissolvenza segnala il passaggio dal verosimigliante alla fantasia; di qui ha inizio il viaggio straordinario di Mina che, tra i sentieri di luoghi fantastici, ritrova il suo Principe.

Lucy's bedroom as she sleeps; Mina nursing her, clearing an untouched tray of food way.

Extreme Closeup

Mina's eye

Dissolve to: Overhead shot

Top of absinthe glass

[Rule's Café-private dining room-night]

Closeup-glass²⁶

Gli occhi attraverso i quali si dispiega il processo visivo compaiono ma, in questo contesto, non hanno la funzione di guardare la realtà: essi si riconducono ad una visione allucinata, (Mina beve dell'assenzio) la protagonista non 'vede' ma 'vive', riconducendo quell'attimo ad un'atmosfera che ha 'del magico'.

Attraverso quella dissolvenza che s'apre sull'occhio della

²⁵ *Ibidem*, p. 41.

²⁶ *Ibidem*, p. 96.

donna per chiudersi nel bicchiere di assenzio, la narrazione non si ferma all'intreccio ma lo supera per trasformarsi in un chiaro rimando al Cinema, all'Arte che consente di ricreare, come per magia, mondi alternativi, posti al di fuori di qualsiasi svolgimento concreto, lontano dalle leggi temporali e spaziali, per giungere in una sorta di terra incantata.

Sul piano dialogico il richiamo dello sguardo è, al pari, evidente; dalla battuta di Dracula, che dopo aver posseduto Lucy, ordina a Mina «Do not see me!» contrapposta a quella che pronuncia quando la incontra per le strade di Piccadilly: «See, see me now!». L'analogia continua per approdare dopo l'incontro dei due, quando, guarda caso, l'oggetto dell'avvicinamento è il cinematografo:

We stay on Dracula as he bows politely, letting her go.

Dracula: «I have offended you. I am only looking for the cinematograph. I understand it is a wonder of the civilized world».

Mina: «If you seek culture, visit a museum. London is filled with them. If you will excuse me?»

Dracula: «A woman so lovely and... intelligent should not be walking the streets of London without her gentleman».

Mina: «Do I know you sir? Are you acquainted with my husband? Shall I call the police?»

Dracula: «I shall bother you no more»

He bows defeated, and turns to leave.

Mina: «Sir it is I who have been rude; The cinematograph is...»

On Dracula

He turns back grinning like a lovesick schoolboy.

Dracula: «Please. Permit to introduce myself. I am Prince Vlad of Szekelys»

Mina (with humor): «A prince, no less.»

Dracula: «I... am your servant»

Medium closeup -Mina

Mina: «Wilhelmina Murray»²⁷

Il contatto che si stabilisce tra Mina e Dracula può essere interpretato come il punto d'incontro tra la realtà e la fantasia. Mina raffigura la *New woman*, la donna moderna, lo stesso Dracula la definisce così in questa battuta: «Have you not the right as a modern woman to engage

²⁷ *Ibidem*, pp. 77-78.

in an intelligent conversation of your own free will with whomever you choose?»²⁸ e come tale essa prelude in scena l'avvento delle avanguardie moderniste. La diffidenza della giovane verso l'uomo e il cinematografo rimanda chiaramente alla difficoltà del primo Cinema ad affermarsi come Arte, «la cui gestazione interessò diverse generazioni [...] perché una volta 'inventato' soltanto per gradi il cinema si affermò come forma di espressione o medium: occorsero circa vent'anni perché acquisisse uno status di forma artistica»²⁹, e gli echi di questa difficoltà ben si odono nella risposta di Mina: «Se cercate cultura visitate un museo».

La figura immaginaria per antonomasia alla ricerca della propria dimora, il cinematografo, si conferma sempre più quale immagine speculare di chi non può ancora rivendicare la propria autonomia espressiva, privo di mezzi adeguati, non ha ancora trovato le condizioni ideali per manifestarsi: nel 1897 esso è ancora un 'fenomeno da baraccone' in mano a maghi, giocolieri dell'immagine, tant'è che:

I luoghi nei quali fa la sua apparizione il cinema costituiscono lo spazio indifferenziato dell'attrazione spettacolare [...] al Royal Technical Institution dove avviene la prima londinese del cinematografo Lumière, il pubblico può vedere contemporaneamente treni elettrici in miniatura, «le ruote della vita» [...] e il coreutoscopio che proietta scheletri gesticolanti³⁰.

Ma Coppola non intende privare il suo cinematografo *fin de siècle* di una certa dignità tanto è vero che fa dell'interno di questo edificio lo spazio della seduzione, dove la giovane cede al fascino dello straniero perché, come il principale protagonista, il Cinema è Arte che affascina e seduce. L'incontro con il proprio immaginario conduce la donna nello spazio della trasgressione descritto come un luogo incantato: «A land beyond the forest... your voice, perhaps. It is so... fami-

²⁸ *Ibidem*, p. 77.

²⁹ Jean-Loup Bourget, *Il cinema americano: da Griffith a Francis Ford Coppola*, op. cit., p. 17.

³⁰ Antonio Costa, *Saper vedere il Cinema*, op. cit., p. 46.

liar... like a voice in a dream I cannot place... It comforts me... when I am alone»³¹.

Quella terra di cui parla la donna altro non è che lo spazio aperto, seducente ed illusorio dell'immagine, analogo ad un giardino meraviglioso simile all'Eden, dove a Mina è permesso di trasgredire, di violare regole o vincoli, frutti di innaturali retaggi culturali, in eterno conflitto con ciò che il quotidiano le impone. E lo spazio dell' 'infrazione' coincide con quello della liberazione: così magico e impenetrabile come lo schermo cinematografico.

[Early movie theater- evening]

Wide shot

We are in the cinematograph. Guests stand together in the small dark room, marvelling at the screen, an early short subject. We move in on Mina, standing tentatively close to Dracula. He refers to the illusion of the screen.

Dracula: «Astounding. There are no limits to science»

Mina «How can you call this... (referring to screen) 'science?' Do you think Madame Curie would invite such comparisons? Really!»

Mina: «I should not have come here. I must go».

She starts to leave, but he is more aggressive. His hand is suddenly holding her.

Dracula: «Do not fear me»

Tracking shot

He is more forceful, pulling her deeper into the shadows of the cinematograph. Mina is breathing heavily-frightened and excited her emotions bursting out. Pulled to him in ways she doesn't understand.

Mina: «No please, stop this- stop this-»

Dracula: (whispers in Roumanian) «You are the love of my life»

Mina: (trembling in fear) «My God who are you? I know you...»

Dracula: «Yes, you are as she- the one I lost. I have crossed the oceans of time to find you...»³²

La conferma del parallelo che il regista ha istituito tra Dracula e il cinema si riscontra anche su versante tecnico. In apertura di scena, Coppola fa corrispondere all'immagine solitaria di Dracula movimenti veloci, atti a mettere in

³¹ Francis Ford Coppola and James V. Hart, edited by Diana Landau, *Bram Stoker's Dracula, the Film and the Legend*, op. cit., pp. 96-98.

³² *Ibidem*, p. 83.

risalto la straordinarietà dell'azione³³, contrapposto ad un movimento dall'effetto verosimigliante che prende avvio dall'ingresso in scena della donna. Tutto ciò dà vita ad un procedimento che muove gli opposti, infatti Mina, incarnazione del regime ordinario, viene condotta nel mondo straordinario di Dracula, per converso, questi lascia il proprio territorio fantastico, lo schermo, per incamminarsi tra le vie di Londra ed entrare nel quotidiano. Inizia l'annullamento di Mina, come donna vittoriana per lasciare il posto alla Donna che dà voce alla propria interiorità; si realizza la sua temporanea evasione, l'allontanamento dalla realtà, il viaggio straordinario verso quella 'terra meravigliosa' che nasce dall'illusione cinematografica. Dracula viene così a coincidere con la parte sentimentale della donna, lontana e inafferrabile, tanto che una volta giunta in quel luogo non esita a chiedere a Dracula: «Take me away from all this death!»³⁴ La battuta conclude il dialogo della protagonista, approdata attraverso un sogno, nello spazio fantastico dell'immaginario.

