

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara

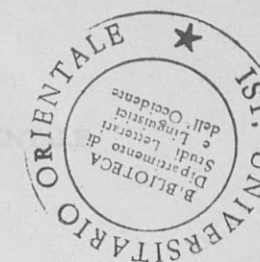
Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.
XXXIX, 3 1996

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

| | | |
|---|------|-----|
| Premessa | pag. | 7 |
| Fernando Ferrara, <i>Tre rifacimenti contemporanei di Shakespeare: Stoppard, Bond, Wesker</i> | » | 9 |
| Maria Teresa Chialant, <i>"Amy Foster" di Joseph Conrad. Variazioni sul tema dello straniero</i> | » | 31 |
| Alessandra Contenti, <i>Il collezionista immorale: Henry James e il tema degli oggetti</i> | » | 65 |
| Daniela Cuccurullo, <i>La metamorfosi paradossale di Antonio in "Antony and Cleopatra" di Shakespeare</i> | » | 83 |
| Simonetta de Filippis, <i>Incontri ravvicinati. "The Woman Who Rode Away" di D.H. Lawrence</i> | » | 107 |
| Flora de Giovanni, <i>Le parole della morte: Virginia Woolf e l'elaborazione del lutto</i> | » | 125 |
| Roberta Falcone, <i>La dislocazione dell'ebreo in "The Jew of Malta" di C. Marlowe</i> | » | 137 |
| C. Maria Laudando, <i>Il gioco delle pose in Hogarth, Sterne e Beckett</i> | » | 159 |
| G. Poole, <i>F.M. Crawford's Rome Novels as Historical Documents</i> | » | 177 |
| Vittoriana Villa, <i>"Adventure for Readers": Dorothy Richardson e James Joyce</i> | » | 191 |
| Laura Di Michele, <i>Orientalismi settecenteschi: Lady Mary Wortley Montagu e Oliver Goldsmith</i> | » | 209 |

INDICE DELL'ANNATA » 245



AION

anglistica

ANNALI

anglistica

657



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

anglistica

direttore, Fernando Pivano

CAPOREDATTORE

Dr. Luigi...
XXXIX, 3

...
...
...
...
...

58

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXIX, 3

anglistica

NAPOLI 1996

ANNALI

LXXIX

Anglistica

articoli e saggi

Presentazione

Questo fascicolo di *Anglistica* è interamente dedicato a Fernando Ferrara ed è stato messo come omaggio, come segno di affetto e di riconoscenza che sue allieve e colleghi di lavoro, sue collaboratrici e suoi collaboratori hanno voluto offrire alla sua memoria attraverso le pagine della rivista di analisi letteraria e culturale da lui fondata, rivista sulla quale hanno pubblicato saggi e articoli, esperienze e recensioni, fin dal suo nascere, da quando avevano cominciato a muovere i primi incerti passi nella ricerca accademica e, successivamente, anche quando avevano ormai raggiunto stadi di maggiore sicurezza e indipendenza.

E così, questo volume contiene articoli e saggi le cui autori e autori toccano ambiti di studio nei quali sono stati avviati da Fernando Ferrara, loro insostituibile e rimpianto maestro di scuola e di vita, modello esemplare di docente generoso e appassionato, rigoroso ricercatore, studioso sensibile e attento alla letteratura alta e alla cultura popolare. Della letteratura americana ("Il collezionista amatoriale: Henry James", di Alessandra Contenti e "E. M. Crawford's *Rome Novels* as Historical Documents", di Gordon Poole) al modernismo inglese ("Le parole della morte: Virginia Woolf e l'elaborazione del libro", di Flora de Giovanni e "Dorothy Richardson e James Joyce", di Vittoriana Villa), a Joseph Conrad ("Amy Foster di Joseph Conrad: variazioni sul tema dello straniero", di Maria Teresa Chibani) - cui da poco Fernando Ferrara aveva progettato di dedicare la scrittura di un volume - a D.H. Lawrence ("Il teatro di D.H. Lawrence", di Simonetta de Filippis), da W. Shakespeare e l'età elisabettiana ("La metamorfosi paradossale di Antonio in *As you like It* e *Cleopatra*", di Daniela Curcurullo) e "La delirazione dell'ebreo in *The Jew of Malta* di C. Marlowe", di Roberta Polacco) al Settecento ("Il gioco delle pose in Hogarth, *Stuart e Baskin*", di C. Maria Laudando) e "Orientalismi settecenteschi: *Lady Mary Wortley Montagu* e Oliver Goldsmith", di Laura Di

Premessa

Questo fascicolo di *Anglistica* è interamente dedicato a Fernando Ferrara ed è stato inteso come omaggio, come segno di affetto e di riconoscenza che sue allieve e colleghe di lavoro, sue collaboratrici e suoi collaboratori hanno voluto offrire alla sua memoria attraverso le pagine della rivista di analisi letteraria e culturale da lui fondata, rivista sulla quale hanno pubblicato saggi e articoli, esperimenti e recensioni, fin dal suo nascerne, da quando avevano cominciato a muovere i primi incerti passi nella ricerca accademica e, successivamente, anche quando avevano ormai raggiunto stadi di maggiore sicurezza e indipendenza.

E così, questo volume contiene articoli e saggi le cui autrici e autori toccano ambiti di studio nei quali sono stati avviati da Fernando Ferrara, loro insostituibile e rimpianto maestro di scuola e di vita, modello esemplare di docente generoso e appassionato, rigoroso ricercatore, studioso sensibile e attento alla letteratura alta e alla cultura popolare. Dalla letteratura americana ("Il collezionista immorale: Henry James", di Alessandra Contenti e "F. M. Crawford's Rome Novels as Historical Documents", di Gordon Poole) al modernismo inglese ("Le parole della morte: Virginia Woolf e l'elaborazione del lutto", di Flora de Giovanni e "Dorothy Richardson e James Joyce", di Vittoriana Villa), a Joseph Conrad ("Amy Foster di Joseph Conrad. Variazioni sul tema dello straniero", di Maria Teresa Chialant) - cui da poco Fernando Ferrara aveva progettato di dedicare la scrittura di un volume - a D.H. Lawrence ("Il teatro di D.H. Lawrence", di Simonetta de Filippis), da W. Shakespeare e l'età elisabettiana ("La metamorfosi paradossale di Antonio in *Antony and Cleopatra*", di Daniela Cucurullo e "La dislocazione dell'ebreo in *The Jew of Malta* di C. Marlowe", di Roberta Falcone) al Settecento ("Il gioco delle pose in Hogarth, Sterne e Beckett", di C. Maria Laudando e "Orientalismi settecenteschi: Lady Mary Wortley Montagu e Oliver Goldsmith", di Laura Di

Michele) recano tracce più e meno visibili del magistero di Fernando Ferrara.

Tutti questi saggi esplorano problemi e tematiche, discutono autori e generi su cui Fernando Ferrara ha svolto memorabili lezioni all'Istituto Universitario Orientale di Napoli e all'Università di L'Aquila, due sedi universitarie a lui ugualmente molto care, due sedi che anche in questa occasione hanno voluto testimoniare la loro affettuosa e consonante, forse impari, presenza. Come è noto, in quegli stessi ambiti o in campi vicini Fernando Ferrara ha pubblicato non soltanto molti libri, articoli e saggi di altissimo valore scientifico; egli ha anche incoraggiato lo svolgimento di ricerche di gruppo o altrui, Convegni e Seminari di Studio di notevole successo.

È pertanto particolarmente significativo che questo fascicolo di *Anglistica* raccolga scritti che ai suoi lavori, alle sue splendide lezioni, alle indimenticabili attività seminariali e di laboratorio condotte insieme agli studenti si richiamano in vario modo, apertamente o implicitamente. Fernando Ferrara ne sarebbe stato lieto. Come sarebbe stato lieto – desideriamo crederlo – di vedere pubblicato nell'ultima annata (1996) di *Anglistica* di cui era ancora, per l'ultima volta, direttore l'ultimo suo 'work in progress', dedicato al suo Shakespeare: "Tre rifacimenti contemporanei di Shakespeare: Stoppard, Bond, Wesker". Questo saggio Fernando Ferrara aveva lasciato aperto, accanto al computer, sulla sua scrivania e ad esso stava ancora apportando modifiche nella tarda primavera dell'anno (1996) in cui è scomparso, come si poteva vedere dalle correzioni a matita che, da instancabile lavoratore quale era, aveva annotato in vari luoghi della prima bozza del suo dattiloscritto e come si può tuttora capire dal testo stesso nella sua veste attuale e dall'apparato bibliografico, entrambi allestiti per la stampa da Laura Di Michele. Qualunque eventuale svista e/o errori vanno attribuiti a lei e soltanto a lei.

TRE RIFACIMENTI CONTEMPORANEI DI SHAKESPEARE: STOPPARD, BOND, WESKER

di

Fernando Ferrara
(Napoli-L'Aquila)

Shakespeare è creatore di miti. Quasi ogni figura del suo teatro è figura mitica. E certamente tra questi grandi prototipi, oramai divenuti archetipi, emergono: Hamlet, universalmente riconosciuto come primo esemplare dell'uomo dell'età moderna, straziato dall'angoscia e ridotto all'inazione dall'eccessiva consapevolezza; Shylock, rappresentazione tragico-grottesca dell'alieno, del discriminato, dell'oppresso; Lear, cupa e tormentata immagine del padre-padrone-tiranno che è vittima della sua stessa megalomania.

Ma la funzione del mito è di rappresentare simbolicamente un aspetto fondante del modo di essere e di sentire di una determinata civiltà. E quando il mito persiste oltre i confini di quella civiltà esso viene immancabilmente aggredito e riarticolato dalla nuova cultura attraverso le pratiche ironiche della parodia, attraverso gli indignati meccanismi della satira, attraverso l'infida connivenza del pastiche.

Shakespeare questo ben sapeva per averlo perpetrato egli stesso nei riguardi delle mitologie del suo passato.

La farsa grottesca messa in scena dagli artigiani della corte di Teseo nel *Midsummer Night's Dream*¹ serve a destrutturare nel ridicolo il mito ellenico di Piramo e Tisbe che Ovidio aveva non irriverentemente raccolto nelle sue *Metamorfosi* rinarrandolo con commozione, che Golding aveva tradotto con fiorita devo-

¹ Tutte le citazioni da questa e da altre opere shakespeariane sono tratte da W. Shakespeare, *The Complete Works*, a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1994.

zione da umanista. Di questi miti si nutriva, fino agli anni '90 del secolo XVI, il teatro classicheggiante degli University Wits (penso, ad esempio, all'*Endimion* di Lyly che è ancora, se non commosso e devoto, quantomeno convinto della potenza significativa per il suo presente dell'antica, analoga favola di Endimione). Attraverso la rappresentazione di Bottom e della sua schiera di amici Shakespeare fa a pezzi il mito di Piramo e Tisbe mettendo in scena la sua inadeguatezza rispetto al sentire degli uomini della nuova civiltà.

Ippolita e Teseo, che assistono alla rappresentazione e che a loro volta fanno parte di un altro mito demistificato (il *Midsummer Night's Dream* conduce in parallelo la demolizione di due mitologie e di tre miti), Ippolita e Teseo, che commentano con il *wit* del cortigiano eufuista del tardo Cinquecento, pronunciano il giudizio, «This is the silliest stuff that ever I heard» (V, 1, 209) dice Ippolita, e Teseo incalza: «The best in this kind are but shadows» (V, 1, 210). Il mito è diventato insignificante vicenda di ombre, di vacue apparenze.

E ci sono interi drammi, del macrotesto shakespeariano, dedicati alla distruzione dei miti antichi. Il più celebre è *Troilus and Cressida*, il quale si rimanda a *Troilus and Criseyde* di Chaucer e alla sua continuazione peggiorativa di Henryson; questi ultimi risalivano a loro volta al *Filostrato* del Boccaccio che discende dai romanzi cavallereschi di materia classica i quali derivano, in ultima analisi, dall'*Iliade* di Omero.

Il mito di Troia e di Troilo e Criseide giunge a Shakespeare dopo un percorso di millenni avendo raccolto per via i valori dell'onore cavalleresco e dell'amore cortese. Shakespeare sa bene come l'uno e l'altro siano finiti senza possibilità alcuna di risorgimento, sa bene che Criseide, Ettore, Achille e Troilo hanno oramai perso ogni potenza simbolica e decide di far scempio dell'una e degli altri servendosi del bieco sarcasmo di Tersite e della snaturata gaglioffaggine di Pandaro i quali, insieme, ci aiutano a vedere il mito come la storia insulsa di 'un cornuto e di una puttana': «All the argument is a whore and a cuckold. A good quarrel to ... bleed to death upon» (II, 3, 71-73).

Come si vede, Shakespeare non era alieno dalle procedure di demolizione dei miti antichi e certamente non ignorava che in un'epoca in cui il mondo non fosse soltanto «uscito dai gangheri» ma in cui addirittura si ipotizzasse l'estinzione apocalittica dell'intera specie umana, il suo Amleto doveva far posto ad

altre figure, mediocri, spendibili, destinate all'olocausto e non renitenti al fato loro; che in un'epoca in cui i re e i capi degli stati non erano più tiranni ma mediocri attori o buffoni, addirittura, in cui i padri non erano solo stati divorati ma anche ampiamente digeriti dai figli, il suo Lear sarebbe sembrato una patetica sopravvivenza, figura di una fiaba mal raccontata; che in un'epoca che cercasse invano di ricordare sei milioni di ebrei sterminati mediante l'impiego di tecnologie evolute e in cui i discendenti di tanto sterminio trucidassero a loro volta, senza memoria e senza pietà, altri popoli e altre razze, in quell'epoca Shylock non sarebbe più stato né terribile né risibile, né vittima né manigoldo: un segno incerto per un'età senza certezze.

Shakespeare insomma sapeva che oggi i suoi eroi sarebbero stati aggrediti dalla nuova mitologia scaturita da una mutata tipologia culturale. È ben vero che, sapendo questo, Shakespeare pensò ad assicurare lunga vita alle sue creature adottando i canoni di quella polisignificatività potenziale, di quella scala aperta di possibilità di valenze connotative che è marca propria della sua genialità e che si situa ogni volta che la sua opera si pone in relazione con nuovi fruitori.

E collocò in Amleto possibilità significative che anticipavano Byron, Laforgue, Freud e tanti altri; e pose in Lear un discorso sulla monarchia, uno sul potere, uno sulla famiglia, sui padri e sui figli, uno sul vincolo e sul patto, uno sulla follia e la saggezza, uno sull'impotenza dei vecchi, uno sulla legge crudele della natura e molti altri ancora perché ogni epoca potesse ritrovare in quel mito i suoi discorsi; e in Shylock raccolse crudeltà e cinismo, angoscia e dolorosa umanità, solitudine e terrore, avarizia e vendetta: le cose che sono nel rimosso di ciascuno di noi e cioè le qualità mostruose che ogni cultura ha in sé e che attribuisce all'alieno, all'altro, al portatore di una cultura diversa. La maledizione del razzismo e la cecità del pregiudizio.

Per secoli infatti le figure mitiche di Shakespeare continuarono a esprimere quel che l'umanità, nei suoi mutamenti, doveva rappresentarsi di se stessa utilizzando le molte possibilità significative che l'immenso spessore della loro simbolicità proponeva all'interprete e al fruitore. L'ultimo Amleto che io conosco è portatore dell'io diviso dell'epoca nostra; l'ultimo Lear è un oppressore accanito, spinto da un'ineluttabile coazione a ripetere la propria mortifera pulsione che lo conduce a compiere i più nefandi delitti fra stendardi spiegati e schiere disposte in asset-

to di guerra; l'ultimo Shylock è un capro espiatorio, una vittima che con il suo inopinato sacrificio è chiamata inutilmente a estinguere le colpe di una Venezia crudamente capitalistica che già intravede la propria morte.

Queste capacità di resilienza e di risignificazione sono nei miti shakespeariani, come in tutti i grandi miti, e gli consentono di sopravvivere, con l'ausilio di valide regie e di un pubblico avvertito e intelligente, sulle scene odierne, e gli consentono di consegnarci messaggi che possiamo intendere e rapportare alla nostra esperienza di vita per interpretarla e comprenderla. Ma nel frattempo il nostro presente vuole una sua significazione autonoma e cerca di obliterare i miti del passato ben sapendo che l'unica possibilità che esiste per abolire i colossi che Shakespeare ci ha lasciato in retaggio è di impregnarli di sé, di dilaniarne la resistenza immettendoli nella ganga friabile dell'epoca nostra che è fatta di caducità e di capricciosa mutabilità. Ed è questo investimento destabilizzante che è destinato a operare la metamorfosi che può — almeno per qualche tempo — disgregare il mito e smembrarne l'eroe.

Ed ecco dunque quel primo fenomeno di metamorfosi di cui altrove ho già parlato e che ho posto sotto il titolo di 'sovrapposizione di codici'. Ne ho parlato — ricordo — a proposito della cattedrale di Siracusa, una grande chiesa barocca che era precedentemente un tempio, il tempio di Atena. Per chiarire le mie intenzioni di discorso, mi piace qui citare una pagina di quel mio scritto che risale ad alcuni anni fa:

Nella visita alla città di Siracusa un primo, istintivo itinerario conduce in alto alla piazza del Duomo. Il Duomo è detto S. Maria delle Colonne; come vedremo subito, non ha case. Su ciascun lato della grande chiesa e all'interno affiorano le possenti costole di quattordici colonne in schiera che la muratura congiunge più che ricoprire. È palese che quella cattedrale, come del resto quasi tutte le chiese paleocristiane, è stata eretta sopra un tempio. Così come sulle pergamene dei codici dell'Alto Medioevo l'inno cristiano si sovrappone alla scrittura pagana; così come le feste cristiane si sovrappongono, senza obliterarle del tutto, a quelle pagane (la Pasqua — rito di resurrezione — sostituisce e incorpora i riti della fertilità e della rinascita della vegetazione), così la cattedrale fa crescere le sue mura fra le colonne del tempio ellenico sovrapponendo il codice geloso e chiuso della religiosità cristiana a quello aperto e solare della religione ellenica.

Il tempio era stato costruito nel quinto sec. a.C. sull'acropoli della città di Siracusa, prima colonia greca in Sicilia dopo Nasso, di quella Siracusa che avrebbe conteso il dominio del Mediterraneo centrale alla stessa Atene, agli Etruschi e ai Cartaginesi. Era un grande tempio esastilo con trentasei colonne,

sei alle fronti e quattordici nei fianchi. Le colonne, alte otto metri e sessanta hanno un diametro di due metri. Il tempio poggia, come tutta la cattedrale, su uno stilobate a tre gradini lungo cinquantasei metri e largo ventidue. Le porte del tempio erano d'avorio e d'oro. Venendo dal mare il grande tempio di Atena si scorgeva da grande distanza; lo scudo dorato della dea segnava la via ai naviganti.

Dopo più di un millennio il vescovo Zosimo ordinava che si chiudessero con muratura gli intercolomni e che si aprissero otto archi per lato nel muro della cella; così facendo trasformava il tempio di Atena, aperto alla luce e ai venti, in chiesa cristiana a tre navate dedicate al culto, più umbratile e riposto, della Madonna².

Il medesimo fenomeno, di sovrapposizione dei codici, ha coinvolto a varie riprese la struttura originaria del testo che per più di un secolo è stato l'esemplare indiscusso del codice tragico in Inghilterra e (si può dire) in tutta la civiltà europea. Tanto esemplare è stato *Hamlet* e tanto a lungo lo è stato che il modernismo per voce del suo poeta e saggista più illustre, T.S. Eliot, ha sentito il bisogno di sconfessarlo proclamandolo non teatrale³.

Hamlet fin dai tempi del decadentismo è stato assoggettato ai più aggressivi processi di metamorfosi: il mito shakespeariano ha offerto i saldi pilastri della sua verbalità problematica come sostegno di infrastrutture materiate di codici più recenti e più consentanei al mutato clima culturale. Alludiamo naturalmente a Laforgue che nella sua 'moralità leggendaria' sovrappone il codice lacrimoso dei suoi Pierrots, che però è fondamentalmente ironico e dissacrante, al codice alto della tragicità shakespeariana⁴.

La sua trasmodalizzazione trasgressiva (per dirla con Genette) gli permette sia di citare Shakespeare («words! words! words!...», II, 2, 195)⁵, sia di riferire la battuta finale del protagonista-dandy foggia nel nuovo codice sovrapposto che non

² F. Ferrara, «Metamorfosi della tradizione», in *Metamorfosi. Traduzione/Tradizione*. Spessori del concetto di contemporaneità (Atti del IX Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica, 1986), a cura di E. Glass et al., Pescara, CLUA, 1988, pp. 23-24.

³ T.S. Eliot, «Hamlet», in *Elizabethan Essays*, London, Faber and Faber, 1924, pp. 55-64 e, in particolare, pp. 58-59.

⁴ J. Laforgue, «Hamlet ou Les suites de la piété filiale», in J. Laforgue, *Moralités légendaires suivies de Les deux pigeons*, Paris, Mercure de France, 1964, pp. 11-61.

⁵ Nel testo di Laforgue si legge: «- Et puis, des mots, des mots, des mots!» (*Id.* p. 41).

manca di utilizzare la voce di Nerone morente, citato da Svetonio («- Ah! Ah! *qualis ... artifex ... pereo!*»)⁶, sia, infine, di riferirci il commento cinico del narratore che conclude il racconto esclamando: «Un Amleto di meno; e la razza non è estinta, checché se ne dica!»⁷. Tanto sia detto per l'Ottocento che, dopo aver subito il fascino malinconico del mitico principe trovò la forza per aggredirlo attraverso il più estenuato dei suoi decadenti con il livore che ora abbiamo visto.

Se ci affidiamo al ponderoso volume del già menzionato Genette, intitolato *Palimpsestes*, approdiamo alle più note riscritture recenti di *Hamlet*. E in primo luogo a quella di Marowitz che, nella sua forma embrionale, risale al 1956.

Marowitz, opportunamente nato a New York e fattosi londinese nel 1957, fu catturato nell'orbita del grande teatrante (dire regista non basta) Peter Brook⁸ e dal culto di Artaud (la crudeltà è la marcatura più significativa della contestazione degli anni '60). All'interno del Royal Shakespeare Experimental Group (appunto allora diretto da Brook) e poi alla guida dell'Open Space Theatre di Londra, egli dedicò la sua vita alla demolizione dei miti creati da Shakespeare fino a produrre nel 1978 un solido volume intitolato *The Marowitz Shakespeare*, con copertina volutamente dissacrante e ormai decisamente datata che affianca alla celebre incisione di Droeshout del primo in-folio, raffigurante Shakespeare, la foto baffuta e irsuta di Marowitz⁹. Il libro contiene i rifacimenti-collages di sei testi shakespeariani tra i quali emerge il *Hamlet* nella versione da ottanta minuti che fu proposta nel 1965 al Festival del Teatro Sperimentale di Berlino.

Il *Hamlet* di Marowitz lascia intatta la paradigmatica dell'originale e ne sbrana la struttura sintagmatica ridistribuendola

⁶ *Id.*, p. 59.

⁷ *Id.*, p. 61: «Un Hamlet de moins, la race n'en est pas perdue, qu'on se le dise!»

⁸ Di P. Brook si veda, in particolare, la raccolta di saggi e riflessioni contenuti nel volume dal significativo titolo di *The Shifting Point. Forty Years of Theatrical Exploration 1946-1987* (London, Methuen, 1993), soprattutto: la terza parte («Provocations»), che contiene 'Manifesto for the Sixties' (pp. 53-56) e 'The Theatre of Cruelty' (pp. 56-60), e la quarta parte dal titolo «What is Shakespeare» (pp. 69-101). Si rinvia, inoltre, anche all'edizione rivista e aggiornata di *A Theatrical Casebook*, a cura di D. Williams, London, Methuen, 1981.

⁹ Cfr. C. Marowitz, *The Marowitz Shakespeare*, London, Marion Boyars, 1978, pp. 283.

(almeno nella prima versione) secondo la regola ipermodernistica (o forse già post-moderna) del tutto deregolante dell'andamento stocastico. Marowitz parla del suo complotto ordito con Peter Brook ai danni di Shakespeare per verificare se «un collage da ventotto minuti di frammenti del *Hamlet* montato con criteri random»¹⁰ potesse produrre senso presso un pubblico non particolarmente esperto. L'impresa finì in una riscrittura di *Hamlet* alla maniera casuale di John Cage che dura, come s'è detto, ottanta minuti e decostruisce il testo originale distribuendo (non del tutto casualmente, però) la complessa personalità di Amleto fra un Ghost che ne è l'Id, un Fortinbras che ne è il Superego, e un Polonius/Fool che ne costituisce l'Ego mediocrizzato.

Come si vede, le forze che aggrediscono e scompongono il testo shakespeariano sono emanate dalle plaghe più vivide della nuova cultura emergente: infatti dietro i criteri casuali derivati da Cage (maestro indiscusso della musica colta nell'epoca pop) si intravedeva il sistema random del computer e le nuove dimensioni dell'informatica, dietro le suggestioni eretiche e dissacranti di Peter Brook si scopriva il teatro della crudeltà e l'ombra lunga di Antonin Artaud che oggi è tornata nel suo limbo romantico e nel suo alone dionisiaco di ispirata follia; dietro i criteri distributivi che scindono in tre la personalità di Amleto (isolandone l'Id, l'Ego e il Superego) c'è l'imponente ispirazione di Freud e il presagio di Lacan e di Foucault.

Peter Brook, che nel 1964 si apprestava a produrre il *Marat/Sade* di Peter Weiss per il LAMDA Theatre di Londra, certamente aiutò Marowitz a chiarire i termini del suo odio-amore per Shakespeare e a precisare il suo «atteggiamento verso i classici, visti non come capolavori impareggiabili ma semplicemente come materiale che può essere rielaborato...»¹¹. È l'atteggiamento stesso con cui l'artefice della cattedrale di Siracusa aveva considerato le colonne e la cella del tempio di Atena: materiale che poteva essere rielaborato. In età paleocristiana e per tutto il Medioevo, fino al Rinascimento, di fatto, le grandi costruzioni della romanità, le colonne e le lastre marmoree, furono usate alla stessa stregua; come cave di materiale da costruzione.

Con Marowitz (che mise in scena il suo *Hamlet* anche nelle

¹⁰ «Introduction» a *Id.*, p. 11: «... a twenty-eight minute collage stitched together from random selections of the play and wedged into an arbitrary structure».

¹¹ *Id.*, p. 24, *ma passim*.

università, lasciando indignati ed esterrefatti — proprio come voleva - studenti e studiosi che avessero qualche familiarità con il testo shakespeariano), con Marowitz il più era fatto e parve che i miti di Shakespeare, in qualche modo, fossero stati pietrificati, arrestati nella loro infinita capacità di proliferazione, di generazione di sempre nuove emanazioni nell'immaginario. Parve per un po' che fosse vero quel che aveva intravisto il T.S. Eliot della *Waste Land* (1922): che le armoniose imponenti costruzioni della tradizione fermate nella loro vitale, continua rigenerazione, fossero crollate e giacessero sparse sulla terra desolata, frammenti che potevano essere incastonati nelle nuove concezioni architettate dalla sterile cultura modernistica.

Chi non ricorda i versi finali della *Waste Land*?¹² Una serie di frammenti da 'nursery rhymes', dal *Purgatorio* di Dante, dal *Pervigilium Veneris*, dal mito di Philomela, da *El Desdichado* di Gerard de Nerval, dalla *Spanish Tragedy* di Kyd e la frase che è il più accurato commento della nuova poetica della sterilità: «questi frammenti ho messo a puntellare le mie rovine».

London Bridge is falling down falling down falling down
 Poi s'ascose nel foco che gli affina
 Quando fiam uti chelidon - o swallow swallow
 Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 These fragments I have shored against my ruins
 Why then Ile fit you. Hieronimo's mad againe.
 (V. "What the Thunder Said", 425-431)

Non diversamente, rivedendo il suo *Hamlet*, Marowitz potrebbe dire: «Questi frammenti del mito ho ricomposto seguendo le regole della stocastica, le ultime interpretazioni di Freud, l'angoscia e la crudeltà del nostro tempo». E altrettanto — con qualche variazione, come vedremo — potrebbero dire Stoppard, Bond e Wesker.

Stoppard è senza dubbio il più elegante e il più rigoroso per il metodo prescelto che gli permette di non ignorare Shakespeare e di non maltrattarlo, nello stesso tempo. Per capire la sua operazione occorre contemplare la luna nella sua seconda fase, quando essa appare illuminata per metà; tutti sap-

¹² In T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, London, Faber and Faber, 1969, pp. 74-75.

piamo che l'altra metà è là, buia e invisibile ma presente; solo in qualche raro momento possiamo coglierne il profilo. Se la parte illuminata dal sole è il *Hamlet* di Shakespeare, la parte buia è una sua residuale potenzialità drammaturgica in cui si prolungano le esistenze dei personaggi del dramma. Stoppard ha deciso di mettere a fuoco questa metà buia del *Hamlet* e di seguire le due figure che compaiono solo come attanti di poco conto nel testo shakespeariano, di seguirle nella loro storia ulteriore.

Ma non basta: questa loro vicenda ulteriore non si manifesta secondo l'ottica originaria del testo shakespeariano, essa prende la forma del più significativo discorso drammatico che il Novecento avanzato sia riuscito a formulare in Inghilterra; la forma cioè del teatro dell'assurdo che com'è noto fa capo a Beckett. Stoppard opera dunque nel medesimo tempo una transfocalizzazione e una transmodalizzazione; solo nelle zone tangenti al contorno del suo testo egli non evita di includere la voce di Shakespeare che di tanto in tanto affiora ed è riconoscibile. Già il titolo (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*) - come si sa - è una citazione dal finale del *Hamlet* shakespeariano; si ricorderà che è alla figura marginale dell'ambasciatore che Shakespeare aveva affidato la battuta che sarà invece destinata a proporre, nella versione di Stoppard, i due personaggi marginali di Rosencrantz e Guildenstern in veste di nuovi protagonisti: «The ears are senseless that should give us hearing / To tell him his commandment is fulfilled, / That Rosencrantz and Guildenstern are dead» (*Hamlet*, V, 2, 323-325).

Quella di Stoppard sembra un'elegante trovata risolta con bravura e stile ed è tale; ma non solo. C'è un senso particolare nel porre al centro del dramma due comparse quasi prive di autonomia individuale, due cortigianucoli da quattro soldi, mediocri e pronti di fronte al potere. Essi sono usati dal potere, infatti, senza riguardo alcuno: dapprima come spie, poi come ignari portatori di un messaggio mortale per l'eroe. Ma l'eroe decifra la loro funzione e trasforma la loro inconsapevole missione mortifera in una cieca corsa verso la morte. È il dramma delle pedine sulla scacchiera, il dramma dei subalterni e degli impotenti (non per questo moralmente migliori o peggiori degli eroi). Il dramma dell' 'homme moyen sensuel' di Flaubert, dell'uomo senza qualità di Musil, dell'uomo-massa di Majakowskij; dell'uomo dei nostri giorni poco eroici, insomma. Un dramma che anche in questo caso T.S. Eliot aveva chiaramente previsto

nel finale del suo *Prufrock* (1917) che è la vera matrice del testo stoppardiano (mettendo in secondo piano Shakespeare e, con buona pace di Genette, anche Beckett):

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;
Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous
Almost, at times, the Fool.