Mina (in her asleep): «Oh, my love- yes- you found me-»

Dracula: «Mina... my most precious life»

Mina (in her asleep) I have wanted this to happen. I know that now. I want to be with you-always-

Dracula: «You cannot know what you are saying»

Closeup Mina

Her eyes open.

Mina: «Yes... I do know»

Questo momento filmico si prefigura, dunque, come il punto di unione tra la realtà percettiva e quella dell'immagi-

³³ Alfonso Canziani, (a cura di), *Cinema di tutto il mondo*, op. cit., p. 34. «L'uso del movimento accelerato o rallentato diventa il sintomo evidentiissimo di una poetica che attribuisce alla struttura temporale un dominio fatale e sconvolgente sul destino dei protagonisti. Destino che si qualifica talvolta come viaggio nelle pieghe della psiche, analisi della lacerazione interiore [...] e manifesta apertamente la frattura tra il dentro e il fuori, tra l'io e il mondo [...]».

³⁴ Francis Ford Coppola and James V. Hart, edited by Diana Landau, *Bram Stoker's Dracula, the Film and the Legend*, op. cit., p. 13.

nazione, la natura illusoria di Dracula si ritrova in questa battuta: «There is no life in this body...» a cui fa seguito Mina: «But you live. You live! What are you? I must know. You must tell me».

Dracula: «I am nothing, lifeless, soulless-hated- feared. I am dead all the world. Hear me. I am the monster the breathing men would kill! I am Dracula».

La ricongiunzione tra la dimensione fantastica a cui appartiene Dracula e quella concreta che fa capo a Mina viene così attuata, l'unione viene celebrata con parole e gesti che riecheggiano fatti biblici. Dracula: «— Flesh of my flesh-blood of my blood... Mina... Drink and join me in eternal life —» Si realizza in tale contesto scenico l'ennesima corrispondenza tra il Vampiro e il suo omologo poiché «il Cinema unifica vero e fantastico»³⁵. Dracula «Mina, to walk with me you must die to your breathing life and be reborn to mine», e soprattutto, come ben raffigura Dracula in scena, esso attinge la propria materia dallo spazio della realtà.

Mina, condotta da Dracula in quegli spazi dilatati, ricordiamo la sua battuta: «Please I don't care make me yours»³⁶, ritorna definitivamente alla realtà solo nel momento finale, che coincide con la fine dell'esperienza onirica, la morte di Dracula. Quel sogno si rivela pertanto una momentanea fuga nella parte più nascosta e oscura, ma non per questo meno 'vera'. In nome di questa analogia semantica, Mina, messa di fronte alla figura evanescente e impalpabile, si eleva a simbolo dell'universo femminile che trova nei luoghi dell'immaginazione dimore più confacenti al proprio genere e nel Cinema uno spazio 'ideale' in cui realizzare quanto di sogno la mente concepisca.

Ma non si può fare a meno di osservare che dietro alla donna s'intravede il regista stesso posto di fronte alla propria parte fantastica, la sua creazione: l'opera filmica, il suo sogno.

³⁵ Franco La Polla, intervenuto al Convegno *Il cinema nella scrittura*, op. cit..

³⁶ Francis Ford Coppola and James V. Hart, edited by Diana Landau, *Bram Stoker's Dracula, the Film and the Legend*, directed by Francis Ford Coppola, screenplay by James V. Hart, op. cit., pp. 133-135.

In chiusura, costretto ad allontanarsi da essa per incontrare la realtà quotidiana, che sempre prevarica la dimensione fantastica, fa delle ultime battute un'eco del profondo sentimento che lo lega al Cinema. Forse, colto dal celeberrimo effetto Pigmalione, Coppola, celato sotto le spoglie di Mina, poiché come lei appartiene alla realtà, si rivolge alla propria materia, impersonata dal Principe delle tenebre, il Cinema, per rivelare il proprio sentimento.

Le ultimissime battute pronunciate in scena dalla donna e rivolte al Vampiro corrispondono a quelle del regista di fronte alla sua creatura immaginaria: «No, my love! No my love» seguite da quelle di una voce fuoricampo: «Love is stronger than death»; ad esse si può trovare una risposta riandando alle prime righe filmiche: «The luckiest man who walks on this earth is the one who finds - true love»³⁷. E il regista il vero amore l'ha trovato proprio nel Cinema.

La realtà dell'immaginazione, al di là di una superficiale lettura, non ne esce comunque sconfitta; anzi, al contrario, l'inquadratura finale che con un'angolazione dall'alto riprende Mina si contrappone a quella successiva che, dal basso, riprende il mosaico con il ritratto di Vlad e di Elisabetta, sottolineando la forza dell'irrazionale dell'uomo e dei suoi sentimenti, soltanto attraverso i quali si può cogliere la dimensione eterna.

Grazie a tutto ciò, 'la creazione di Coppola' non si propone come semplice estensione cinematografica di un testo narrativo e neppure va guardata solo come un gioco visionario fine a se stesso ma si carica di forti connotazioni metalinguistiche che la rendono un saggio sulle immagini e sul Cinema, e al tempo stesso, sul rapporto tra il regista e i suoi testi, tra l'attore e il personaggio che interpreta, dal momento che, come diceva François Truffaut: «Ogni buon film, deve sapere esprimere insieme una concezione della vita e una concezione del cinema»³⁸.

³⁷ *Ibidem*, p. 44.

³⁸ François Truffaut, *Il film della mia vita*, Venezia, Marsilio 1978, p. 29.

recensioni

M. Billi, L. Curti, E. Di Piazza, D. Corona (a cura di), *Le aperture del testo. Studi per Maria Carmela Coco Davani*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1995, 476 pp.

Talora le «friendship's garlands» consistono in mere miscellanee messe insieme per l'occasione ma prive di una impalcatura teorica o metodologica o tematica che le strutturi come opere collettanee sorte da un progetto; più gesti di stima e di rispetto che operazioni culturali riuscite. Non è questo il caso del libro dedicato a M.C. Coco Davani, *Le aperture del testo*, che sin dal titolo promette una organizzazione dei materiali di cui si compone secondo un disegno. Per rimanere nelle immagini spaziali suggerite dal titolo, cominciamo dalle soglie del testo. I peritesti di inizio e di fine del volume soddisfano le istanze prefative del libro; la distribuzione di questi apparati paratestuali fra i quattro curatori — la «Presentazione» di Mirella Billi e Lidia Curti, la «Postfazione» di Daniela Corona ed Elio Di Piazza — risponde alla doppia esigenza, da una parte, di illustrare l'articolazione interna del libro, dall'altra, di delineare la figura scientifica di M.C. Coco Davani. Giustamente quest'ultimo compito è toccato a coloro che per anni hanno lavorato con lei, condividendo impegni accademici ed esperienze di ricerca e di didattica nell'Università di Palermo; il compito di introdurre i singoli contributi, invece, è spettato a due studiose che hanno seguito traccianti culturali affini a quelli di Coco Davani: l'interesse per alcuni generi letterari (il teatro, la poesia) e per talune metodologie (la semiotica, il ruolo dei sistemi cognitivi nella costruzione degli eventi testuali, gli studi culturali).

La metafora spaziale utilizzata nel titolo è ripresa e sviluppata nei suggestivi intertitoli delle tre parti in cui il libro è suddiviso: «I percorsi testuali», «Gli attraversamenti» e «Un ritorno a casa». Questa scansione interna del volume intenzionalmente ripercorre gli itinerari scientifici della dedicataria, sia per gli interessi teorici sempre presenti nella sua produzione, sia per l'attenzione all'analisi testuale che ha caratterizzato la sua ricerca, sia — infine — per la centralità occupata dalla Sicilia, la «casa» di origine e di appartenenza, sfondo spaziale, culturale e affettivo del suo impegno di intellettuale.

La prima sezione comprende saggi che si muovono fra vari tipi di testualità, «proponendo attraversamenti obliqui di teoria e poetiche, di storia e poesia, di generi e campi di indagine (...), di luoghi e tipologie, fino agli incontri fra culture diverse» (p. 7). Il risultato è una grande varietà e ricchezza negli interventi che toccano differenti epoche; analizzano contaminazioni fra linguaggi narrativi diversi; studiano le connessioni fra teorie esteti-

che, simbologie figurative ed espedienti retorici; confrontano culture di lingua inglese in esempi tratti da letterature coloniali e post-coloniali; discutono le determinazioni di genere sessuale nella produzione femminile e femminista contemporanea; individuano intrecci fra letteratura e spazi domestici (come il saggio di Giuliana Colajanni sulle opere autobiografiche di Michel Leiris) e fra letteratura e spazi urbani (come il contributo di Vita Fortunati che esamina la dialettica fra utopia e linguaggio della città nell'800).