(113-121)¹³

Ci piace cogliere i due protagonisti nel momento culminante della vicenda, nel momento della loro fine sciocca e fatale che non hanno visto mentre gli si avvicinava e che non hanno saputo nemmeno cercare di evitare. Perché questo è il destino del nuovo eroe senza qualità: egli non ha scelta, ha solo una vaga sensazione che la catastrofe poteva evitarsi ma solo nel momento conclusivo; e si accorge troppo tardi che ha sbagliato tutto e oramai nulla più può.

Ros. «What was it all about? When did it begin?»¹⁴

Quante volte l'uomo medio d'oggi si chiede inutilmente il senso della tragedia che lo travolge? E si chiede quando sia incominciata: nel mondo dell'angoscia e della casualità non è dato capire quando una tragedia, la nostra tragedia, incominci. E come possiamo sperare di capirne alla fine il senso? Rosencrantz propone le domande dell'angoscia:

«Couldn't we just stay put? I mean no one is going to come and drag us off They'll just have to wait. We're still young Fit We got years»¹⁵

È questa sempre la sensazione delle vittime ignare della ragion di stato: «Chi ce l'ha fatto fare? È un peccato: siamo giovani, in salute; chissà quanti anni ancora da vivere». C'è paura, tanta

¹³ In *Id.*, p. 16.

¹⁴ T. Stoppard, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, London, Faber and Faber, 1967, p. 91, Atto III.

¹⁵ *Ibidem*.

paura. C'è, ancora, una sorta di ribellione: non c'è un motivo plausibile, biologicamente tutto o.k., la morte non ha senso.

«We've done nothing wrong! We didn't harm anyone. Did we?»¹⁶ La domanda è oziosa: ma certo che abbiamo - ciascuno di noi, ciascuno di noi - fatto del male; ma forse che questo ci farà sopportare la fine, la fine che giunge inopinata, inattesa, come all'inizio del *Processo* di Kafka, come la moneta che, dopo aver dato 'testa' per cento volte a fila, d'improvviso dà 'croce'?

«All right, then. I don't care. I've had enough. To tell you the truth, I'm relieved»¹⁷.

È la sensazione di tutti: la lotta non ha senso, non sappiamo perché, per chi; alla fine siamo solo esausti.

Guildenstern fa la cronaca dell'inizio della fine:

«Our names shouted in a certain dawn ... a message ... a summons ... There must have been a moment, at the beginning, where we could have said - no. But somehow we missed it»¹⁸.

Il momento d'inizio c'è nel dramma, nella prima sequenza del primo atto, e di fatto Guildenstern sta citando appunto quel luogo del testo:

«An awakening, a man standing on his saddle to bang on the shutters, our names shouted in a certain dawn, a message, a summons ... We are entitled to some direction ... I would have thought»¹⁹.

Quando arriva il messaggero e pronuncia il messaggio, l'ordine, la fine è già segnata. Ed è una fine senza senso. The summons, l'ordine, è lo stesso che viene recato all'alba a K., il protagonista del *Processo* di Kafka ed è la sua fine; senza ragioni e senza spiegazioni:

Bussarono alla porta, e un uomo che K. non aveva mai visto prima di allora si fece avanti.

«Lei chi è?», chiese K. rizzandosi a mezzo sul letto. L'individuo sorvolò sulla domanda, come se la sua presenza fosse una cosa da accettarsi senz'altro...

«Ma insomma, io voglio parlare alla signora Grubad», disse K. e fece un gesto quasi volesse svincolarsi [...].

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Id.*, p.14.

«No», disse l'uomo presso la finestra e gettando il libro sul tavolino si alzò: «Lei non può uscire, lei è in arresto».

«Ne ha tutta l'aria», disse K. «Ma perché poi?»

«Non siamo stati mandati qua per dirglielo. Ora vada in camera sua e aspetti. La procedura è oramai iniziata e a suo tempo saprà tutto»²⁰.

È lo stesso messaggio, pronunciato all'alba, che strappa i prigionieri politici dal letto e dalla famiglia per condurli attraverso infinite miserie a morte. È un'esperienza peculiare di quest'epoca senza chiarezza, senza rispetto, senza scrupoli.

Prima di sparire, di essere liquidato anche lui, Guildenstern pronuncia la sua frase più dolorosa:

«Well, we'll know better next time. Now you see me, now you -»²¹.

Ma tutti sanno bene, lui e il pubblico, che non ci sarà una prossima volta: il gioco è stato giocato fino alla fine che è la morte, morte violenta.

E mentre sulla scena si fa luce e si disvela la situazione finale del *Hamlet* shakespeariano, udiamo la voce dell'ambasciatore che appunto proviene direttamente dal testo di Shakespeare:

The sight is dismal;
And our affairs from England come too late.
The ears are senseless that should give us hearing
To tell him his commandment is fulfilled,
That *Rosencrantz and Guildenstern are dead* ²².
(V, 2, 321-325)

E anche l'ambasciatore non sa quel che si dice: *quell'*ordine non era stato mai dato dal re. L'ambasciatore è forse un'altra mezza figura che si avvia a intraprendere un altro assurdo itinerario di morte. L'assurda partita a 'testa e croce' con la morte non finisce mai.

Se le ragioni di Stoppard sono da ricercarsi nell'assurdo e nell'altra faccia del *Hamlet* di Shakespeare, le ragioni del *Lear* (1972) di Bond²³ dovrebbero ritrovarsi nel teatro epico di Brecht e nell'infamia del potere autocratico del nostro tempo, nella sua *crudeltà*, nella sua *arroganza* e nella sua *retorica*.

²⁰ F. Kafka, *Il Processo* (versione e prefazione di A. Spaini), Torino, Frassinelli, 1948, pp. 2-5.

²¹ T. Stoppard, *op. cit.*, p. 91, Atto III.

²² Corsivo mio, cfr. *Id.*, p. 92, Atto III.

²³ E. Bond, *Lear*, London, Eyre Methuen, 1972.

La metafora dominante e l'emblema scenico incombente è il muro (siamo liberi, credo, di pensare a Sartre, a Kafka o al muro metaforico dei Pink Floyd). Le associazioni sono tutte in un senso e danno corpo e sostanza concreta alla volontà oppressiva del dittatore che diviene simbolo di ogni tirannide passata o contemporanea, occidentale o orientale, settentrionale o meridionale.

Nella prima scena Lear è sul muro e rivela, in una sequenza allucinante, la crudeltà del potere assoluto: «Have him shot»²⁴, dice senza esitazione nei riguardi di un operaio che ritiene sovversivo. Subito dopo rivela l'arroganza del dominio rispondendo alla figlia che intercede: «...you must let me deal with the things I understand. Listen and learn»²⁵. Nella difesa del muro egli aveva già esibito qualche attimo prima la pretestuosità ingannatrice e paradossale della retorica del paternalismo dittatoriale: «My people will live behind this wall when I'm dead. ...My wall will make you free»²⁶. Di menzogne di questo genere, veri e propri controsensi, è pieno l'oriente, è pieno l'occidente: «Questi missili micidiali, capaci di distruggere città intere, sono garanzia di pace e libertà', si è detto sino a poco fa da ambo le parti.

Sul muro si trova Lear nell'ultima scena e cerca di demolirlo perché con la saggezza acquisita nel dolore più orrendo ne vede oramai tutta la nequizia: «A shovel. (*He climbs the wall*). It's built to last. So steep, and my breath's short. (*He reaches the top*). The wind's cold, I must be quick. (*He digs the shovel in*). Work soon warms you up»²⁷. Al terzo colpo di pala viene ucciso a fucilate, come suggerisce la didascalia «(*The Farmer's son aims, fires, and hits. Lear is killed instantly and falls down the wall*)»²⁸. La nemesi lo ha raggiunto.

Il testo shakespeariano offre a Bond l'occasione di rivedere il mito della fine della regalità e della crisi della famiglia e di cercare di sostituirlo con il tema della resistenza al potere assoluto e del suo inevitabile potere di corruzione. Cordelia, non più figlia del re «according to the bond»²⁹, è, in questo dramma, la

²⁴ *Id.*, p.4, I, 1.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Id.*, pp. 3-4, I, 1.

²⁷ *Id.*, p. 87, III, 4.

²⁸ *Id.*, p. 88, III, 4.

²⁹ Come si ricorderà, la Cordelia del *King Lear* shakespeariano così si rivolge al vecchio genitore: «Unhappy that I am, I cannot heave/ My heart into my mouth. I love your majesty/ According to my bond, no more nor less» (I, 1, 91-93).

moglie di un becchino la quale, dopo aver sofferto le violenze più inaudite, capeggia la rivoluzione e rovescia il potere che le figlie crudeli hanno strappato al padre. Ella le sconfigge e le uccide e cattura Lear che va errabondo, oramai cieco. Quando Lear e Cordelia si confrontano, all'ombra del muro, sentiamo a confronto la voce della rivoluzione (ma anche della ragion di stato) e la voce dell'umanitarismo che Lear ha conquistato attraverso la sofferenza e la sconfitta.

Dice Cordelia:

«...we'll live a new life and help one another. The government's creating that new life ... I knew you wouldn't co-operate, but I wanted to come and tell you this before we put you on trial: we'll make the society you only dream of»³⁰.

Dice Lear:

«Our lives are awkward and fragile and we have only one thing to keep us sane: pity, and the man without pity is mad»³¹.

È un confronto senza uscita: la rivoluzione per giungere a fondare il nuovo stato deve uccidere la coscienza e negare la pietà per sterminare i suoi nemici che altrimenti la rovesceranno; è la vicenda di tutte le rivoluzioni: la scogliera della prassi e l'insidia che fa naufragare gli ideali più limpidi e luminosi. Per trionfare, il 'bene' deve sterminare il 'male' e, sterminandolo, diviene a sua volta 'male'.

D'altro canto l'autorità, spogliata del potere e provata dalla sofferenza, arriva a conoscere la necessità della pietà. Ma a sua volta non trova pietà nella nuova autorità che sta conquistando il potere. E la pietà è destinata a sparire.

Non a caso lo scontro più accanito fra Lear e Cordelia avviene all'ombra del muro. Lear, che aveva costruito il mito del muro, ora ne predica la distruzione:

Lear. Don't build the wall.

Cor. We must.

Lear. Then nothing's changed! A revolution must at least reform!

Cor. Everything *else* is changed!

Lear. Not if you keep the wall! Pull it down!

Cor. We'd be attacked by our enemies!

³⁰ E. Bond, *Lear*, cit., pp. 83-84, III, 3.

³¹ *Id.*, p. 84, III, 3.

Lear. The wall will destroy you. It's already doing it. How can I make you see?³²

A Lear resta solo un'azione dimostrativa: s'inerpica sul muro e simbolicamente comincia a smantellarlo. Una, due, tre palate di terra, poi un colpo di fucile. Il dramma è finito.

Anche in questo caso domina la casualità (almeno apparentemente) e infatti tutti i personaggi si scontrano con tutti, guidati, si direbbe, anche loro da un criterio random. Dominano la crudeltà e l'assurdo che raddoppiano e moltiplicano gli orrori del testo originario fino a presentarci la visione (che ci è fin troppo familiare) di un mondo reso assurdo dalle infamie che lo materiano. E se non presiede Freud, certamente è presente, come divinità sovrana, il suo discepolo più tetro e pessimista, quel Foucault che volle analizzare la psiche contorta del potere.

Molto ancora si potrebbe dire per illustrare le implicazioni ideologiche di questo dramma e per individuarne le particolari intenzioni, parallele o devianti rispetto al mito shakespeariano. Ma una cosa è certa: il messaggio, il significato complessivo dell'intera tragedia si raccoglie in un simbolo, il Muro, che torreggia nell'incipit e nell'explicit. All'apice del suo potere Lear fa dell'erezione del muro la questione fondamentale del suo regno; privato del potere e dell'autorità, ridotto a una larva umana, egli sa che finché ci sarà il muro non potrà esserci mutamento positivo per il paese che è ormai nelle mani di Cordelia. Cordelia, a sua volta, giunta al potere guidando una rivoluzione, sa che non potrà attuare il progetto rivoluzionario senza il Muro.

Il Muro è baluardo e difesa; significa potenza e sicurezza rispetto agli attacchi esterni, garantisce protezione e individua un ambito preciso entro il quale la legge del potere costituito si applica. Il Muro è la struttura che consente la gestione del potere. Il Muro è simbolo delle istituzioni del potere destinate a dare stabilità e assetto definitivo a un processo (la rivoluzione) che in tanto è valido in quanto è fluido e libero dalle pastoie istituzionali, dalle corti, dalle strutture stabili della politica, della burocrazia, dell'organizzazione definitiva e ripetitiva. Il Muro è simbolo di chiusura del sistema, di esclusione degli altri sistemi culturali, di rifiuto dell'interscambio e di confronto, il Muro è la paura. La paura del potere che non sa vivere senza baluardo.

E finché un potere politico sentirà il bisogno di un Muro,

³² *Ibidem.*

quel potere sarà condannato a perire: la paura crea sospetto, il sospetto genera oppressione, l'oppressione produce la reazione e l'eversione. Finché il Muro sarà in piedi il potere sarà condannato a perire.

Il Muro segna il momento della conservazione: un potere, giunto al suo apogeo, cerca di rendere definitivi i suoi confini. L'impero cinese si rinchioda in un Muro e poi si avvia alla fine, al crollo; l'impero romano giunge alla sua massima espansione e Adriano costruisce tra Inghilterra e Scozia il suo Muro, baluardo contro le imprevedibili scorrerie del nord. E l'impero romano si avvia al suo declino e alla sua caduta. Hitler, giunto in Europa alla sua massima egemonia, costruisce il suo Muro, il 'vallo atlantico' e subito il suo odioso impero crolla. La potenza sovietica giunge alla sua espansione massima e sorge il Muro di Berlino. Ben presto vorranno demolirlo? Sarà demolito.

E ciascuno di noi ha il suo piccolo Muro costruito o in costruzione o in progetto. Quando cominciamo a chiuderci alle novità, a rinunciare allo scambio con il prossimo, quando entriamo nella fase difensiva e conservativa della vita, costruiamo un Muro, non sempre visibile ma spesso sì. E con ciò segniamo la nostra fine.

Se non si è in evoluzione, in espansione, si è in involuzione, in disfacimento. Chi si chiude all'universo, si chiude nella tomba. E sempre ci si chiude quando si reputa di aver conseguito il massimo del potere, della ricchezza, della sapienza.

Lorenzo, il 'Latin lover', il 'play boy', è certamente la figura più odiosa del *Merchant of Venice*; egli convince Jessica a tradire il padre, a rubargli le ricchezze più preziose e a fuggire con lui per convertirsi al cristianesimo e ripudiare il padre e la religione degli avi. Proprio a questo personaggio Wesker³³ affida, con poche variazioni, quella che è forse la più celebre battuta del *Merchant of Venice*: la rivendicazione, da parte di Shylock, dei diritti che vengono riconosciuti a tutti gli uomini sulla base della comune appartenenza alla specie umana.