Un importante dibattito in cui si fronteggiano contrastanti posizioni in campo religioso, politico ed estetico in epoca tardo-elisabettiana è ricostruito da Fernando Ferrara che individua nello scontro fra teorie della poesia l'esistenza di un nodo cruciale della politica culturale degli ultimi decenni del Cinquecento. Mettendo a confronto tre testi del 1595 — gli inni ermetici di George Chapman *The Shadow of Night*, il trattato di Thomas Nashe *The Terror of the Night e Love's Labour's Lost* —, Ferrara non soltanto discute «la battaglia delle poetiche» del tempo, ma legge il dramma di Shakespeare come una sorta di allegoria che allude a un momento della lotta fra due gruppi politici rivali (facenti capo a Robert Devereux, conte di Essex, e a Sir Walter Raleigh), in tal modo facendo luce sulle omologie fra testo letterario e contesto culturale, fra arte e società.

Da una prospettiva metodologica analoga Elio Di Piazza si accosta a *A Tale of a Tub* (1704), richiamandosi alle dottrine eolistiche, di ispirazione calvinista, qui oggetto della satira di Swift, le cui posizioni conservatrici si esprimono in un acceso anti-scientismo, all'interno della più ampia polemica anti-puritana e anti-moderna. Attraverso l'analisi delle figure metalogiche utilizzate nel testo (ironia, iperbole, paradosso, antifrasi) e della nuova retorica augustea cui Swift ricorre in quest'opera, Di Piazza efficacemente dimostra come l'episodio degli eolisti in questa celebre parabola sia una sezione indipendente strutturalmente e tematicamente, con la quale l'autore intendeva rivalorizzare il canone classico e condannare il dissenso.

Anche Daniela Corona — come Ferrara e Di Piazza — adotta un approccio critico che studia il nesso fra letteratura e sistemi culturali; in particolare, è la funzione sociale della narrativa nella modernità ciò che ella esplora nel suo saggio su John Berger, un romanziere che ha dichiarato di essere ossessionato dall'idea del tempo e dal modo in cui lo sperimentiamo. Nella sua densa ed elaborata lettura di *G.* e di *Into Their Labours* Corona propone, appunto, di analizzare «le forme teoriche e le soluzioni artistiche dell'articolazione del passato offerte da Berger per la narrazione della 'storia di un'esperienza'» (p. 91), mettendo in luce la dialettica fra il passato dei linguaggi «cubisti» e il presente post-moderno dei linguaggi contadini degli emigrati, che la scrittura di Berger esibisce.

Il rapporto fra narrativa e cultura visiva, fra passato e presente è indagato anche da Iain Chambers in un saggio ricco di spunti teorici espressi in un linguaggio fortemente suggestivo. Nel notare nella sensibilità barocca lo spostamento dalla poetica della struttura alla poetica dell'ornamento, Chambers istituisce un nesso con il passaggio dalla concezione del tempo

come progresso lineare a quella post-moderna del tempo multiplo, discontinuo e spiraliforme.

In questa prima sezione del volume numerosi sono gli interventi sulla scrittura femminile del '900. C'è chi si è occupato, come Paola Splendore, di narrativa post-coloniale, con particolare riguardo ad Anita Desai; e chi, come Jonathan White, dei nessi fra romanziere così diverse fra loro quali Nadine Gordimer e Toni Morrison. Paola Bono, invece, discute di come si siano oramai scompagnate le tradizionali categorie di genere (letterario e sessuale), con riferimento agli incerti confini tra autobiografia, biografia e finzione narrativa, notando come nella scrittura femminile/femminista contemporanea si intreccino racconto fittizio e riflessione teorica (secondo i moduli discorsivi del post-moderno), sovente filtrati dai linguaggi dell'io e nel nome di un progetto politico.

Di creatività femminile e post-modernismo si interessano anche Mirella Billi e Lidia Curti, che offrono con i loro saggi due esempi di analisi degli intrecci fra *genre* e *gender*. Curti, partendo da Brunetière e attraverso Derrida, dimostra come sia da qualche tempo superata la 'sessualizzazione' dei generi narrativi e argomenta la 'politica della differenza' sostenuta da autorevoli studiosi — di area prevalentemente, ma non esclusivamente, femminista — e praticata da alcune fra le maggiori autrici contemporanee: da Angela Carter a Jeanette Winterson, da Fay Weldon a Emma Tennant a A.S. Byatt. Un altro aspetto della sensibilità post-moderna di cui scrive Lidia Curti, quell'insieme «di anarchia dei generi, di mescolanza di scrittura creativa e critica, di alto e basso, di popolare e avanguardia, fantastico e reale, storico e affabulatorio, di contaminazioni tra modi e registri narrativi diversi» (p. 127) — questo aspetto, dicevo, è esplorato da Mirella Billi in «Testi e immagini a confronto nella cultura inglese contemporanea». Billi discute della interazione ed «interscambiabilità fra segni iconici e segni linguistici» e della loro appartenenza ad «un circuito semiotico nel quale immagini e testi letterari rappresentano 'sign functions' e condividono lo statuto di *testi*» (p. 33), prendendo le mosse dal film *The Piano* (1993) di Jane Campion, sua regista e sceneggiatrice, e dal libro dallo stesso titolo uscito l'anno successivo, di cui Campion è anche autrice. Il testo filmico e quello letterario vanno, infatti, entrambi visti come espressioni di un'unica ispirazione artistica, di un unico discorso narrativo, di un unico messaggio culturale. Come osserva Mirella Billi, questo film/libro è un esempio della tendenza sempre più diffusa da parte di un consistente gruppo di donne «a recuperare gli spazi vuoti della 'master narrative' occidentale» (p. 34); forse ad occupare — potremmo aggiungere — quella «wild zone» di cui parlano gli antropologi britannici Edwin e Shirley Ardner, che hanno cercato di delineare un modello di cultura femminile e di fornire una terminologia adatta a definirne le caratteristiche. Gli Ardner, nei loro scritti dei primi anni '70, sostengono che le donne costituiscono un «muted group»: i confini della loro cultura e della loro realtà storicamente determinata si sovrappongono a quelli del «dominant male group» come due cerchi non del tutto coincidenti, sicché il gruppo femminile è in parte, ma non del tutto, contenuto entro

l'area ricoperta dal gruppo maschile. Una parte è, invece, esterna a quest'ultimo ed è appunto definita «wild zone»: essa costituisce, dal punto di vista maschile, l'immaginario, il totalmente altro, l'ignoto, la proiezione dell'inconscio. La critica femminista di fine anni '70 - inizi anni '80 (e in particolare Elaine Showalter) hanno individuato nella «wild zone» lo spazio del femminile che può emergere dall'invisibilità e dal silenzio. Mi sembra che questa griglia interpretativa, e segnatamente il termine «muted» (riferito al gruppo la cui 'voce' è messa in sordina), siano funzionali e pertinenti ad una lettura di *The Piano*; il silenzio della protagonista, indotto — come si apprende dal libro — dall'autorità paterna, è simbolico della condizione delle donne nella storia e nella cultura patriarcale: il suo spazio di autonomia e identità — la sua «wild zone» — è il pianoforte, sua unica proprietà, sua voce, estensione del suo stesso corpo. «Ada», scrive Billi, «non è mai un 'significante' vuoto, destinato a gratificare l'eroe maschio, o a soddisfare le logiche del suo discorso, ma, al contrario, è *soggetto*, il cui *significato* va ascoltato, decifrato e compreso» (p. 41).