No one doubts the Jew is human. After all, has not a Jew eyes? ... Has not a Jew hands? ... Has not a Jew organs, dimensions, senses, affections, passions? ... Is not the Jew fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the

³³ Cfr. A. Wesker, *The Merchant*, London, Methuen, 1983.

same winter and summer as a Christian is? ... If you prick him, does he not bleed?³⁴

La paternalistica perorazione di Lorenzo è interrotta da indignate esclamazioni di protesta di Shylock che rifiuta con tutte le sue forze questo atteggiamento grottescamente umanitaristico e alla fine esclama: «My humanity is my right, not your bestowed and gracious privilege»³⁵. Siamo verso la fine del dramma e prossimi al pronunciamento del giudizio che segnerà la tragica fine di Shylock il quale si vede confiscare i suoi beni più preziosi e cioè i suoi libri.

«You take his life when you take his books»³⁶, commenta Antonio, suo amico e debitore, pronunciando una variante migliorativa della desolata lamentazione dell'avarico Shylock di Shakespeare: «... You take my life when you do take the means whereby I live» (IV, 1, 373-374).

La motivazione fondamentale e il criterio dominante della riscrittura del *Merchant of Venice* elaborata da Wesker appaiono evidenti considerando anche fugacemente l'episodio di cui s'è detto. Sull'intenzione, di fatto, Wesker si è espresso più volte e con molta decisione facendo risalire il primo impulso al 1973, a una messa in scena fra le più note del *Merchant of Venice* realizzata da Jonathan Miller con Sir Laurence Olivier che interpretava Shylock adottando quei vezzi linguistici che sono caricature dell'inflessione tipica degli ebrei d'Inghilterra. Wesker, che si è sempre fatto un vanto della sua appartenenza alla stirpe d'Israele, rimase indignato dall'«irrimediabile antisemitismo»³⁷, com'egli ebbe a definirlo, del testo shakespeariano.

Tutte le volte che sentiamo parlare della faziosità di Shakespeare, restiamo alquanto interdetti ricordandone quella

³⁴ *Id.*, p. 76, II, 6.

³⁵ *Id.*, p. 77, II, 5.

³⁶ *Id.*, p. 79, II, 6.

³⁷ Nella prefazione al *Merchant* - che apparve come articolo sul *Guardian* del 29 agosto del 1981 - Wesker scriveva: «There is no evidence anywhere else that Shakespeare was distressed by anti-Jewish character. I seek no pound of flesh but, like Shylock, I'm unforgiving, unforgiving of the play's contribution to the world's astigmatic view and murderous hatred of the Jew.

I ceased finally to be a 'forgiver' when, in 1973, watching Lawrence Olivier's oi-yoi-yoi portrayal of Shylock in Jonathan Miller's production at the National Theatre, I was struck by the play's irredeemable anti-semitism. It was not an intellectual evaluation but the immediate impact I actually experienced» (*Id.*, p.L).

«negative capability» asserita da Keats come carattere fondamentale della costruzione shakespeariana del personaggio che si forma per impulsi autonomi del tutto indipendenti dalle intenzioni e dai pregiudizi autoriali. Certo se — pensando al teatro elisabettiano — dobbiamo riferirci a un dramma antisemita non ci vien fatto di pensare a Shakespeare ma piuttosto al *Jew of Malta* di Marlowe. E certo se dobbiamo spiegare una dimensione antisemita di Shylock che non può del tutto ignorarsi, tendiamo a spiegarla più come corredo di una figura abbastanza standardizzata, da commedia dell'arte, che Shakespeare utilizza nel dar forma al suo personaggio; così come utilizza la figura del Capitan Fracassa per dar forma a Parolles (senza per ciò potersi dire antimilitarista) o la figura del Dottore per dar forma a Sir Nathaniel o ad Armado (senza che nessuno possa asserire che ci sia in lui un'intenzione antiaccademica o una polemica contro l'ostentazione della cultura).

Wesker trovò conferma della sua indignazione in un bel saggio di Auden compreso nella raccolta *The Dyer's Hand*³⁸ ed elaborò con piena convinzione un anti-*Merchant of Venice* che rivendica la nobiltà e la sventura della perseguitata stirpe ebraica e che è un atto d'accusa contro l'inumanità delle persecuzioni da sempre subite dagli ebrei (dall'antichità medievale — testimoniata dai ghetti e dalle delittuose pratiche pseudogiuridiche dell'Inquisizione — fino ai milioni di vittime del nazismo).

Nell'elaborazione del testo egli lavora su due principi: il rovesciamento non delle situazioni ma delle motivazioni psicologiche e caratteriali e l'erezione di un grande simbolo che viene dalla perustrazione storica delle testimonianze antiche sugli ebrei di Venezia: il simbolo della Legge, che è invisibile ma continuo punto di riferimento per il comportamento dei personaggi.

In base al primo principio Shylock diviene una specie di Prospero, un potente che ha abbandonato ogni volontà di potere e adora solo i suoi libri e la saggezza che ne deriva. Bassanio e gli altri giovani cristiani divengono invece fatui yuppies quasi fascisti, dominati da pregiudizi razzistici³⁹.

Non si può parlare di Wesker e del suo ebraismo ed ignorare l'altra sua radice che è il marxismo. Nel panorama dei nuovi

³⁸ Il titolo del saggio è «Brothers & Others», in W.H. Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber and Faber, 1962, pp. 218-237.

³⁹ A. Wesker, «Preface», cit., pp. XLIX-LI.

drammaturghi degli anni '50 Wesker emerge come il più marcatamente caratterizzato dall'ideologia comunista. Materialismo storico, marxismo e comunismo sono stati la matrice della grande rivoluzione culturale degli anni '50, '60 e '70⁴⁰; oggi la teoria filosofica, la dottrina politica e l'ideologia si sono dimostrate inadeguate a interpretare le realtà politiche, sociali e culturali della civiltà post-industriale. Wesker, non diversamente da molti suoi contemporanei, ha riorientato le sue polemiche e le sue tematiche abolendo il discorso sulla lotta di classe e puntando sull'individuo, espandendo le tematiche della famiglia, che gli erano state sempre caratteristiche, e aprendo con decisione il discorso sull'etnia che era latente in molti suoi drammi precedenti.

La lezione di storia, che è una lezione di storia culturale e, se si vuole, in termini marxistici, di storia delle sovrastrutture, la lezione di storia che (nella sesta scena del primo atto del *Merchant* di Wesker) Shylock impartisce a Bassanio, Gratiano e a Lorenzo, percorre un millennio della storia del libro da Cassiodoro ad Aldo Manuzio e, illustrando l'amore di Shylock per il sapere, rivela il declino del marxismo nella coscienza di Wesker che dimentica oramai i fondamenti economici (strutturali) di ogni importante processo storico. Questa tirata è altresì una riprova del rovesciamento che investe tutte le figure semanticamente forti del dramma di Wesker rispetto all'originale shakespeariano, rovesciamento che coinvolge in primo luogo Shylock facendone un intellettuale illuminato e virtuoso che cadrà ingiustamente sotto i colpi del vero mostro che s'è fatto tiranno a Venezia: la Legge.

La Legge. Questo mostro che è fatto di norme e patti da osservare alla lettera, che non solo non è pietosa ma non è né equa né giusta ma sempre e solo capziosa e truffaldina; che è Legge fatta e imposta dalla maggioranza spietata per taglieggiare e ingannare con parvenza di legalità la sventurata minoranza ebraica.

Sotto questa forma, si ha l'impressione, la Legge è stata vista dagli ebrei di ogni epoca e di tutto il mondo strumento di

⁴⁰ Si vedano, in particolare, R. Hayman, *Theatre and Anti-Theatre*, London, Secker & Warburg, 1979 e *British Theatre since 1955*, Oxford, O.U.P., 1979, C. Itzin, *Stages in Revolution*, London, Eyre Methuen, 1980, *Theatre at Work*, a cura di C. Marowitz e S. Trussler, London, Methuen, 1967.

persecuzione più che perseguimento della giustizia. È la medesima, invincibile idea che aggredisce l'esponente più significativo dell'ebraismo nella mitologia della letteratura modernistica: quel K. (tanto mediocre da non meritare nemmeno un nome ma soltanto un'iniziale) che è protagonista e vittima nel *Processo* e che cede, anche lui, sotto i colpi della Legge, mostro infido e inafferrabile, concetto opposto a quello di giustizia ed equivalente a quello di condanna.

C'è, nel *Processo* di Kafka, un apologo che potrebbe essere narrato anche dallo Shylock di Wesker:

... sulla porta della legge sta un guardiano. Dinanzi a questo guardiano arriva un uomo di campagna e lo prega di farlo entrare. Ma il guardiano gli dice che per ora non può lasciarlo passare. L'uomo riflette e poi chiede se potrà entrare più tardi. «Può darsi, ma ora no», dice il guardiano. E siccome la porta sta sempre aperta e il guardiano si è tirato da parte, l'uomo di nascosto si affaccia alla porta per vedere nell'interno. Quando il guardiano se ne accorge si mette a ridere e dice: «Se hai voglia, prova pure a entrare, ad onta del mio divieto. Ma ricordati di questo: io sono potente, eppure non sono che l'ultimo dei guardiani. E davanti ad ogni porta vi sono altri guardiani, uno più potente dell'altro. Già quando si arriva davanti al terzo, nemmeno io sono capace di sostenerne la vista». L'uomo di campagna non si era aspettato questa difficoltà, la legge deve essere accessibile a tutti e sempre...⁴¹.

Passano così anni finché l'uomo di campagna è in punto di morte.

Prima della sua morte le esperienze fatte in tutto quel tempo si fondono nel suo capo in una sola domanda, che sinora non aveva mai rivolto al guardiano, e siccome non è più capace di rizzare il corpo irrigidito fa un cenno al guardiano di abbassarsi. Il guardiano si deve piegare molto in basso, poiché la differenza di statura fra loro è molto aumentata e non certo a favore dell'uomo di campagna: «Che cosa vuoi sapere ancora, tu sei insaziabile!» chiede il guardiano. «Tutti tendono a conoscere la legge», dice l'uomo di campagna, «come è allora che in tutti questi anni, nessuno, all'infuori di me, ha mai chiesto di entrare?». Il guardiano capisce che il vecchio è arrivato alla fine e per farsi sentire gli grida: «Qui nessuno poteva ottenere di entrare, poiché questa entrata è riservata solo a te. Adesso vado e la chiudo»⁴².

La Legge è il vero protagonista e il *villain* di questa vicenda in cui Shylock e Antonio sono ambedue sconfitti da questa turpe mascheratura del privilegio e dell'inganno. Nel creare questo astratto, mostruoso, tentacolare antagonista Wesker rivela le vestigia del suo marxismo. Ancora una volta particolar-

⁴¹ F. Kafka, *Il Processo*, cit., p. 323.

⁴² *Id.*, p. 325.

mente significative sono le parole di Lorenzo: «Fortunately the law is a terrifying thing and the courts are an awesome place»⁴³.

The Summons, *the Wall* e *the Law* sono i tre simboli archetipici, ottusi e torvi che il modernismo elabora e che contrappone ai miti shakespeariani i quali ci parlano tuttora della crisi della coscienza individuale, della demolizione dell'autorità regale, della devastazione della coscienza e dell'autorità per opera del denaro. «La Chiamata» che muove la sorte di Rosencrantz e Guildenstern è incomprensibile e assurda, legata al concetto della casualità che caratterizza le simulazioni randomizzate. «Il Muro» che uccide Lear, che ottenebra le coscienze e congela gli slanci generosi della rivoluzione evoca l'impotenza ideologica e propositiva di un'epoca che si è consegnata all'angoscia e alla sua spietata oppressione. «La Legge» senza senso, senza giustizia, senza controllo e senza appello e l'oppressione per l'individuo e per la società, oppressione culturale ed ecologica di un mondo ove la norma sistemica ha preso il sopravvento sulla responsabilità individuale.

⁴³ A. Wesker, *The Merchant*, cit., p. 84, II, 7.

«AMY FOSTER» DI JOSEPH CONRAD.
VARIAZIONI SUL TEMA DELLO STRANIERO

di
Maria Teresa Chialant
(Salerno)

His deepest theme is the simple terror of strange places, of the jungle, of night, of the incalculable sea... Another primary topic with him — best treated in that amazingly good story *Amy Foster*, a sort of caricature autobiography, was the feeling of being incurably 'foreign'.

(H.G. Wells, *An Experiment in Autobiography*, 1934)

«I am a transplanted being. Transplanted! I ought to call myself uprooted — an unnatural state of existence; but man is supposed to stand anything».

(Hyst in *Victory*, 1915)

I feel myself strangely growing into a sort of outcast. A mental and moral outcast — I hear nothing — think of nothing — I reflect upon nothing — I cut myself off — and with all that I can just keep going, or rather keep on lagging from one wretched story to another — and always deeper in the mire.

(da una lettera di Conrad a Galsworthy, 22 agosto 1903)

«Foreign», «transplanted», «outcast» sono parole ricorrenti nel macrotesto conradiano. L'ultimo termine è incluso già nel titolo del secondo romanzo dello scrittore anglo-polacco, *An Outcast of the Islands* (1896); un titolo che racchiude in sé entrambi i «temi» che H.G. Wells individuava nell'opera dell'amico: la presenza minacciosa del mare e la consapevolezza della non appartenenza. Lo spazio marino e il personaggio dello straniero costituiscono due strutture narrative forti anche in un racconto non fra i più noti di Conrad, «Amy Foster»¹. Sebbene non

¹ Scritto nel maggio-giugno 1901, apparso a puntate in *Illustrated London News* fra il 14 e il 28 dicembre dello stesso anno e pubblicato in volume nella raccolta *Typhoon and Other Stories* nel 1903 (London, Heinemann; New York, McClure, Phillips & Co.), «Amy Foster», ripresentato nella Dent Uniform Edition nel 1923 e poi riapparso nel 1950 nella *Collected Edition of the Works of Joseph Conrad* (London, Dent, 1946-1955), ha avuto riedizioni recenti, fra cui

vi compaia mai esplicitamente, bensì mascherato nel termine *castaway* (che è anche uno dei titoli originari, poi scartato), la parola-chiave del testo è *outcast*, definito dall'O.E.D., in funzione di sostantivo, «a person 'cast out', or rejected; a pariah; an exile; a homeless vagabond» e, in funzione aggettivale, sempre riferito a persona, «abject, socially despised, cast out from home and friends; forsaken, homeless and neglected».

Questa costellazione semantica trova in «Amy Foster» espressione letteraria a un grado alto della scrittura; quella scrittura attraverso la quale — scrive Edward Said — Conrad scopri che «the chasm between words saying and words meaning was widened, not lessened, by a talent for words written»². Al centro, dunque, la parola; la parola come significante e come significato, la parola scelta con la responsabilità del «compito» da compiere: «the task» di cui Conrad parla nella «Prefazione» del 1896 a *The Nigger of the 'Narcissus'*, quando espone il suo credo estetico³.

Con quest'attenzione dell'autore per la lingua, «Amy Foster» esibisce un'intera gamma di termini tutti afferenti all'area semantica dell'alterità, nell'accezione di diversità, estraneità. In essa si iscrive la storia di un emigrante slavo, naufragato sulle coste sud-orientali del Kent, e dei suoi rapporti con la comunità locale ed una giovane donna che ne fa parte (il personaggio eponimo del racconto). È la storia di una differenza etnica, linguistica e culturale sperimentata e sofferta dal protagonista — lo straniero — così come dall'autore che, da polacco trapiantato in Inghilterra, intrattiene col proprio personaggio un complesso rapporto di identificazione ed estraniamento, non soltanto proiettandovi il personale senso di solitudine ed alienazione ma anche facendone il luogo di negoziazione culturale della condizione stessa dell'esule. «Loneliness, darkness, the necessity of writing, imprisonment: these are the pressures

quella nel volume *Typhoon and Other Stories*, ed. by Cedric Watts (Oxford University Press, 1986), qui utilizzata. I riferimenti alle pagine di questa edizione verranno dati nel testo. Fra le traduzioni italiane più recenti si segnala quella della Newton Compton Editori (1992), in *Romanzi e racconti d'avventura di terra e di mare*.

² E. Said, *The World, the Text, and the Critic*, London, Faber and Faber, 1984, p. 90.

³ J. Conrad, «Preface» a *The Nigger of the 'Narcissus'*, London, Dent, 1957, p. X.

upon the writer as he writes»⁴; questi elementi che Said individua in Conrad — elementi disparati: stati mentali, condizioni materiali, temi narrativi — sono tutti presenti in «Amy Foster». La solitudine e l'isolamento dello straniero, lo spazio oscuro della terra inospitale, la metafora ricorrente della prigione: e su tutti, l'impellenza della scrittura.

Nelle vicende che accompagnano la composizione di questo racconto ritroviamo alcune delle contraddizioni che caratterizzano il rapporto di Conrad con l'attività creativa. Da una parte, l'insoddisfazione nei confronti della scelta stessa della storia: «I can't help thinking that I have tried to make too much of a simple anecdote. I am just in one of my very sober moods», scriveva a Jane Wells che gli aveva espresso l'ammirazione propria e del marito⁵; dall'altra, la consapevolezza del valore del suo lavoro, quando ne salutava eccitato la conclusione in una lettera all'amico e agente letterario J.B. Pinker: «It is accomplished! I am afraid it is just over 9.000 [words]. But the subject is big too»⁶.

La genesi di «Amy Foster» rinvia anche ad un aspetto ricorrente della scrittura conradiana: accanto all'occasione contingente che sollecita il racconto di una data storia («a simple anecdote»)⁷, c'è sempre la misteriosità dell'impulso a scegliere quel particolare tema, un 'grande' tema («the subject is big») come quello dell'esilio, che toccava lo scrittore così da vicino⁸.

⁴ E. Said, *op. cit.*, p. 93.

⁵ *The Collected Letters of Joseph Conrad* (5 vols.), ed. by F.R. Karl and L. Davies, Cambridge, Cambridge University Press, 1983-1996, vol. 2, pp. 391-392 (lettera dell'11 marzo 1902).

⁶ *Id.*, p. 332 (lettera del 16 giugno 1901).

⁷ Ford Madox Ford rivendicò l'idea originale di «Amy Foster» ad un proprio racconto (da Conrad rielaborato completamente), che faceva parte di *The Cinque Ports: a Historical and Descriptive Record* (Edinburgh and London, Blackwood, 1900) e narrava delle tristi vicende di un naufrago finito sulle coste del Kent e chiamato da tutti «Mad Jack» (*Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, London, Duckworth, 1924, p. 120). Un altro elemento che probabilmente fornì lo spunto per la composizione di «Amy Foster» è riportato dalla moglie di Conrad, Jessie, in *Personal Recollections of Joseph Conrad* (London, privately printed, 1924, pp.25-26). È un episodio che risale al viaggio di nozze nel 1896, quando lo scrittore, in preda alla febbre, cominciò a delirare e a farfugliare parole incomprensibili, presumibilmente in polacco, spaventando non poco la giovane sposa.

⁸ Sull'autobiografismo del racconto concordano tutti i critici, pur assegnandovi valore e significato diverso. Cfr. B.C. Meyer, «Psychoanalytic Studies

Dunque, anche qui sono rappresentati i due poli dell'opposizione necessità/caso che presiedono alla composizione e sono nel contempo la materia delle narrazioni del nostro autore. Conrad era colpito dal ruolo che il caso giocava nell'ispirazione delle sue storie e pertanto forniva le motivazioni che ne erano all'origine. Scrive ancora Said: «Quite literally... [he] was able to see his narratives as the place in which the motivated, the occasional, the methodical, and the rational are brought together with the aleatory, the unpredictable, the inexplicable»⁹. Così, se da un lato lo scrittore poteva affermare di ignorare donde provenisse l'idea di un libro nel momento in cui iniziava a scriverlo, dall'altra avvertiva l'urgenza di offrire al lettore aneddoti, storie giornalistiche o frammenti di esperienza personale che avevano fornito lo spunto per i suoi racconti, quasi a giustificare le proprie scelte creative¹⁰.

All'interno del conflitto fra la mera casualità dell'impulso compositivo e la necessità della scrittura — conflitto di cui le lettere di Conrad costituiscono una preziosa testimonianza¹¹ —, emerge una coerenza profonda «che tramuta qualsia-

on Joseph Conrad. I. The Family Romance», *Journal of the American Psychoanalytic Association*, XII, 1964, pp. 32-58, e J. Meyers, *Joseph Conrad. A Biography*, London, J. Murray, 1991. In polemica con una lettura biografica è, invece, Ruth L. Nadelhaft (*Joseph Conrad, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf*, 1991, pp. 60-69).

⁹ E. Said, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰ Com'è noto, in *A Personal Record* (1908) Conrad registra sensazioni e sentimenti connessi alla scrittura del suo primo libro, *Almayer's Folly* (1895), e al suo primo contatto col mare. Importanti sono anche, per le riflessioni sulla lingua, la «Author's Note» e «A Familiar Preface» che precedono questo scritto (*A Mirror of the Sea. Memoirs and Impressions and A Personal Record. Some Reminiscences*, London, Dent, 1946).

¹¹ Vedi, in particolare, la lettera del 30 novembre 1903 a H.G. Wells — «... writing - the only possible writing - is just simply the conversion of nervous force into phrases. With you too, I am sure, tho' in your case it is the disciplined intelligence who gives the signal - the impulse. For me it is a matter of chance, stupid chance. But the fact remains that when the nervous force is exhausted the phrases don't come - and no tension of will can help» (*The Collected Letters*, cit., vol. 3, p. 85) — e quella contenuta in *Joseph Conrad: Lettres françaises*, ed. by G. Jean-Aubry (Paris, Gallimard, 1930, p. 50) che recita: «La solitude me gagne; elle m'absorbe. Je ne vois rien, je ne lis rien. C'est comme une espèce de tombe, qui serait en même temps un enfer, où il faut écrire, écrire, écrire». Su questo gioco di contrasti fra caso e necessità ((con riferimento a *Chance*) cfr. C. Pagetti, *Conrad*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 11.

si dato dell'esperienza in *letteratura*»¹². In «Amy Foster», è l'esperienza dell'esilio, della non appartenenza, a farsi grande letteratura.

1. La struttura del testo

a) La cornice

«Amy Foster», come molti altri racconti di Conrad, si apre su una 'cornice', cioè con la presentazione delle circostanze in cui esso viene narrato¹³. Un primo narratore, anonimo e invisibile, si palesa soltanto ad una pagina e mezza dall'inizio del testo, dapprima con un inciso — «I fancy» —, poi in relazione al narratore secondo. Questo, di nome Kennedy, che il lettore apprende essere un vecchio amico del «frame narrator», compare, invece, ad apertura del racconto ed è definito in base alla professione (medico condotto) e alla sua funzione narrativa (di testimone oculare): «Kennedy is a country doctor, and lives in Colebrook, on the shore of Eastbay» (p. 203).

Lincipit, nella sua stringatezza ed essenzialità, contribuisce notevolmente all'economia del testo ed è del tutto coerente con la funzione della cornice, che 1) introduce il narratore il cui punto di vista filtra tutta la storia (un narratore con una funzione analoga a quella ricoperta altrove dal personaggio di Marlow); 2) presenta i personaggi e l'ambiente; 3) anticipa

¹² C. Pagetti, «Ritratto di artista come scrittore di lettere», in C. Pagetti, B. D'Egidio, F. Marroni, *Il nostro cammino tortuoso. Conrad tra autobiografia e «fiction»*, Pescara, Tracce, 1987, p. 22.

¹³ Così scrive Alessandro Serpieri a proposito di *Falk* (pubblicato con «Amy Foster» in *Typhoon and Other Stories*) nell'introduzione all'edizione italiana, con testo a fronte, da lui curata (Venezia, Marsilio, 1994, p. 15). Dello stesso autore vedi il recente, bellissimo saggio «Joseph Conrad: tanti paesaggi, un unico spazio», in *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 193-209. Qui Serpieri si sofferma sulla categoria dell'estraneità nella narrativa conradiana, sulla figura dello straniero — Conrad stesso, «l'espatriato, il senza radici, il varcafrontiere per eccellenza», che «resterà per sempre lo straniero, dovunque vada, ma assimila tale condizione a quella dell'uomo *tout court*, estraneo in un mondo che è sempre *altro*, in un mondo-maschera» (p. 204) — e sulle valenze simboliche dei vari spazi, che tendono ad una sostanziale omologazione allegorica, sicché «ogni spazio, selvaggio o metropolitano, si equivale sul minimo comune denominatore della alienazione, della solitudine dell'individuo, straniato anche a se stesso» (p. 206).

immagini e simboli che si svilupperanno nel corso del racconto. Incontriamo, così, nella minuziosa descrizione del paesaggio, un particolare elemento spaziale — la diga marittima di Colebrook, nella baia di Brenzett — che sembra riflettere la storia narrata, come in una *mise en abîme*:

The high ground rising abruptly behind the red roofs of the little town crowds the quaint High Street against the wall which defends it from the sea. Beyond the sea-wall there curves for miles in a vast and regular sweep the barren beach of shingle, with the village of Brenzett standing out darkly across the water, a spire in a clump of trees; and still further out the perpendicular column of a lighthouse, looking in the distance no bigger than a lead-pencil, marks the vanishing point of the land. The country at the back of Brenzett is low and flat; but the bay is fairly well sheltered from the seas, and occasionally a big ship, windbound or through stress of weather, makes use of the anchoring ground a mile and a half due north from you as you stand at the back door of the «Ship Inn» in Brenzett (p. 203).

Il frangiflutti, che protegge il villaggio di Colebrook dal mare, preannuncia la barriera metaforica eretta dagli abitanti fra sé e qualunque presenza estranea, avvertita come un'intrusione. «The sea-wall» si fa dunque simbolo del rifiuto dello straniero da parte della comunità — filo conduttore del racconto — e frontiera emblematica che divide lo spazio artistico (in termini lotmaniani) in un *dentro* e un *fuori*. Compare in questa descrizione anche la prima delle coppie di immagini contrastive intorno a cui è costruito il testo — quella fra il chiuso e monotono ambiente contadino («the country is low and flat») e il misterioso e potenzialmente minaccioso mondo esterno («the seas») — che a sua volta preannuncia altre opposizioni: noi/gli altri, il noto/l'incognito, l'uguale/il diverso. Ma in questa topografia assiologica, come vedremo, le consuete opposizioni funzionali e simboliche sono scompagnate; le dicotomie spaziali entrano in crisi e — per richiamarci a Serpieri (vedi nota 13) — «ogni spazio... si equivale sul minimo comune denominatore dell'alienazione, della solitudine dell'individuo, straniato anche a se stesso».

La cornice del racconto assolve ad altre funzioni ancora. Innanzitutto, fornisce informazioni rilevanti sul personaggio-narratore Kennedy, delineandone i tratti salienti: l'intelligenza acuta e inquisitiva, come si conviene a un uomo di scienza che scava nell'animo umano; la curiosità nei confronti dei suoi simili, sollecitata dalla ricerca, in ogni situazione particolare, di un

granello di una verità generale; la franca cordialità e la capacità di ascoltare gli altri, incoraggiandone le confidenze; ma, soprattutto, il gusto del narrare (Kennedy possiede, come Marlow in *Heart of Darkness*, «a propensity to spin yarns»). La cornice introduce, poi, a due pagine dall'inizio del racconto, il personaggio eponimo, Amy Foster, attraverso una breve descrizione del suo aspetto. Descrizione breve ma essenziale ai fini della narrazione, dal momento che è proprio un'osservazione distratta (rivolta dal «frame narrator» all'amico) a proposito della ragazza — «She seems a dull creature» (p. 205) — a dare inizio al nucleo narrativo di «Amy Foster».

b) Lo spazio e il tempo del racconto

La narrazione, da questo punto in poi, procede su due piani temporali: il tempo della cornice e il tempo della storia.

Il tempo della cornice è quello in cui si situano gli eventi relativi a Kennedy, in funzione di personaggio che racconta all'amico (il narratore primo) le vicende di cui è stato testimone nella sua qualità di medico condotto. Ciò avviene in due occasioni: durante un giro di visite, nel corso del quale il dottore, accompagnato dal suo ospite, s'imbatte in Amy Foster (pp. 205-210), e nella serata dello stesso giorno, a casa di Kennedy, che riprende a narrare «smoking his pipe, [pacing] the long room from end to end» (pp. 211-240). I due spazi entro i quali si genera la narrazione di Kennedy sono il calesse e la stanza, luogo del movimento il primo, della stasi la seconda; essi fungono da contenitori dei dialoghi fra i due narratori, anche se è esclusivamente il dottore (testimone oculare) a parlare, con la presenza silenziosa ma indispensabile dell'altro, che si fa tramite fra il narratore secondo e il lettore. Al «frame narrator», infatti sono affidate le descrizioni topografiche che portano il lettore direttamente alla percezione visiva e alla prospettiva da cui fruire la voce della comunicazione narrativa¹⁴.

Il tempo della storia — riportata da Kennedy in funzione di narratore attendibile circa la veridicità degli eventi, ma inevita-

¹⁴ Cfr. R. Andreach, «The Two Narrators in 'Amy Foster'», *Studies in Short Fiction*, vol. II (Spring 1965) e G. Fraser, «Conrad's Revisions to 'Amy Foster'», *Conradiana*, XX, 2 (1988), pp. 181-193. Nel corso di questo scritto, con «narratore» ci si riferirà sempre a Kennedy; l'altro sarà definito «frame narrator».

bilmente partigiano nel commento, per il ruolo da lui svolto nei suoi rapporti con i personaggi — copre un arco di circa tre, quattro anni. Questa narrazione procede per *flashbacks* e slittamenti temporali, con occasionali movimenti fuori della storia, dentro la cornice. Si possono contare quattro di queste brevi interruzioni, in cui si inseriscono le riflessioni del «frame narrator», sollecitate sia dalle parole pronunciate dall'amico sia dallo scenario naturale circostante. Pertanto, questi incisi, da una parte espandono il senso degli enunciati di Kennedy, dandovi un respiro 'filosofico', dall'altra istituiscono un implicito nesso fra le vicende umane e la natura, sicché il paesaggio non fa da mero sfondo agli eventi narrati. Il commento prende lo spunto dalla descrizione, nei primi due inserti (pp. 206, 208), degli spazi campestri infiammati dalla luce del sole, entro cui si svolge il giro in calesse, ma nel terzo (p. 209) anche del mare in lontananza, che ricompare con forza nel quarto inserto, situato nello spazio narrativo della stanza di Kennedy. In tal modo si stabilisce una sorta di cerchio fra i quattro elementi — il fuoco, la terra, l'aria, l'acqua — e i sentimenti umani, intrecciati in un unico fatale abbraccio:

The Doctor came to the window and looked out at the frigid splendour of the sea, immense in the haze, as if enclosing all the earth with all the hearts lost among the passions of love and fear (p. 236).