Anche la seconda sezione de *Le aperture del testo* individua percorsi assai variegati che includono raffinate analisi testuali, con una specifica attenzione al linguaggio, in termini ora stilistici, ora filologici ora retorici: dalla individuazione degli elementi magici e demonologici nel *Doctor Faustus* di Marlowe (Stefano Manferlotti), all'elaborazione di una tipologia del «doppio shakespeariano» in senso semiotico e psicoanalitico (Angela Locatelli); dalle rivisitazioni di Shakespeare nel teatro di Stoppard (Carla Dente e Loretta Innocenti), alle implicazioni epistemologiche della prosa beckettiana (Carla Locatelli); dalla lettura in chiave lessicale, con riferimento al campo semantico della guerra, di un romanzo di H.D. (Patrizia Lendinara), allo studio della funzionalità retorica di un anagramma di George Puttenham (Paola Pugliatti).

Molti i begli interventi e troppo varii per poterne adeguatamente dar conto.

Dunque, questo libro costituisce l'omaggio più tangibile che gli autori e le autrici potessero offrire a M.C. Coco Davani. Va sottolineata, non ultima, la presenza, nella terza sezione del libro, di amici e colleghi dell'Università di Palermo, che le hanno testimoniato, dalle loro diverse aree disciplinari (archeologia, storia, sociologia della letteratura, ecc.), stima e affetto nel modo più consono: regalando, a Maria Carmela e ai lettori, contributi brillanti e personalissimi.

Maria Teresa Chialant

M.T. Chialant ed E. Rao (a cura di), *Per una topografia dell'Altrove, Spazi altri nell'immaginario letterario e culturale di lingua inglese*, Napoli, Liguori, 1995, viii+505 pp.

È ormai prassi acquisita nella critica contemporanea inserire la questione della cultura nell'ambito di quel «realm of the *beyond*» a cui fa riferimento Homi Bhabha. L'Altrove dopo aver perso l'originaria connotazione geografica, ne acquisisce adesso una antropologica e politica. Il regno dell'Altrove si manifesta nella rottura della continuità tra passato e presente, dunque nell'incontro col «nuovo». Il volume *Per una topografia dell'Altrove*, curato da Maria Teresa Chialant ed Eleonoa Rao, raccoglie numerosi interventi che compiono, a partire da «specialismi» diversi, una ricognizione del senso politico, culturale, psichico ed artistico dei discorsi sull'alterità. Una prima analisi della vicenda dell'etimo di Altrove mette in luce la valenza di contrasto insita nella parola: l'Altrove non suggerisce soltanto una diversa collocazione, ma una collocazione raggiungibile mediante un'opera di superamento, di oltrepassamento e trasformazione del sé. Compresa in questa definizione dell'Altrove è l'idea di erranza e di follia: idea che ricorda da vicino la *poiesis*, il movimento di parole nell'immaginario che caratterizza fortemente l'esperienza simbolica. Viene recuperata, in questo modo, l'interpretazione che Leonora Carrington suggerisce del movimento della realtà nella mente umana e del superamento, estraneamento, determinato dalle figure del linguaggio. Tale movimento si contrappone alla stasi del «qui/ora» e delinea nettamente il terreno più significativo dell'intervento artistico. Si va definendo sempre di più un ambito linguistico-psicologico nel quale l'Altrove si presenta come «migrazione» delle parole dall'involucro normativo che le avvolge, infrazione. Nel pensiero critico contemporaneo l'Altrove interrompe i percorsi della modernità, disunendo le cose per mezzo del linguaggio e quindi demolendone il senso. Pertanto, l'Altrove è spazio aperto, *open ended* che pur se si genera dal contrasto col presente non emancipa dal bisogno utopico d'alterità.

Definiti i termini per un discorso sull'Altrove, si passa all'analisi di momenti particolari della storia letteraria inglese. Gli esiti letterari raggiunti seguendo i percorsi di interpretazione dell'alterità confermano la propensione utopica delle rappresentazioni di luoghi immaginari «altri»; nel caso di *Gulliver's Travels* Swift trascende in un universalismo che oltrepassa la distinzione binaria io/altro creando un Altrove che è in realtà un Dovunque. Più marcato è invece il segno dell'alterità nelle storie dei criminali dell'Inghilterra tra il Seicento e il Settecento. Qui, figure come quella del ladro James Hind diventano emblematiche di un Altrove orientato alla trasgressione. Allo stesso modo, la Londra augustea narrata in *Orlando* viene contrapposta alla Londra dei quartieri malfamati, delle strade malsane e degli abitanti devianti: collocazioni «altre» sorte ai margini della città egemone. Diversamente si configura l'Altrove esotico in scrittori come Conrad e Pater. Per essi il concetto stesso di alterità si presenta come metafora della modernità; ne sono rappresentazioni significative il veliero, luogo mistico di con-

servazione della tradizione, e la sfinge, sintesi efficace della sontuosità del passato e della rovina del presente. Un Altrove prodotto dalla dilatazione spazio-temporale che accompagna i viaggi e caratterizza fortemente la letteratura esotica dell'età moderna.

La concezione di un mondo estraneo, nel quale l'alterità si misura con la questione della specie, è propria del genere utopico-fantascientifico che affonda le sue radici nel lontano XVII secolo con *The Man in the Moon* di F. Godwin. Lungo quel filone, nella letteratura contemporanea s'è andata affermando la tendenza a collocare l'Altrove fuori dagli spazi terrestri, come a sottolineare il raccordo tra la globalizzazione del modello sociale e la ricomposizione attorno ai valori dominanti. La proiezione utopica si nasconde in questa fuga verso una dimensione politica della spazialità; l'utopia si fa modello di ri-progettazione del presente e, perciò stesso, supporto ideale della trasformazione. L'Altrove utopico corrisponde a quel «futuro evoluto», prospettato in *News from Nowhere*, nel quale l'individuo riesce a liberarsi dall'oppressione solo dopo aver compiuto un percorso rivoluzionario. Diversa la posizione di Wells che prospetta la costruzione del futuro come opera esclusiva dell'immaginazione; in questo caso il progetto utopico non precede la trasformazione, piuttosto la ostacola mantenendo l'immaginario nella prigione dei desideri che non si realizzano. Lo stesso spirito anti-utopico che un secolo prima aveva contrastato, demonizzando, il programma sociale e politico giacobino. Spinta da una forte avversione nei riguardi dei paventati moti popolari, l'anti-utopia si contrapponeva al radicalismo libertario dei predicatori e degli intellettuali giacobini.

Nella quarta sezione del volume si affronta la questione del valore del mistero nella letteratura e del suo uso nell'ambito del discorso colonialista. L'analisi della letteratura fiabesca mette in evidenza il valore metaforico del bambino nella raffigurazione dei popoli colonizzati ed il significato che assume la fanciullezza nella rappresentazione dei destini progressivi delle colonie. Le fiabe, considerate da questa angolazione, hanno una funzione conservatrice volta al mantenimento dei valori consolidati soprattutto nel campo del discorso di razza e di genere. Il mistero è la vera meta del viaggio di Peter Pan che si definisce capitano dell'isola che non c'è. È evidente il collegamento di queste tesi ideologico-narrative col discorso colonialista. Ciò che collega le culture popolari del «centro» alle periferie è proprio la simmetria tra preistoria umana e vita psichica del bambino. Come sostiene Pound, il viaggio nell'Altrove rappresenta il *periplous* che ogni uomo è chiamato a compiere: come un bambino il viaggiatore diviene esploratore del tempo.

L'ultima parte del volume raccoglie interventi sulla letteratura post-coloniale prodotta da immigrati e su quella prodotta nel «centro» occidentale. Nel primo caso ci si sofferma prevalentemente sulla condizione psicologica e culturale dell'immigrato. L'incertezza di cui soffrono i protagonisti dei romanzi di Ishiguro non ha una radice soggettiva, ma nasce dalla realtà oggettiva; l'impossibilità di appartenenza ad uno spazio e ad un tempo ben definiti, la difficoltà di identificarsi con gli stessi luoghi della memoria, costituiscono il dramma esistenziale dell'autore - dramma che si trasmette

ai personaggi. La terra d'origine di questi scrittori si presenta loro come luogo del desiderio, patria immaginaria; quando non diviene anche questa, come nel caso di Maxine Hong Kingston e della sudafricana Zoë Wicomb, patria estranea con la quale tuttavia si ha voglia di identificarsi. In *Things fall Apart* di Chinua Achebe, invece, le frontiere non si presentano più come luoghi di separazione ma acquistano una flessibilità, una transitività, che ne capovolge la natura. Il conflitto tra il «qui» e l'Altrove si esprime nel conflitto di personaggi che sembrano prodotti da una «dialettica del doppio» e da una paralizzante trasposizione geo-culturale che inevitabilmente caratterizzano la vicenda narrativa. Tali personaggi si trovano in una condizione di alienazione e sradicamento a cui talvolta reagiscono proiettandosi nella tradizione tribale, storicamente sorpassata, e ricercando in questa la propria identità.

Per gli autori inglesi esaminati nell'ultima sezione, Wyatt, Gissing, Mary Kingsley, Berger e per la canadese Margaret Laurence, il problema dell'identità si pone in termini diversi; l'Altrove e il viaggio che si è costretti a compiere per raggiungerlo, sono momenti di un riscatto e di una ri-definizione la cui origine sta nel bisogno di esplorazione di nuovi territori e nel rigetto della propria identità. Il viaggio ha, qui, una prevalente funzione catartica già evidente nel percorso purificante seguito dai *Salmi* aretiniani prima di giungere alla versione datane da Wyatt. Tale funzione opera nella narrativa inglese moderna trasformando il viaggio in ricerca di nuovi territori mentali; il viaggiatore viene presentato come esule che si distacca dalla propria condizione originaria per giungere in uno spazio «esotico» liberato dal conflitto paralizzante tra passato e presente. Una contraddizione che Berger affronta facendo convergere il linguaggio della sperimentazione e quello della tradizione, come a sottolineare il valore psicologico profondo della migrazione e l'incapacità di appartenere unicamente ad un tempo e ad un luogo ben definiti. Il viaggio è prima di tutto un percorso interiore segnato da tappe né prevedibili né prestabilite ma tutte, comunque, caratterizzate dal bisogno di radicamento. Tale viaggio conduce in un Altrove fortemente contrassegnato da una estetica del diverso e, per ciò stesso, spazio metaforico della negazione del presente.

Elio Di Piazza

Carole Boyce Davies, *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject*, London, Routledge, 1994, 228 pp.

Carole Boyce Davies is known to scholars of Caribbean literature as the editor, with Elaine Savory Fido, of *Out of the Kumbia* (1990) which includes work by Elizabeth Wilson, Evelyn O'Callaghan, Rhonda Cobhan,

and Sylvia Wynter among others. Now Carole Boyce Davies has written singly, a dense and extremely knowledgeable account of contemporary black women's writing. A few African women are discussed, but the focus is on new world identities, on the black diaspora in its constant movement of exile and return.

The questions Carole Boyce Davies addresses are serious, poignant, and at the very heart of contemporary debates on subjectivity and agency in the 'post' era. Are theories desirable? To whom do theorists speak? Who is legitimated to speak? What is language? What is home? Whose postcoloniality is it? To these questions she tries to provide answers by calling to her aid an array of Black men and women thinkers. As was to be expected, U.S. female writers take the lion's share — even if Boyce Davies warns against the danger of U.S. women hegemonizing Black female discourses.

Theorizing (preferred to theory) can exist in multiple ways, it does not have to be understood as reified discourse for the privileged few, nor (citing Paul Bove) must it be opposed to *praxis*. It can mean «frames of intelligibility» which resist closure. She advocates a cross-cultural approach which will make black women's writing understandable outside of the boundaries imposed by the dominant discourse. The idea of «migratory subjectivity» becomes therefore central to explain multiple subjects, in multiple locations with multiple languages who defy all fixed definitions by their writing presence. From the basic fact that black women's writing/existence has been/is marginalized there emerges a view of the world from the border, an outsider-within stance that has allowed black women thought to develop oppositionally, as resistance, and transformationally. Their diasporic dimension, on the other hand, has produced a transnational and cross-cultural perspective which goes against any form of absolutism.

It is significant that Carole Boyce Davies begins the book with life stories — defined as immigration horror stories — and intersperses them in the first chapter in a deliberate attempt, she affirms, to challenge the linearity of academic discourse. This avowed uneasiness with academia does not however make for an antiacademic book. Quite the contrary. Only academes will be able to read and understand *Black Women, Writing, and Identity*, with its constant references to theories, be it deconstructive, feminist, Marxist, postmodernist, postcolonial, or Afrocentric. A comparison with a Routledge book published a few years earlier, Patricia Hill Collins' *Black Feminist Thought, Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment* (1991) seems inevitable here. It too deals with the interdependence of experience and thought in the black female tradition, with the difference that Collins's book makes black feminist thought accessible to women without college degrees.

The postmodern scholasticism of Boyce Davies's book, precludes it from reaching a wide black female readership despite her reiteration that theorists must also do community work, not only to be in touch with the realities of black life, but mainly to have some impact outside of academic circles. (p. 36) This was one of the tenets of the Black Aesthetic movement of

the 60's, which black feminists are re-advocating today. This position explains in part Boyce Davies's fascination with the writing coming out of Great Britain — one of the groups of writers she analyzes. She applauds their «more radical consciousness», but especially «the performative/activist basis of much of [their] creativity [which] frees the creative to exist outside of the academy and instead in the practical, pedagogic and experiential community contexts». (p. 111). These women's critique of imperialism is another, and more important, reason for which they deserve praise. For Boyce Davies they «have moved beyond the 'posts'; that is, beyond the boundaries imposed by colonialism and imperialism within which, a writer like Gloria Anzaldua is still working. (p. 106) ('Anti-imperialist', one suspects, is the term which Boyce Davies would like to supersede 'postcolonial'). Unfortunately her aim to make the work of Black Britons familiar to a U.S. readership makes for a less cogent analysis. She discusses plots, like those of Joan Riley's novels *The Unbelonging* (1985) and *Waiting in the Twilight*, (1987) mentions Merle Collins' anti-imperialist poems (*Rotten Pomerack* 1992), but avoids critiquing any of the works seriously, not even the anthology *Heart of the Race* (1985) which contains a series of sweeping generalizations and historical errors in the introduction.

An important section is dedicated to Caribbean women writing in the U.S. or as Boyce Davies prefers, Afro-Caribbean/American women. Previously published in *Out of the Kumbula*, this chapter has been revised to point to home as a site of tension and thus to the writers' problematic relationship with their Caribbean heritage. Paule Marshall, Jamaica Kincaid, Audre Lord, and Michelle Cliff, all journey across geographical borders, between identities, and literary traditions.

The chapter dedicated to African-American women with the comprehensive title «Black Women Writing in the U.S.» — to exclude women of Caribbean heritage — focusses on two texts: Toni Morrison's *Beloved* (1987) and Sherley Ann Williams's *Dessa Rose* (1986) which allows her to discuss the black woman body, the marked body per excellence. Each text in its own way challenges the boundaries of motherhood and mothering as constructed for women, but at the same time present positions which continuously subvert each other». (p. 137) One aspect of these works the author underlines — which is in perfect keeping with the fact that Black thought has traditionally refused the caesura between art and life, art and politics — is how theory by black women is to be found in their life accounts and in their creative work. A case in point is the Ghanaian writer Ama Ata Aidoo's play *Anowa* (1965) which deals with the concept of borders. An entire chapter dedicated to *Anowa* shows how, as far back as 1965, borders were postulated in this woman writer's work as liminal space in which identities are transformed.

Among the empowering black women Carole Boyce Davies prefers, one is pleased to see Audre Lorde whose insightful work on racism, feminism and lesbianism has not received the attention it deserves. Still, it is unfortunate that women writing out of the Caribbean are excluded. Must they become immigrants, move to the U.S. or U.K., in order to be recognized?

Readers will find the section on postcoloniality particularly interesting. The term, Boyce Davies contends, has meaning only if one accept post-modernism «as the sole legitimizing narrative today». Postcolonialism — as defined by Ashcroft, Griffiths, Tiffin (1989) is not only a misnaming of current realities, but it re-centers resistant discourses, erases 'race' as an analytical category, elides gender with the consequent male-ing of postcolonial discourses, (a direct criticism of Gayatri Spivak), and finally, ignores the fact that «there are constitutencies which do not accord Europeanity such an important position in the scheme of things». (p. 86) Even though she is aware of what she call «the postcolonial trap», that is, that Black women writers exist «inside yet outside of the structures of dominance» (p. 90), she still argues that many feminists of color are speaking *outside* of the post-colonial, that they do not constantly accept the existence of dominating authorities as a fact of life and have moved their imagination «elsewhere». One cannot help find her list of remonstrances convincing.