Il carattere 'fatale' della storia di Amy Foster e dello straniero trova, infatti, la sua collocazione più consona nello scenario rurale del Kent, che qui ricopre lo stesso ruolo dell'antico Wessex nei romanzi di Hardy. Il mistero dell'amore, che coinvolge anche gli animi più semplici, riecheggia nel mistero dell'universo — «the Incomprehensible that hangs over all our heads» (p. 206) — e gli umili contadini che si stagliano su quel paesaggio sono investiti di quella stessa forza: «And the clumsy figure of the man plodding at the head of the leading horse projected itself on the background of the Infinite with a heroic uncouthness» (*ibid.*).

Il complesso reticolato di sequenze narrative che strutturano il racconto di Kennedy può così rappresentarsi:

I. l'antefatto: le vicende biografiche e la personalità di Amy Foster fino al suo innamoramento (pp. 205-208);

II. la presentazione del personaggio dello straniero (p. 209);

III. il suo arrivo sulle coste inglesi dopo il naufragio (pp. 209-210);

IV. le confidenze sulle sue peripezie di viaggio, affidate, nel corso di due, tre anni, a Kennedy (pp. 211-215);

V. l'impatto dello straniero sulla comunità locale e le reazioni degli abitanti del villaggio (pp. 216-219);

VI. il resoconto del naufragio della *Herzogin Sophia-Dorothea* (una nave diretta in America, che trasportava da Amburgo emigrati del centro Europa) basato su *reportages* giornalistici, impressioni di Kennedy, supposizioni avanzate dai marinai di West Colebrook e sugli scarni ricordi dello stesso naufrago (pp. 219-222);

VII. l'incontro fra Amy Foster e lo straniero (p. 222);

VIII. l'incontro fra Kennedy e lo straniero (pp. 223-224);

IX. l'introduzione del personaggio di Mr Swaffer che assume l'uomo nella sua fattoria (pp. 225-226);

X. l'impatto della comunità locale sullo straniero, la sua percezione delle differenze culturali e dell'ostilità suscitata negli abitanti del villaggio (pp. 227-231);

XI. il suo innamoramento per Amy Foster, il corteggiamento, le nozze e la nascita di un figlio (pp. 231-234); in questa sequenza, in cui il racconto raggiunge il suo *climax*, il narratore introduce il nome del naufrago, Yanko;

XII. la crisi: l'estraniamento di Amy dal marito che ella abbandona nel momento della malattia di quest'ultimo; la morte di Yanko (pp. 235-240).

Il racconto si chiude con le riflessioni di Kennedy sul figlio di Amy e Yanko, un bimbo dallo sguardo spaurito, «with his fluttered air of a bird in a snare», immagine speculare del padre, «cast out mysteriously by the sea to perish in the supreme disaster of loneliness and despair». Il finale sottolinea la struttura circolare del testo, con le ultime parole che riprendono la metafora ricorrente della prigione⁵ e ribadiscono la condizione di alienazione dell'esule.

⁵ L'immagine della prigione ricorre in vari passaggi del testo in cui Yanko è paragonato ad un animale in gabbia: «like a bear in a cage» (p. 218) «a wild bird caught in a snare» (p. 224) e «a wild creature under a net ... a bird caught in a snare» (p. 239); ma anche in un passo in cui, riferendosi al cambiamento del protagonista dopo la nascita del figlio e anticipando il successivo estraniamento della moglie, il narratore commenta: «it seems to me now as if the net of fate had been drawn closer round him already» (p. 235). Vedi anche l'articolo di Gaetano D'Elia «Yanko, the Man Who Came from the Sea», *Conradiana*, XI, 1979, pp. 165-176.

2. Yanko e la semantica dell'alterità

I am like a man who has lost his gods... All is illusion... Every image floats vaguely in a sea of doubt — and the doubt itself is lost in an unexplored universe of incertitudes.

Queste parole, tratte da una lettera di Conrad a Edward Garnett, esprimono quel profondo senso di straniamento che caratterizzò la vita non soltanto dello scrittore ma di molti suoi personaggi, incluso il protagonista di «Amy Foster». Yanko declina nella sua vicenda personale i termini latini da cui deriva 'alienazione': *alius, alienus, alienatus*¹⁶. Egli è percepito come 'altro' da sé dagli abitanti del villaggio, è 'straniero' perché proviene da un paese diverso ma è anche 'estraneo' perché non appartiene alla loro comunità. Come individuo non esiste se non in rapporto alla percezione che gli altri hanno di lui — è osservato, giudicato, respinto o accettato — e come personaggio la sua identità è definita esclusivamente dalla voce di un narratore secondo. La presentazione di Yanko nelle descrizioni e nell'uso del discorso indiretto libero procede in un *crescendo* di attributi, che vanno dall'indistinto e dall'indifferenziato al sempre più preciso ed individualizzato, e di immagini mutuate, prima, dal mondo vegetale, poi da quello animale e infine denotative della specie umana. La sua fisionomia e personalità si costituiscono nel corso stesso della narrazione, per gradi.

«An unfamiliar shape» è il primo riferimento, indiretto, a proposito dell'oggetto del desiderio di Amy Foster:

She fell in love under circumstances that leave no room for doubt in the matter; for you need imagination to form a notion of beauty at all, and still more to discover your ideal in an unfamiliar shape (p. 207).

Sia il sostantivo («forma», «fattezze»), che non definisce di per sé una persona, sia l'aggettivo («inconsueto», «strano»), che indica la natura sconosciuta di questa presenza, connotano il personaggio in termini mitico-archetipali. La prima effettiva descrizione sottolinea subito la differenza del suo aspetto da

¹⁶ E. Garnett (ed. by), *Letters from Conrad, 1895-1924*, London, Nonesuch Press, 1928, pp. 152-153, cit. da I. Watt, «Alienation and Commitment», in K. Carabine (ed.), *Joseph Conrad. Critical Assessments*, vol. IV, Robertsbridge, Helm Information, 1992, pp. 369-384.

quello dei nativi: «He was so different from the mankind around that, with his freedom of movement, his soft — a little startled — glance, his olive complexion and graceful bearing, his humanity suggested to me the nature of a woodland creature» (p. 209). La figura armoniosa ma anche la dolcezza dello sguardo evocano nella mente del narratore una creatura silvana, a metà fra due specie terrestri: un'identificazione, questa, di tipo mitologico che contribuisce a sottolineare la diversità, in termini antropomorfici, di questo essere ancora misterioso. Il suo corpo snello, agile ed elegante contrasta significativamente con quello tozzo, goffo e sgraziato di Amy: lui, «with something striving upwards in his appearance», sembra volare; lei, dal passo pesante, sembra incatenata alla terra come la sua gente contadina. Sarà la forza dei contrarii ad attirarli reciprocamente e sarà sempre l'irriducibile differenza all'origine del mistero dell'attrazione-repulsione a provocare la tragedia finale, come anticipa il commento del narratore: «There are ... tragedies ... arising from irreconcilable differences and from that fear of the Incomprehensible that hangs over all our heads - over all our heads...» (pp. 205-206).

La caratterizzazione ancora indeterminata del personaggio si chiude con un riferimento spaziale indefinito — «He came from there», dice il narratore, indicando la distesa del mare lontano — che a sua volta introduce la prima informazione circostanziata, in termini socio-culturali, dell'uomo: «Yes; he was a castaway. A poor emigrant from Central Europe bound to America and washed ashore here in a storm» (p. 209). Dunque, naufrago, emigrante, straniero. Il suo incontro con l'Inghilterra è quello di un uomo spaventato al cospetto di «an undiscovered country» (p. 210), paese non soltanto sconosciuto ma anche carico di associazioni fatali («The undiscover'd country, from whose bourn/ No traveller returns», *Hamlet*, III, i, vv. 79-80), che si riveleranno premonitrici per l'uomo, nella cui fantasia esso appare con tutti i paraphernalia attribuiti dagli esploratori ad una *terra incognita*: «For all I know he might have expected to find wild beasts or wild men here» (p. 210). È questa una delle rare occasioni in cui il commento del narratore presenta il probabile punto di vista dello straniero nell'atto di osservare il paese che lo ospita come altro da sé, di guardare gli altri — gli 'indigeni' — come stranieri essi stessi.

La comprensione di Kennedy nel presentare la vicenda di

questo povero naufrago si estende, da qui, alla condizione dell'intera categoria dei naufraghi, destinati a suscitare paura, sospetto, ostilità: «It is indeed hard upon a man to find himself a lost stranger, helpless, uncomprehensible, and of mysterious origin, in some obscure corner of the earth» (p. 211). Il narratore — qui palese *alter ego* dell'autore nel fare propria la condizione dell'esule — assume una posizione che non è soltanto di identificazione partecipe ma anche di consapevolezza nei confronti delle ineludibili differenze che separano gli esseri umani: è la tragedia della non appartenenza quella di cui lo straniero di questa storia si fa epitome.

Ma dopo questa digressione che si era aperta con il registro linguistico della cronaca («The relations of shipwrecks in the olden times tell us of much suffering...», p. 210), il narratore abbandona la funzione ideologica per assumere quella testimoniale: dapprima, riportando il racconto del naufrago, poi, spostandosi dai ricordi dell'uomo ai resoconti degli abitanti dei villaggi in cui egli è comparso. I nativi percepiscono la sua presenza come inquietante e minacciosa; la terminologia adottata per descriverne l'aspetto fisico — che nel comune senso popolare viene a coincidere con la fisionomia morale — rivisita molti degli stereotipi con cui si definisce «l'estraneità dello straniero», come scrive Julia Kristeva nel suo celebre saggio *Etrangers à nous-mêmes* (1988):

Straniero: rabbia strozzata in fondo alla gola, angelo nero che turba la trasparenza, traccia opaca, insondabile. Figura dell'odio e dell'altro, lo straniero non è né la vittima romantica della nostra pigrizia familiare né l'intruso responsabile di tutti i mali della città. Né la rivelazione attesa né l'avversario immediato da eliminare per pacificare il gruppo. Stranamente, lo straniero ci abita: è la faccia nascosta della nostra identità, lo spazio che rovina la nostra dimora, il tempo in cui sprofondano l'intesa e la simpatia. Riconoscendolo in noi, ci risparmiamo di detestarlo in lui¹⁷.

In «Amy Foster» la comunità locale reagisce alla 'invasione' dell'Altro ribadendo pregiudizi antichi. Così, il carrettiere di Brenzett resta intorito da «something queer in the aspect of that tramp»; i bambini di Norton si precipitano a scuola spaventati alla sua vista e la maestra lo descrive come «a 'horrid-looking man' on the road»; il conduttore del furgone del latte

¹⁷ J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 90.

confessa di avere colpito col frustino «a hairy sort of gipsy fellow» (p. 216) e tre ragazzi raccontano di avere lanciato sassi contro «a funny tramp» (p. 217).

Le prime definizioni dello straniero sono, dunque, di «vagabondo» e di «zingaro», due categorie di individui che nell'immaginario collettivo occidentale hanno da sempre rappresentato una minaccia per la collettività. Ma qui l'area semantica dell'alterità gradualmente si amplia fino a includere altre tipologie della diversità, che non investono soltanto il piano sociale ma anche quello psichico. Così, Mr Smith, dopo avere dapprima descritto lo sconosciuto con termini abbastanza neutri, seppur dispregiativi («an unfortunate dirty tramp», «some nondescript and miry creature», p. 218), ricorre via via ad una serie di lemmi che afferiscono all'area del 'perturbante'. Anche se «uncanny» non compare mai nel testo, esso riecheggia in espressioni affini: «he felt the dread of an inexplicable strangeness», «that being... looked out at him with glistening, black-and-white eyes», «the weirdness of this silent encounter fairly staggered him» (p. 218). Ma è il linguaggio incomprensibile dello straniero (già avvertito dai pescatori di Colebrook, che erano stati disturbati nel sonno «by a voice crying piercingly strange words», p. 216) a sconvolgere il sanguigno Mr Smith, il quale, già atterrito dalla 'stranezza' dell'uomo, si convince, dopo un improvviso scoppio di «rapid, senseless speech», di avere a che fare con un pazzo scappato dal manicomio. E cosa si fa di un folle se non rinchiuderlo? La reazione di Smith è quella dei comuni benpensanti: confina l'uomo nella legnaia, come in una prigione.

È interessante qui il movimento linguistico-simbolico dalla «inexplicable strangeness» alla «lunacy» (p. 219): «a wandering and probably dangerous maniac», «this troublesome lunatic», «this insane, disturbing voice crying obstinately» (p. 219) e, infine, «the madman» (p. 223).

Nella nominazione della diversità «Amy Foster» esibisce una tipologia di pericolosità che si fa sempre più marcata nel corso della narrazione: da zingaro e vagabondo a folle. Ciò che dello straniero turba — e non soltanto Mr Smith, esponente, anche in virtù del nome, dell'*homme moyen* — è il non familiare, l'insolito, l'estraneo. È una diversità avvertita come una minaccia assoluta, radicale, perché oltrepassa i confini della ragione e deborda nell'irrazionale: è «l'inquietante estraneità» di cui parla Kristeva con riferimento a Freud:

La forma brutale e catastrofica che può assumere l'incontro dello *straniero* va inclusa tra quelle conseguenze generalizzanti che sembrano derivare dalla riflessione freudiana sullo scatenarsi dell'inquietante estraneità ... Cosa strana, non si parla affatto di *stranieri* in *Das Unheimliche* ... Lo straniero è dentro di noi. E quando fuggiamo o combattiamo lo straniero, lottiamo contro il nostro inconscio - questo «improprio» del nostro impossibile «proprio»¹⁸.

In «Amy Foster» l'irruzione dello straniero nella tranquilla comunità di Colebrook suscita anche altre reazioni rispetto a quelle di terrore, fuga, attacco. C'è chi, come Mr Swaffer, percepisce il povero naufrago come un oggetto esotico. Uomo fuori dell'ordinario — un eccentrico, secondo i più —, il vecchio Mr Swaffer è un proprietario terriero che ama la lettura e l'osservazione della flora. Sempre incuriosito da ciò che lui chiama «outlandish» (p. 224) — termine fra i cui sinonimi l'O.E.D. include «foreign, alien, unfamiliar, strange», tutti parenti di «uncanny», e, quindi, di «unheimlich» —, egli parla a Kennedy dell'uomo rinchiuso nella legnaia di Smith con il distacco dello scienziato, come se fosse «a sort of wild animal» che egli libera, portandolo nella propria fattoria e assegnandogli una sistemazione più 'umana' (in una sorta di rimessa per le carrozze) ma altrettanto simile a una gabbia, tant'è che il narratore descrive il 'trofeo' di Mr Swaffer come «a wild bird caught in a snare» (p. 224).

L'interesse di Mr Swaffer per il naufrago è quello di un uomo colto, illuminato, tollerante che è intrigato dallo straniero per la sua provenienza 'esotica' — nell'accezione in cui in Francia, sotto l'influenza di Pierre Loti e dei suoi seguaci, esotismo stava per tropicalismo. Infatti, chiede a Kennedy: «Don't you think that's a bit of a Hindoo we've got hold here?». E lo stesso narratore è indotto dai tratti somatici dell'uomo («His long black hair the olive pallor of his face») a supporre che si tratti di un Basco!

A questo punto del racconto si aggiunge, dunque, un ulteriore tassello al mosaico delle percezioni che la comunità di Colebrook ha dello sconosciuto: da vagabondo a pazzo a forestiero. Proveniente da un luogo altro, da un non meglio precisato altrove (Francia, Germania, Italia?), le illazioni sulle sue origini sono sempre suggerite dalla sua strana lingua, che non appare più, come all'inizio, sgradevole e persino violenta, bensì

¹⁸ *Id.*, pp. 172-174.