However, just as convincing are Stuart Hall's arguments that a post-colonial exists. Simply put, for Hall, the postcolonial «marks a decisive shift, it denotes 'emergent' new configurations of power-knowledge relations» (Chambers and Curti 1994, 254). Perhaps this different definition of the term could become acceptable to Boyce Davies and other Black women critics if they agreed on the fact that in our recent history 'new power-knowledge relations' have developed. The «uprising (*up and rising*) textualities» with their anti-imperialist critique produced by black women writers could no doubt fit under this less objectionable definition of 'postcolonial'.

Black Women, Writing and Identity contains a wealth of critical and bibliographical information about women of color writing in English, and more importantly it shows, if this was necessary, that black women have entered the postmodernist debate, can be legitimated to speak in the academia, but have other and equally productive avenues which can be explored: they can at the same time draw from postmodern theories, «go a piece of the way with them» and continue to root their work in real life experiences which constantly shift the ground on which theories rest. This, obviously raises the issue that black writers, in Said's terms, have «the sense of being an exclusive insider by virtue of experience.» (Said 1995: 106) a key question which will inevitably have to be dealt with in future works by black women writers/theorists.

Marie-Hélène Laforest

G. Gabriella Lavina, *Serpente e colomba. La ricerca religiosa di Martin Luther King*, Napoli, La città del sole, 1994, 652 pp.

Le ricerche di Gabriella Lavina su Martin Luther King, iniziate quando era ancora studentessa, si sono concretizzate nella scrittura di un volume ampio (652 pagine), ricco ed articolato, *Serpente e colomba*, il quale si apre a diversi possibili percorsi di lettura, dei quali sicuramente quello privilegiato è seguire, nell'arco di una vita intera, il processo di formazione religiosa e teologica del pastore King.

Ma il testo dà al lettore molto di più di quanto prometta con il titolo neo-testamentario (il riferimento è a Matteo 10,16). Del resto lo stesso passo biblico ha un innegabile taglio politico: «Ecco, io vi mando come pecore in mezzo ai lupi; siate dunque prudenti come i serpenti e semplici come le colombe». Che bel titolo per un libro di cui tanta parte è dedicata alla dotta, battagliera e scaltra ingenuità (se mi si permette l'ossimoro) di Martin Luther King!

A voler parlare compiutamente dello studio di Gabriella Lavina, a rendergli giustizia, bisognerebbe dunque spostarsi risolutamente sul terreno della teologia protestante per addentrarsi nelle problematiche dottrinarie di cui King si è occupato, soprattutto durante gli anni universitari. Ma si dovrebbe inoltre ricordare l'attenzione che King pone al ruolo della sessualità nella politica del razzismo — il complesso e perverso gioco che lega quattro categorie sociali: donne e uomini bianchi, donne e uomini neri — per notare il modo in cui King, ad un certo punto, contesta i termini della questione. Ed altri problemi ancora: parecchie voci nel vasto apparato di note ai capitoli sono dei piccoli saggi bibliografici o di approfondimento, delle sonde su tutta una serie di temi.

Per esempio, non mancano riferimenti al rapporto di King con Malcom X. Certo, la strategia rivoluzionaria, di confronto duro e anche violento, teorizzata da Malcom era distante dalla «disubbidienza civile» e dalla «resistenza pacifica» che King aveva mutuato, fra altri, da Henry David Thoreau e Gandhi e aveva generalizzato in tattica di massa per gli afro-americani che lo seguivano. Malcom, per etica politica, non attaccava altri militanti neri, anche se non la pensavano come lui; e non attaccò King direttamente, sebbene ripettesse che il cristianesimo era la religione dello schiavo, dei negri «lavati di cervello». Nell'*Autobiografia* scrive: «La meta è sempre stata la stessa, con approcci diversissimi quanti il mio e quello delle marce non-violenti del dottor Martin Luther King», per poi profetizzare con tragica lucidità: «Considerando il clima razziale attuale, chi sa, tra i sostenitori dei due approcci ai problemi del nero, quale potrebbe per primo subire una catastrofe personale, il 'non-violento' dottor King o un cosiddetto violento come me?».

Da parte sua King — e si pensi alla famosa *Lettera dal carcere di Birmingham* del 1963 — cercava sempre il contatto con le varie anime del movimento nero, sia con il Black Power di Stokely Carmichael che con il radicalismo di Malcom. Per quest'ultimo egli professava ammirazione e rispetto.

Come si sa, i due finirono per incontrarsi ed avvicinarsi, ma s'intromisero i sicari: Malcom verrà assassinato nel 1965, King nel 1968.

Sottolineo questo aspetto — l'incontro fra due personaggi cardine del movimento afro-americano per riflettere sulle possibili strategie per la trasformazione della società in senso democratico — perché è uno dei possibili percorsi di lettura del ricco studio di Gabriella Lavina. Lei prende garbatamente le distanze dalle valutazioni di coloro che vedono una troppo netta opposizione fra King ed «estremisti» come Malcom, e che tendono a collocare il primo, a causa della strategia della non-violenza, in una posizione compromissoria rispetto al potere dominante.

Per i Quaccheri, come Anthony Benezet nel '700 o John Greenleaf Whittier nell' '800, la non-violenza (termine che non esisteva ancora) era spesso associata sia al pacifismo che alla lotta contro lo schiavismo. I riferimenti più diretti per Martin Luther King, come Gabriella Lavina mette in evidenza, sono i Trascendentalisti newenglandesi, come gli abolizionisti William Lloyd Garrison e Henry David Thoreau. Garrison scrisse: «I am not professedly a Quaker; but I heartily, entirely, and practically embrace the doctrine of non-resistance ... What is the design of militia musters? To make men skillful murderers. I cannot consent to become a pupil in this sanguinary school» (in Peter Brock, *Pacifism in the United States*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1968, p. 529).

Proprio la Guerra Civile (1861-1865) spezzò, per un lungo momento storico, il filo della non-violenza, della resistenza passiva, come strategia politica popolare. La massiccia partecipazione dei neri nell'esercito nordista fu un elemento di non minor importanza, nell'assetto sociale post-bellico, che del Proclama dell'Emancipazione da parte del presidente Lincoln nel gennaio 1863. Pagando un terribile prezzo di morti e feriti, percentualmente molto più alto di quello delle unità combattenti bianche, i neri poterono asserire di essersi conquistata e quindi meritata la liberazione.

Bisogna attendere gli inizi del '900, come reazione al militarismo volgarmente imperialistico e patriottardo della Guerra Ispano-americana (1898), per trovare voci autorevoli del filone pacifista e non-violento, come il populista William Jennings Bryan, influenzato direttamente da Tolstoj, e il filosofo William James, che scrisse un pamphlet nel 1910, «A Moral Equivalent of War», che fu molto letto ed apprezzato. Sorsero nel '900 movimenti pacifisti e non-violenti di ispirazione sia socialista che cristiana. Ci furono 4.000 obiettori di coscienza nella I Guerra mondiale e 50.000 nella II, la maggior parte per motivi di fede religiosa, quasi tutti mandati in prigione. Nel 1965 King si deciderà a prendere posizione contro la Guerra nel Vietnam, e la protesta pacifista assumerà sempre più importanza nella sua politica.

Insieme all'affermarsi del militarismo, la fine dell' '800 vide il consolidamento delle istituzioni di oppressione degli afro-americani, suffragate dal razzismo scientifico di noti studiosi come Joseph LeConte e Henry W. Grady. Nelle parole di quest'ultimo, citate da Lavina, «la supremazia della razza bianca del Sud deve essere mantenuta per sempre, e la dominazione della razza negra contrastata in ogni punto e a ogni rischio, perché la razza

bianca è la razza superiore; essa ha albergato da sempre nel midollo delle nostre ossa e scorrerà per sempre con il sangue che nutre i nostri cuori anglo-sassoni». A queste teorie, molto diffuse anche al Nord, si opposero intellettuali bianchi come l'anziano Thomas Wentworth Higginson e neri come Booker T. Washington e, con maggiore incisività, William E.B. DuBois, nonché attivisti come Marcus Garvey.