«pleasant, soft, musical», ma comunque sempre inquietante: «in conjunction with his looks perhaps, it was startling — so excitable, so utterly unlike anything one had ever heard» (p. 224).

L'insistenza del testo sul linguaggio di Yanko — che, risultando incomprensibile, è avvertito come mero insieme di suoni, un tutt'uno con la voce; dunque, espressione più del corpo che della mente — è importante anche ai fini dell'intreccio: la sua natura misteriosa sarà determinante nell'evoluzione del racconto e nel suo finale tragico. La tragedia del protagonista è, infatti, di essere percepito come 'barbaro'¹⁹.

Sul piano della caratterizzazione del personaggio, si assiste in «Amy Foster» ad un graduale processo di 'umanizzazione' della figura dello straniero che procede, nella narrazione, di pari passo con la percezione che l'uomo ha del paese ospitante come luogo dell'alterità; il personaggio si arricchisce di tratti pertinenti il campo affettivo e l'apparato etico e ideologico parallelamente al suo sentirsi 'estraneo' alla nuova terra. Gli abitanti del villaggio gli appaiono duri di cuore, superbi e sfrontati anche se di religione cristiana; l'unico segno che siano della sua stessa fede è rappresentato dal crocefisso che Miss Swaffer porta alla cintura:

There was nothing here the same as in his country! The earth and the water were different... The very grass was different, and the trees... Everything else was strange... all these faces that were as closed, as mysterious, and as mute as the faces of the dead who are possessed of a knowledge beyond the comprehension of the living (p. 227).

Lo spessore di questo testo risiede anche nella pluralità dei punti di vista rispetto alla percezione dell'alterità antropologica e culturale: qui non si rappresenta soltanto l'ottica del narratore e, attraverso il suo racconto, dei vari personaggi inglesi, ma anche quella del soggetto osservato, presumibilmente polacco

¹⁹ Kristeva ricorda che questo termine comincia ad essere usato in epoca classica per designare i non-Greci; Omero indicava con «barbarofono» gli indigeni dell'Asia Minore che combattevano a fianco dei Greci e sembra avere coniato la parola a partire da onomatopoeie: *bla-bla, bara-bara*, farfuglii inarticolati o incomprensibili. Ancora nel V secolo il termine si applica ai Greci come ai non-Greci che hanno un eloquio lento, goffo o scorretto; Strabone dice che sono Barbari «tutti coloro che hanno una pronuncia pesante e impastata» e per Sofocle, Eschilo e Euripide il significato si amplia a «incomprensibile», «non greco» e infine «eccentrico» e «inferiore» (*op. cit.*, pp. 49-50).

(anche se la nazionalità non è mai esplicitamente indicata)²⁰. È la percezione stessa della diversità ad essere differente: mentre Yanko registra il nuovo nel paesaggio e nei comportamenti con un misto di curiosità e timore, e con molta nostalgia per la patria lontana, i nativi — come si è visto — reagiscono con sospetto, pregiudizio, violenza. Persino la parziale assimilazione ed integrazione dell'uomo nella comunità locale avviene non senza riserve: gli abitanti di Colebrook e Brenzett non lo accettano mai come «one of us»: «His foreignness had a peculiar and indelible stamp. At last people became used to seeing him. But they never became used to him» (pp. 229-230). Non soltanto le piccole differenze somatiche, di postura e di abbigliamento, ma la sua stessa vitalità, il suo canto malinconico nei campi e la danza sfrenata nel pub scandalizzano gli inglesi, assuefatti alla propria esistenza monotona ed ostili a qualsiasi immagine diversa dalla propria. «An excitable devil» lo definiscono, turbati dalla sua unicità. Scrive Kristeva:

Il volto dello straniero brucia la felicità. Intanto, la sua singolarità colpisce: quegli occhi, quelle labbra, quegli zigomi, quella pelle diversa dalle altre lo distinguono e ricordano che si ha a che fare con *qualcuno*. La differenza di quel volto rivela in modo parossistico ciò che ogni volto dovrebbe rivelare a uno sguardo attento: l'inesistenza della banalità fra gli uomini... Ma questa percezione, accattivante, dei tratti dello straniero ad un tempo chiama e respinge... Inoltre, quel volto così *altro* porta il segno di una soglia superata che irrimediabilmente si esprime in un appagamento o in un'inquietudine. Turbata o allegra che sia, l'espressione dello straniero segnala che egli è «in oltre»²¹.

Il narratore sembra essere il solo ad apprezzare l'ineludibile alterità di Yanko. Dotato della curiosità scientifica — da etnologo — di Mr Swaffer, ma interessato all'uomo in sé e non in quanto oggetto strano e bizzarro («outlandish»), Kennedy offre il punto di vista dell'esota, nel senso inteso da Victor Segalen: «L'esotismo è tutto quello che è altro», «La nozione di differente, la percezione del diverso, la cognizione che qualcosa non è se stesso». L'esotismo come sinonimo di alterità, dunque, nell'illustrazione che ne dà Todorov²². Il narratore riconosce l'alterità

²⁰ Gail Fraser nota che Conrad qui utilizza una tecnica di 'straniamento' (secondo Victor Sklovskij) nel presentare un mondo 'familiare' attraverso gli occhi di uno straniero (*op. cit.*, pp. 186-188).

²¹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 11.

²² T. Todorov, *Noi e gli altri*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 380 e 406.

di Yanko, in un atteggiamento di equilibrio fra distanziamento ed identificazione:

Ah! He was different; innocent of heart, and full of good will, which nobody wanted, this castaway, that like a man transplanted into another planet, was separated by an immense space from his past and by an immense ignorance from his future (p. 230)²³.

Nella tipologia delle reazioni che la comparsa dello straniero suscita nella piccola comunità, quella di Amy Foster è di accoglienza totale, senza riserve. È l'unica, fra gli abitanti del villaggio, a non fuggire atterrita alla sua vista, istintivamente sicura «that the man 'meant no harm'» (p. 217). È lei che gli porta, nella legnaia dove è stato rinchiuso, del pane bianco; l'offerta è accolta dal prigioniero con riconoscenza e devozione: «Amy Foster appeared to his eyes with the aureole of an angel of light» (p. 222). Da quel momento il volto della ragazza gli si rivela come l'unico «comprensibile», fra tutti gli altri che gli sembrano indecifrabili. Quel volto non bello è, per lui che parla un'altra lingua, come una pagina i cui segni sono decodificabili e, perciò, non minacciosi. E vi è un'amara ironia in questa apparente trasparenza di Amy, alla luce dello sviluppo dell'intreccio: quel volto gli apparirà altrettanto impenetrabile nelle ultime sue ore di vita, quando lei lo abbandonerà malato.

Per il povero emigrante la donna che gli ha mostrato tanta pietà rappresenta un dono inviatogli dal cielo: «a golden heart, and soft to people's misery» (p. 231); sicché il narratore, depositario delle confidenze di Yanko, commenta: «He had found his bit of true gold. That was Amy Foster's heart». Ognuno dei due riconosce nell'altro il differente e l'uguale, ritrova una parte di sé: Amy vi scorge quella 'stranezza' che fa di lei una ragazza diversa, Yanko la bontà della sua gente che è, dunque, anche la

²³ Il senso di spaesamento che accomuna il naufrago a «un uomo trapiantato in un altro pianeta» rimanda, per contrasto, ad un passo precedente del racconto («As the creature approached him, jabbering in a most discomposing manner, Smith... kept on speaking firmly but gently to it, and retreating all the time into the other yard», p. 218), in cui la «creatura» richiama sia il 'mostro' di *Frankenstein*, sia gli alieni di *The War of the Worlds*. Questi rinvii a due classici della fantascienza rendono bene la dimensione non-umana assegnata allo straniero dagli abitanti del villaggio, sia per la potenziale minaccia che egli rappresenta, sia per il senso di completa estraneità che essi avvertono, chiusi come sono nella loro xenofobia.

propria stessa bontà. Istituentosi un rapporto di parità e di scambio fra i due, ciascuno è un 'dono' per l'altro. Scrive Jean Starobinski in *Largesse* (1994):

Le variazioni di questo gesto [del dono] sono infinite. Si deve distinguere lo scambio simmetrico dallo scambio asimmetrico. I doni possono circolare nell'uguaglianza ma anche nella disparità: implicano allora ricco e povero, dispensatore sovrano e umile beneficiario. Non si danno soltanto cose, si danno anche segni, parole, missioni, funzioni²⁴.

Nel suo saggio sul dono Starobinski parte dal gesto di Eva che offre il frutto ad Adamo nel disegno del Correggio *Eva porge la mela*: «Il frutto e la persona appartengono così profondamente l'uno all'altra da formare un solo dono ... Accettare, vorrà dire non smettere più di desiderare»²⁵. Così, Amy Foster — pur priva della sensualità di Eva — porge il pane al povero naufrago, segregato come un prigioniero: «Holding the door of the woodlodge ajar, she looked in and extended to him half a loaf of white bread — 'such bread as the rich eat in my country', he used to say» (p. 222). La scena continua con la rappresentazione dell'offerta: lei, percepita dall'uomo come «a 'gracious lady'»; lui, che simile a un mendicante divora il suo pezzo di pane piangendo, finché «suddenly he dropped the bread, seized her wrist, and imprinted a kiss on her hand. She was not frightened» (p. 222). La disparità di condizione iniziale — lei appartiene a quella terra e ha di che vivere, lui è un reietto — si trasforma in uguaglianza nel momento in cui Amy è stregata dalla bellezza dell'uomo e questi è conquistato dalla sua pietà: «Through this act of impulsive pity he was brought back again within the pale of human relations with his new surroundings. He never forgot it — never» (p. 223). Il gesto di Amy lo ha riportato alla vita; come scrive Starobinski, «In realtà il dare e il ricevere... formano il tessuto stesso di ogni vita, fin dalla prima sorsata di latte materno»²⁶.

La scena del dono del pane segna una svolta nella narrazione; da questo momento al personaggio dello straniero è dato un nome. Che esso gli venga assegnato soltanto a tre quarti del rac-

²⁴ J. Starobinski, *A piene mani. Dono fastoso e dono perverso*, Torino, Einaudi, 1995, p. 3.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Id.*, pp. 3-4.

conto non è certo casuale; nelle ultime nove pagine del testo è sempre menzionato come Yanko Goorall: «Little John, mountaineer», nella sua lingua. Questa apparizione tardiva del nome è di segno doppio: da un lato sottolinea la oggettiva marginalità sociale dell'uomo, nonché la sua condizione esistenziale di 'straniero', più tipo che individuo, e perciò anonimo; dall'altro ne marca metaforicamente la nascita come esule parzialmente integratosi nella comunità. Il naufrago riemerge alla vita nel momento in cui diventa consapevole di aver trovato in Amy Foster «his bit of true gold» — quell'oro che come emigrante si era aspettato di trovare in America: il personaggio riceve il battesimo insieme al dono del cuore della donna. Commenta il narratore:

She and I alone in all land, I fancy, could see his very real beauty. He was very good-looking, and most graceful in his bearing, with that something wild as of a woodland creature in his aspect... I wonder whether he saw how plain she was. Perhaps among types so different from what he had ever seen, he had not the power to judge; or perhaps he was seduced by the divine quality of her pity (pp. 232-233).

Ma anche per Amy la presenza dell'altro è come un dono. Il narratore ne descrive l'innamoramento come se fosse l'effetto di un incantesimo: «Yes, it was in her to become haunted and possessed by a face, by a presence, fatally, as though she had been a pagan worshipper of form under a joyous sky» (p. 208). Con accenti quasi lawrenciani, la descrizione dell'uomo evoca un totem da adorare: è come se la Fortuna pagana dagli occhi bendati avesse donato alla donna un essere misterioso che le sollecita l'immaginazione fino a farla innamorare. A questo punto del racconto fra Amy e Yanko c'è simmetria: diversi ed uguali, come afferma Starobinski; il dono di sé all'altro è scambievolmente e non c'è disparità nello scambio. È la loro 'differenza' rispetto alla comunità locale ad attrarli; quindi il corteggiamento, le nozze, la nascita di un figlio. Poi l'equilibrio si rompe e si instaura l'asimmetria originaria, ma in altra forma: lui è lo straniero che guarda lontano la linea dell'orizzonte sul mare e sogna la patria; lei è la madre che avverte una minaccia nel desiderio del marito di parlare nella propria lingua al bambino. Il sospetto, il pregiudizio, la paura che gli abitanti del villaggio avevano nutrito per lo sconosciuto al suo arrivo assalgono ora anche Amy. Commenta il narratore: «I wondered whether his differen-

ce, his strangeness, were not penetrating with repulsion that dull nature they had begun by irresistibly attracting. I wondered ... Physiologically, now, ... it was possible. It was possible» (pp. 235-236).

Attrazione e repulsione possono coesistere (come già affermava Freud in quegli anni); attrazione e repulsione per la diversità si alternano in Amy Foster finché prevale il secondo dei due impulsi, che raggiunge il suo culmine di fronte all'impenetrabilità del linguaggio di Yanko in preda al delirio. In una scena altamente drammatica la lingua — la differenza linguistica — si fa barriera fra i due:

She wrung her hands ... 'He keeps on saying something — I don't know what... I hope he won't talk!'... And she sat... with the terror, the unresonable terror, of that man she could not understand creeping over her ... He spoke to her, and his passionate remonstrances only increased her fear of that strange man (pp. 237-238).

Nella logica dell'eterna erranza cui è destinato colui che ha lasciato la patria — per necessità economica come l'emigrante, per scelta intellettuale o costrizione politica come l'esule —, lo straniero non può concedersi una tregua o un domicilio. Scrive Kristeva:

Non appartenere ad alcun luogo, ad alcun tempo, ad alcun amore. L'origine perduta, il radicamento impossibile, la memoria a perpendicolo, il presente in sospenso. Lo spazio dello straniero è un treno in marcia, un aereo in volo, la transizione stessa che esclude la fermata. Punti di riferimento, nessuno²⁷.

Yanko si ferma soltanto per morire. La sua malattia va vista come un cedimento nella lotta per il radicamento nella terra straniera. Il narratore-dottore, con l'acutezza che lo distingue, offre un'interpretazione che parte dalla diagnosi clinica («lung trouble») e dalla spiegazione in termini climatico-ambientali («he was not acclimatized as well as I supposed»), per giungere ad una lettura in chiave psico-somatica: «... these mountaineers

²⁷ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 14. Confronta con quanto qualche anno prima scriveva E. Said a proposito dell'esilio: «Exile is never the state of being satisfied, placid, or secure... Exile is life led outside habitual order. It is nomadic, decentered, contrapuntal; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew» («The Mind of Winter. Reflections on life in exile», *Harper's*, Sept. 1984, p. 55).

do get fits of home sickness; and a state of depression would make him vulnerable» (p. 236).

Anche su questo aspetto troviamo un riscontro in quanto scrive Kristeva: «Non v'è luogo in cui si somatizzi meglio degli ambienti stranieri, tanto l'espressione linguistica e passionale può trovarsi inibita»²⁸. Yanko muore di nostalgia per la propria lingua d'origine, «that language that to our ears» — ammette il narratore — «sounded so disturbing, so passionate, and so bizarre» (p. 235); muore nell'impossibilità di comunicare in modo profondo con l'altro da sé. Geoffrey G. Harpham ha scritto che in «Amy Foster» ricorre l'espressione «taken out of his knowledge» (che s'incontra, infatti, quando Yanko perde i sensi durante il naufragio) — un'espressione con cui, a suo avviso, Conrad intende descrivere l'effetto della privazione linguistica su un povero polacco: «To be displaced linguistically is to be yanked from certainty itself and repositioned in a milieu where things float, where they are not just differently named but differently conceived, and evaluated»²⁹.