Di questa tradizione Martin Luther King è un erede, sia per formazione psicologica che per cultura acquisita, insieme ad un lungo elenco di uomini e donne che, a recitarlo, sembrerebbe un «who's who» della politica di sinistra del secondo dopo-guerra. Se molti di questi pacifisti sono di origine WASP (bianchi-anglosassoni-protestanti), altri sono cattolici, altri ancora sono neri o appartenenti a varie minoranze etniche.

L'atteggiamento di King, paragonato alla disubbidienza civile di Thoreau (di cui egli fu accanito lettore), segna qualche differenza, notata da Lavina nelle pagine dense e ben documentate che dedica all'influenza del Trascendentalismo sul pensiero di King: Thoreau sostiene una posizione individualista, convinto com'è che l'individuo, se è nel giusto, diventa una «maggioranza di uno», e che di conseguenza la sua azione può provocare dei riverberi nel sociale. King, invece, erede anche della lezione gandhiana nonché del *social gospel*, cioè il vangelo sociale dei teologi liberali e quello laico dei socialisti, è convinto della necessità di una trasformazione sociale attraverso un'organizzazione politica della protesta.

Eppure, allorché, del tutto spontaneamente, nel 1957, l'anziana Rosa Parks rifiutò di sedersi nella zona riservata ai neri su un autobus di Birmingham, accendendo la scintilla di una rivolta dalle vaste proporzioni, si era in molti a pensare a Thoreau, a certe pagine di *Civil Disobedience*, e al suo rifiuto di pagare le tasse ad uno Stato razzista e imperialista. Certo, a Birmingham nel '57 la scintilla trovò un'esca pronta, un'insofferenza e un'aspettativa di massa covate a lungo, sin dal 1942 quando James Farmer cominciò ad organizzare la «Brotherhood Mobilization». I primi «Freedom Rides» (viaggi della libertà) risalgono al 1947, non agli anni '60, come comunemente si pensa, e avevano lo scopo di verificare l'efficacia della decisione del 1946 della Corte Suprema contro la segregazione sui pullman interstatali. Un gruppo di bianchi e neri misero alla prova la nuova legge, viaggiando insieme sui pullman: si trattava di una prima applicazione dei principi gandhiani della lotta non violenta al problema razziale negli USA.

L'importanza di Martin Luther King in questa riscoperta di una tradizione statunitense di non-violenza è centrale, e grande è il merito di Gabriella Lavina per la sua compendiosa indagine sulle origini filosofiche e teologiche del suo pensiero — anche perché lei non perde mai di vista né il contesto sociale e politico in cui King si muove e col quale si misura né — d'altra parte — la vicenda intima di questo personaggio, di questo uomo così ricco di interiorità. Lavina ci restituisce un King attivista, con i piedi saldamente a terra; diplomatico non solo per calcolo, da serpente, ma per apertura mentale, per un pluralismo radicato nei suoi convincimenti democratici; studioso di teologia, di filosofia, di psicologia, di letteratura, le cui

letture vanno dai più noti teorici del protestantesimo a Gandhi, dai Trascendentalisti a Marx; cristiano battista, con un radicato senso del peccato, dell'inevitabilità del peccare, il quale però alimenta un'inesorabile voglia di una giustizia affermativa, per se e per tutti — «black and white together», bianchi e neri insieme, come recita un verso della canzone «We Shall Overcome», che la storia lega al suo nome e alle lotte di liberazione guidate da lui e, dopo il martirio, al suo esempio, non solo in America.

Gordon Poole

C. Watts, *Dorothy Richardson*, Plymouth, Northcote House, 1995, XII+97 pp.

Few writers have placed so double-weighted a burden upon their readers. And yet if the challenge is met and the empathy achieved, Dorothy Richardson offers us on certain pages, a remarkable emotional luminescence — as well as, historically speaking, a record of the trying out of a new technique, the opportunity to examine a turning point in the modern English novel. There is a distinct possibility that a new generation of readers — if there continue to be readers at all — may truly discover Dorothy Richardson for the first time (cit. J. Radford, *Dorothy Richardson*, London, Harvester, 1991, p. 2).

Quando Leon Edel scrisse queste parole nel 1957, in occasione della morte di Dorothy Richardson, certo non immaginava che, quanto da lui in quell'anno auspicato, avrebbe impiegato così tanto a realizzarsi.

È solo da poco, infatti, che il nome e l'opera di Dorothy Richardson, da una piccola nota nelle storie letterarie, sono diventati oggetto di attenzione e di analisi soprattutto da parte — ma non solo — di una critica femminile/femminista instancabile nel riportare alla luce testi dimenticati. «Why do works like *Pilgrimage* disappear?» si chiede Carol Watts, nell'introduzione al suo studio, riproponendo una domanda che fu di John Rosemberg (*The Genius they Forgot*, London, Duckworth, 1973) e di Jean Radford (*Dorothy Richardson*, London, Harvester, 1991) e che evidentemente ancora oggi non trova adeguate risposte.

Il libro di C. Watts contribuisce in modo particolare all'attuale processo di avvicinamento all'opera 'monumentale' di D. Richardson, autrice oltre che dei tredici romanzi che costituiscono *Pilgrimage* (il primo dei quali, *Pointed Roofs*, pubblicato nel 1915, l'ultimo, *March Moonlight*, postumo), anche di una serie di saggi, racconti, poesie, e di un importante e voluminoso carteggio del quale è appena uscita una selezione a cura di Gloria Fromm (*Windows on Modernism. Selected Letters. J. Dorothy Richardson*, Athens, The University of Georgia Press, 1995) e che C. Watts ovviamente non ha fatto in tempo a vedere.

È proprio questo mettere insieme — quali materiali che concorrono al processo interpretativo di *Pilgrimage* — produzione saggistica (soprattutto i saggi sul cinema pubblicati, come si sa, con il titolo di «Continuous Performance» sulla rivista *Close Up*, nel periodo 1927-1933) e racconti («Garden» in particolare, dalla raccolta di racconti editi da T. Tate, *Journey to Paradise*, London, Virago, 1989) a costituire la novità dello studio di C. Watts. Uno studio che non vuole leggere «the writer's life into her work» (p. 1), essendo questo — asserisce con disinvoltura C. Watts — già stato fatto egregiamente dalla sua biografa G. Fromm (*Dorothy Richardson*, Urbana, University of Illinois Press, 1977); piuttosto esso vuole dimostrare come «Richardson's novel... aims to make its aesthetic experiment answerable, open, to the social conditions in which a woman finds herself, in ways that aestheticist high modernism found difficult to countenance» (p. 2).

Intorno a questo assunto C. Watts fa ruotare la sua lettura di *Pilgrimage*, che quindi non racconta — o non racconta soltanto — una storia di formazione inscrivibile all'interno delle convenzioni di un *Bildungsroman* o un *Künstlerroman* al femminile, quanto piuttosto la storia dell'impatto della modernità sulla vita di una giovane donna colta nel momento del suo affrancamento dalla famiglia. Insomma non un pre-romanzo (quali sostanzialmente tutti i romanzi di formazione in ultima analisi sono, dal momento che terminano sulla soglia di un inizio), ma un romanzo che a partire da un desiderio di emancipazione e da una formazione già data (non a caso l'incipit narrativo enfatizza il motivo della partenza relegando in secondo piano le informazioni sul come, quando, perché la protagonista debba partire), esplora i modi in cui questa autonomia, questa libertà può essere negoziata nel sociale.

L'attenzione allora va appuntata al momento storico in cui il movimento innescato ad apertura di romanzo si iscrive, momento reso complesso dallo sfasamento temporale tra il tempo della storia, situabile negli anni di passaggio dal periodo vittoriano all'età moderna (1890-1912), e il tempo della scrittura che dal 1912 si allunga fino alla morte della scrittrice (come si sa, l'ultimo romanzo della serie *March Moonlight*, fu pubblicato nel 1967). *Pilgrimage*, avverte Watts, racchiude anzitutto questa temporalità doppia che trova una possibilità di sutura nella circolarità di una conclusione che rinvia all'inizio: Miriam, la giovane protagonista, si accinge a scrivere la storia della propria vita. Il romanzo allora scaturirebbe da un atto memoriale che nel proporsi, così come in Proust, come principio unificante, informa di sé la narrazione tutta. Ma — sottolinea C. Watts — a differenza di Proust, in Richardson la ricerca del tempo perduto è soprattutto recupero di quei materiali relativi alla storia delle donne («the patterns of women's lives, the shape of their desires, their duration in history», p. 12) cancellati, dimenticati dalla cultura patriarcale. Di qui l'importanza della presenza nella narrazione di specifiche 'technologies of memory' (architettura, fotografia, pittura, cinema, purtroppo solo velocemente elencate nelle pp. 12-19), attraverso le quali dare forma all'incontro/scontro tra passato e presente in un processo di riconoscimento e disvelamento che per Miriam è quasi sem-

pre deludente o negato. Ma è soprattutto 'the technology of film' a offrire a D. Richardson, secondo C. Watts, una forma e un linguaggio con i quali rappresentare soggettività e realtà, mondo interno e mondo esterno, soggetto e oggetto. Per dimostrare come il linguaggio cinematografico sia letteralmente incorporato nella narrazione, C. Watts discute anzitutto i modi in cui «the metaphor of the 'screen' marks a patterning of repression in the text of masking and projection» (p. 18). Nel capitolo intitolato «Screen Memories» dimostra come il ricordo infantile della 'bee memory', descritto da D. Richardson nel brevissimo racconto 'Garden' e più volte presente in *Pilgrimage* come il momento epifanico in cui «the strange independent joy had begun» (p. 25), funzioni come ricordo di copertura (Watts si rifà al saggio di Freud «Ricordi di infanzia e di copertura», contenuto nella celebre *Psicopatologia della vita quotidiana*), che maschera, copre la memoria di una perdita (della madre, della casa, di una condizione). In tal senso la continua rievocazione dell'episodio infantile in varie forme nel romanzo, attiverrebbe almeno due discorsi simultaneamente: sia quello dell'indipendenza che quello della perdita, della solitudine, del passaggio insomma dalla 'sicurezza', per così dire, della 'casa vittoriana' allo 'shock' della libertà e della modernità. Non a caso Miriam si interroga proprio sui modi — sociali, economici oltre che psicologici — attraverso i quali negoziare la propria autonomia con la necessità di trovare un lavoro, la propria libertà con la mancanza di mezzi di sussistenza, in una totale disgiunzione tra un progetto di emancipazione e il mondo del lavoro, tra un desiderio di libertà e l'orrore della povertà («poverty is brutalizing», *Pilgrimage*, 2, cit. a p. 42). Miriam vive dall'interno la sua condizione di donna nuova, emancipata, lavoratrice e ne esplora l'impatto nei luoghi di lavoro e nei salotti, nei caffè e nelle pensioni, nel mondo femminile e in quello maschile. In questo sta la differenza con V. Woolf, come C. Watts argomenta nel paragrafo dedicato a «Richardson is not Woolf», pp. 43-46).

È nel capitolo intitolato «Mirioramas: Film and Richardson» (pp. 58-82) che il discorso della presenza della «technology of film» in *Pilgrimage* si fa più concreto. Intanto perché il confronto che C. Watts fa tra i saggi sul cinema, che D. Richardson andava scrivendo con sempre maggior impegno e convinzione, e i romanzi (in particolar modo da *Oberland* in avanti) è più stringente e preciso; poi per la messa in evidenza dell'utilizzazione di tecniche cinematografiche quali la 'slow-motion', il 'close up', la dissolvenza, il montaggio; infine per il fatto di considerare la scrittura narrativa di *Pilgrimage* come una vera e propria trasposizione di quella filmica, («writing, then, in the narrative of *Pilgrimage*, finds its equivalence in film», p. 76), e la condizione estetica dello spettatore cinematografico, definita come «moving and be still» (sono le parole che D. Richardson usa nei suoi articoli sul cinema e in *Pilgrimage*) analoga a quella di Miriam di fronte alla realtà.

Quello che sorprende (dal momento che la stessa Richardson in «Continuous Performance: Almost Persuaded», *Close Up*, 1929, articolo che curiosamente C. Watts non prende in considerazione, delinea una netta differenza tra letteratura e cinema) nella lettura che Watts propone di un romanzo

complesso quale è *Pilgrimage*, è proprio questo accostamento paradossale tra scrittura modernista e cinema, tra una forma artistica che andava conquistando un pubblico sempre più vasto e una che lo andava perdendo. Ma forse questa «in-corporation» (p. 82) del cinema nella narrazione rivela, secondo C. Watts, la manifestazione di un desiderio: «modernist *écriture* conjuring up an image of mass audience as an ideal community that it can never possess» (p. 82).

Vittoriana Villa

riassunti

L. D'AGOSTINO, *Love's Labour's Lost: commedia o festa?*, XXXIX, 2, (1996), pp. 7-32.

Anthropology identifies comedy with the typical rituals of feasts; to a certain extent, Shakespeare's comedies tend to follow the same pattern as medieval feast which presents three main moments: mortification (Lent), total freedom and confusion (festivity), recovery of the natural order (harmony). *Love's Labour's Lost* seems to follow this pattern more closely than other shakespearean comedies as the analysis of the three moments tend to prove pointing out particularly the importance of language and the use of masks as an expression of ambiguity and representation of the contrast between fiction and reality.

The quality of act V proves that this text has to be considered more as a feast than a comedy because it includes a remarkable number of forms of entertainments usually offered to the aristocracy: games, dances, masques, pageants and songs. Moreover, the ending is not 'happy' as one would expect in a comedy: Shakespeare does not conclude with the four predictable weddings because he was not dramatising private lives but a festive moment expressive of the culture of his own age.

S. POOLE, *Metamorfosi e tradimenti. Il cinema di Tanya e Alia Syed*, XXXIX, 2, (1996), pp. 33-71.

Susanna Poole's article deals with the experimental short films of Tanya and Alia Syed, and their relationship with modernist avant-garde cinema. Intersecting narratives and visual performances bring forth a constant dismantling of Euro-centred, male and heterosexual points of view. In Alia's films tales and legends taken from Indian mythology and British literature often intermingle with images from London's everyday life. Images of an imaginary homeland and the chaotic reality of modernity are fragments of the lives and memories of the women of the black diasporas. Tanya concentrates on colours, shapes, sounds, texture, as well as physical expression, gestures, rather than words. Some sequences appear as a slow dance of the camera with the body, creating a sense of ambiguity that affects gender as much as genre.

P. SABATINO, *Il silenzio della sfinge*, XXXIX, 2, (1996), pp. 73-89.

With its mixture of woman and animal, attraction and repulsion, the Sphinx symbolizes the destructive image of late nineteenth-century female: a vampire-like woman always threatening male potency. In one sense Wilde's poem appears like a complex and long speculation on the sexual behaviour of a languid Sphinx whose erotic adventures include lovers of both sexes as well as several monstrous mythological animals.

Wilde describes the Sphinx's «thousand weary centuries» of experience using an artificial and «jewelled language» which more than ever demonstrates his amazing power of assimilation: from this point of view, *The Sphinx* remains the best illustration of Wilde's decadentism.

L. SERENA, *Dracula come metafora del cinema*, XXXIX, 2, (1996), pp. 61-107.

Among the many films on the vampire, Francis Ford Coppola's «Bram Stoker's Dracula» aptly captures the basic features of the fin-de-siècle atmosphere (*Dracula* was published in 1897). Moreover, the American filmmaker establishes an explicit comparison between Dracula as a subversive, fascinating figure and the invention of the moving images: the metamorphic vampire is a creature of the imagination ready to migrate into the screen. Mirrors, optical tricks, projectors and cameras amplify and distort the terrifying power of Dracula, adding to the tradition of the great filmmakers (such as Griffith, Murnau, Dreyer) a metatextual level of interpretation, which clearly emerges also from a careful analysis of the original film script.

«Anglistica» e i Quaderni di Anglistica editi entro il 1986 sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Centre, Piazza Montecitorio, 120 - 00186 Roma (c.c.p. 00906008).

«Anglistica» e i Quaderni di Anglistica pubblicati a partire dal 1987 sono in vendita presso la «Intercontinentalia» - Via Mezzocannone, 39 - 80134 Napoli.

Prezzo del fascicolo singolo Lire 20.000

Abbonamento all'intera annata (3 fascicoli) . . . Lire 60.000

Deposito di legge, Tribunale di Napoli n. 2900, 9 gennaio 1980
prezzo del volume lire ventimila