Harpham osserva acutamente, a proposito della questione dell'alterità linguistica *di* e *in* Conrad, che lo scrittore era consapevole «that the natural language was not a thing of nature at all, but a kind of ship, a product of human craft and dedication precariously afloat on mighty waters»³⁰. Il critico mutua la metafora marittima da Henry James che in una lettera all'amico scriveva: «No one has *known* — for intellectual use — the things you know, and you have, as the artist of the whole matter, an authority that no one has approached... You knock about in the wide waters of expression like the raciest and boldest of the privateers»³¹. Harpham sottolinea come le peculiarità dell'inglese di Conrad sembrano sgorgare da un qualche pensiero, oggetto o sensazione che scaturisce da «the primordial sea of language itself»; privato della propria lingua d'origine, lo scrittore si trovò a confrontarsi con «the foreignness of language».

²⁸ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 32.

²⁹ G.G. Harpham; *One of Us. The Mastery of Joseph Conrad*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1996, p. 148.

³⁰ *Id.*, p. 150. Le successive due brevi citazioni da Harpham sono a pp. 152 e 153.

³¹ H. James, *Selected Letters*, ed. by L. Edel, Cambridge, MA and London, Belknap Press of Harvard University Press, 1987, p. 369.

La centralità della questione linguistica in «Amy Foster» è stata messa in evidenza anche da Said. Nel definire questo racconto «that most poignant of all stories», il critico sostiene che esso mette in scena la cesura fra l'intenzione comunicativa e l'effettiva possibilità di comunicazione fra gli individui, su cui si basa l'esistenza stessa di una comunità: «the disparity between verbal intention... and verblality itself»³².

In «Amy Foster», dunque, l'incomunicabilità linguistica si fa correlativo oggettivo della separatezza antropologica ed esistenziale che definisce la differenza e il rifiuto dello straniero come Altro.

3. Il mistero di Amy Foster

Il personaggio di Amy Foster è iscritto nella categoria dell'ambivalenza: la sua cifra è l'ambiguità, a livello sia testuale sia psicologico. Come personaggio eponimo del racconto stupisce la sua collocazione non da protagonista all'interno del testo, un ruolo, questo, ricoperto da Yanko; se «Amy Foster» è la storia di un'esclusione, lo straniero ne è il protagonista indiscusso. Eppure, l'eroina svolge una funzione fondamentale nella struttura del testo al punto da giustificare la scelta finale dell'autore, incerto sino alla fine fra i vari titoli³³.

Il personaggio di Amy fa parte sia della cornice sia del nucleo del racconto. È in lei che si imbattono il narratore primo e il narratore secondo durante il giro in calesse ed è perciò la sua presenza sullo scenario rurale a fornire l'occasione a Kennedy di narrare le vicende di Yanko; è con lei, come madre del piccolo Johnny, che si chiude il testo.

³² E. Said, *The World, the Text, and the Critic*, cit., p. 104. Said osserva che in Conrad «narrative is presented as utterance, something in the actual process of being spoken rather than as useful information, ... his language is usually in the mode of reported speech»; ciò dipende dal bisogno dello scrittore di fondare epistemologicamente la narrazione nell'enunciazione piuttosto che nell'enunciato (p. 101).

³³ All'iniziale «The Husband» (così era intitolato il manoscritto) seguirono «The Castaway», «Amy Forsett», «Amy Fossiter». In una lettera del 3 giugno 1901, indirizzata a J.B. Pinker, Conrad scrive: «The short story (entitled - either *A Husband* or *A Castaway*) will be ready in a week»; ancora il 13 e il 19 giugno vi si riferisce come a «The Castaway» (*The Collected Letters*, cit., vol. 2, pp. 330, 332 e 333).

Sul piano psicologico Amy si rivela personaggio problematico e oscuro: dopo l'iniziale accettazione dello straniero, nel quale incoscientemente si riconosce, la donna finirà col fuggire da lui terrorizzata, abbandonandolo in preda al delirio e causandone indirettamente la morte. Eppure, già nella presentazione del personaggio sono introdotti tutti gli elementi che ne determinano il comportamento futuro:

I had the time to see her dull face, red, not with a mantling blush, but as if her flat cheeks had been vigorously slapped, and to take in the squat figure, the scanty, dusty brown hair drawn into a tight knot at the back of the head. She looked quite young... «She seems a dull creature», I remarked, listlessly. «Precisely», said Kennedy. «She is very passive» (p. 205).

Dagli ulteriori tratti caratteriali forniti dal narratore emerge la figura di una donna semplice, timida, votata alla fatica, che, però, possiede immaginazione. È grazie a questa facoltà che, nonostante l'aspetto scialbo e la personalità limitata, Amy è capace di provare profonda pietà per ogni creatura vivente e, infine, di innamorarsi. «How this aptitude came to her, what it did feed upon, is an inscrutable mystery» (p. 207), commenta Kennedy, che non riesce a spiegarsi come una donna ignorante, lenta di intelletto e priva di esperienza del mondo possa lasciarsi travolgere da una passione amorosa irresistibile:

She fell in love silently, obstinately — perhaps helplessly. It came slowly; but when it came it worked like a powerful spell, it was love as the Ancients understood it: an irresistible and fatal impulse — a possession! (p. 208).

La sua attrazione per lo straniero — nella percezione di Swaffer, «outlandish», ricordiamo — sembra già anticipata dalla fascinazione che su di lei esercita il pappagallo di Mr Smith, «that outlandish bird» (p. 207); così come la sua infinita compassione per Yanko, più volte descritto come un animale in gabbia (sono ricorrenti i termini «net», «cage» e «snare»), è adombrata in quella pietà per gli animali in difficoltà, per esempio, «for a poor mouse in a trap» (p. 207). D'altro canto, la sua incapacità di soccorrere il marito quando, malato e febbricitante, le chiede aiuto con parole e suoni a lei estranei, è già presente nell'impotenza che manifesta in una scena di «proleptic irony»³⁴: quando il pappagallo è attaccato dal gatto, Amy riesce

³⁴ C. Watts, «Explanatory Notes» a *Typhoon and Other Stories*, cit., p. 305.

soltanto a fuggire, tappandosi le orecchie per non udire le sue strida «in human accents». Parimenti, la modalità del suo innamoramento, che avviene «silently, obstinately - perhaps helplessly», è del tutto coerente con «the inertness of her mind». Se l'innata generosità di Amy verso tutte le creature e la sua stessa diversità rispetto alle coetanee del villaggio la fanno istintivamente accostare ad un diverso come il povero naufrago, la sua personalità dominata più dagli impulsi che dalla ragione — e ne è prova la forte immaginazione di cui è dotata — la induce a un comportamento cieco dinanzi a situazioni per lei incomprensibili e a linguaggi indecifrabili.

D'altronde, Amy, col suo gesto finale di rifiuto di Yanko, adotta un comportamento conforme a quello della comunità a cui appartiene: lo straniero non può essere integrato nella società; ne viene espulso. In termini narrativi esso deve rimanere ai margini non soltanto della collettività di Colebrook ma del testo stesso; pur essendo il vero protagonista della storia, Yanko viene escluso dal titolo, rimanendo letteralmente *oltre* la soglia del testo: «outsider» a livello paratestuale così come «outcast» in termini socio-antropologici.

L'interdizione di accesso al peritesto (segnatamente, al titolo) ha anche una valenza culturale: essa sottolinea l'estraneità, la non appartenenza dello straniero rispetto sia alla comunità chiusa e conformista del villaggio, sia alla comunità dei lettori tardo-vittoriani quale espressione della cultura egemone. Assumere il punto di vista dell'«English common reader» di fine '800 non significa, ovviamente, da parte dell'autore, condividerlo; eppure, come ha scritto Rosemary Marangoly George, «the captains of industry on the Thames river, the 'privileged reader', and the readers of *Blackwoods*, suggest one and perhaps the most immediate, imagined community that is constructed by Conrad's stories»³⁵. In «Amy Foster» l'autore rappresenta la condizione estrema di chi proviene da un paese straniero occupando il gradino più basso nella scala sociale (almeno in termini simbolici): quello dell'emigrante. Dalla marginalità economica e sociale in patria alla emarginazione culturale ed esistenziale nella nuova terra sulle cui coste naufraga: questo è il percorso di Yanko, «the castaway».

³⁵ R. Marangoly George, *The Politics of Home. Postcolonial relocations and twentieth-century fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 76. Il libro contiene un capitolo su Conrad (pp. 65-100).

Se leggiamo «Amy Foster» come un testo iscritto nel paradigma oppositivo comunità/esilio, appartenenza/estraneità, possiamo identificare gli abitanti del villaggio e Yanko, rispettivamente, con i due poli della contrapposizione. Amy occupa, in questo schema, una posizione intermedia: è nel contempo parte della comunità e ad essa estranea. È la sua posizione liminale fra i benpensanti di Colebrook e la figura inquietante dello straniero che le conferisce un ruolo particolare nel racconto: ago della bilancia e forza propulsiva dell'azione e dell'intreccio. Perciò, la 'ambiguità' di Amy (o il 'mistero' del personaggio) è del tutto funzionale alle intenzioni testuali.

Gail Fraser ha esaminato le revisioni del racconto, svolgendo un'attenta collazione fra il manoscritto «The Husband», la versione a puntate apparsa sull'*Illustrated London News* e il testo in volume. Nel rilevare nella versione definitiva l'omissione di un certo passo contenuto nel manoscritto, il critico la mette in relazione alla scelta finale del titolo che dirige l'attenzione del lettore su Amy; ciò facendo, Conrad evita di identificarsi troppo con la situazione di Yanko come straniero e nel contempo rende la «misteriosa vita interiore di Colebrook» più reale agli occhi del lettore: «By emphasizing the mystery of Amy's character, he tried to suggest... a specifically 'English' temperament that remains, in the end, indecipherable and ambiguously symbolic».³⁶

All'interno della struttura formale e tematica del racconto, col personaggio di Amy il *familiare* deborda nell'*estraneo*, nel senso inteso (mi pare) da Serpieri quando scrive che in Conrad «quell'unico spazio del NOI *non* ha la sua sicurezza consueta di semiosfera antropologica delimitata, per mezzo di una frontiera, rispetto allo spazio altro, di LORO. Quello spazio ha l'estraneità *dentro* di sé e non *fuori* di sé [...] L'Altrove rientra sempre a vario titolo in quel Medesimo nel quale, tuttavia, l'uomo è radicalmente straniero a se stesso e agli altri»³⁷. Amy è portatrice di alterità tanto quanto Yanko; in lei si declina la categoria dell'estraneità in forma più sottile e nascosta. Il personaggio femminile, dunque, non soltanto decostruisce l'opposizione binaria sottesa al testo — il noto *vs* l'incognito, il qui *vs* l'altro

³⁶ G. Fraser, *op. cit.*, p. 191.

³⁷ A. Serpieri, «Joseph Conrad: tanti paesaggi, un unico spazio», *cit.*, pp. 204-205 e 207.

ve — ma istituisce un terzo spazio di ambiguità e di mistero che è la cifra di questo racconto e della scrittura conradiana tutta. In tal senso Amy Foster 'merita' di dare il titolo al testo.

4. «Amy Foster» e il discorso postcoloniale

Both at sea and on land my point of view is English, from which the conclusion should not be that I have become an Englishman. This is not the case. Homo duplex has in my case more than one meaning. You will understand me. I shall not dwell on that subject.

Queste parole, tratte dalle confidenze di Conrad a un compatriota polacco in esilio³⁸, esprimono bene la condizione conflittuale vissuta dallo scrittore, che può forse descriversi come quella del «mimic man» di cui parla Homi Bhabha a proposito dei personaggi di V.S. Naipaul, quando ne sottolinea la posizione potenzialmente eversiva: «the menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority»³⁹.

Il critico Gareth Griffiths individua gli elementi discorsivi di un testo che possa definirsi postcoloniale in «linguistic displacement, physical exile, cross-culturality and authenticity or inauthenticity of experience»⁴⁰. «Amy Foster» non è di certo qualificabile come tale né per provenienza geografica né per collocazione temporale; eppure, questo racconto non soltanto esibisce vistosamente i tratti discorsivi indicati da Griffiths — l'esilio, la dislocazione linguistica, il pregiudizio e la marginalità all'interno dell'incontro interculturale — ma implicitamente si confronta con la problematica imperialista. Senza entrare nella complessa questione dei rapporti di Conrad con l'ideologia coloniale di fine '800⁴¹, intendo proporre, secondo un'argomentazio-

³⁸ Cit. in I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University Press, 1979, p. 24.

³⁹ H. Bhabha, «Of Mimicry and Man; the Ambivalence of Colonial Discourse» *October*, 28 (Spring 1984), p. 129.

⁴⁰ G. Griffiths, «Being there, being There: Kosinsky and Malouf», in *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism*, ed. by I. Adam and H. Tiffin, New York and London, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 154.

⁴¹ Fra gli studi maggiori si ricordano: T. Eagleton, *Exiles and Emigres* (New York, Schocken Books, 1970) e «Form, Ideology and *The Secret Agent*», in *Against the Grain: Essays 1975-1985* (London, Verso, 1986, pp. 23-32); F.

ne non sistematica ma meramente analogica, alcune riflessioni sull'argomento, con riferimento esclusivo ad «Amy Foster». Innanzitutto, una serie di associazioni fra testi ed autori.

Nel saggio di Griffiths sopra citato si discutono i nessi esistenti fra postcolonialismo e postmodernismo attraverso un'analisi della biografia romanzata dell'australiano di origine libanese David Malouf, *An Imaginary Life* (1973) — sugli ultimi anni del poeta Ovidio e sulla sua morte in esilio in una remota provincia barbara —, e il romanzo dello scrittore americano, espatriato polacco, Jerzy Kosinsky, *The Painted Bird* (1965). Il confronto fra i due autori include la presenza di elementi personali autobiografici nel tessuto delle loro narrazioni e l'esplorazione del rapporto fra il Sé e l'Altro. Il motivo ricorrente dell'esilio nell'opera di Kosinsky è stato studiato in relazione a Conrad da un critico polacco, Wiesław Krajka, secondo cui la figurazione dello straniero in *The Painted Bird* e in «Amy Foster» mostra interessanti analogie sul piano delle differenze etno-culturali e nella rappresentazione dell'alieno⁴².

Come si è visto nelle pagine precedenti, con il personaggio di Yanko Conrad traccia le tappe di un percorso all'interno della categoria dell'esclusione: da *castaway* ad *outcast* ad *outsider*⁴³. Ma per alcuni critici le vicende del protagonista vanno lette in un'ottica imperialista ribaltata⁴⁴. Secondo un intervento assai

Jameson, *The Political Unconscious* (Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1981) e «Modernism and Imperialism», in S. Deane (ed.), *Nationalism, Colonialism, and Literature* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990, pp. 43-68); P. McGee, *Telling the Other* (Ithaca and London, Cornell University Press, 1992, pp. 116-146). Fra i contributi italiani si segnalano di Franco Marengo: «Il narratore a una svolta: Joseph Conrad, 1898-1902», *L'Asino d'oro*, I (maggio 1990), pp. 50-63, e «'And I saw my mistake': Joseph Conrad e la narrativa di un secolo critico», in *Modernismo/Modernismi*, a cura di G. Cianci, Milano, Principato, 1991, pp. 83-98.

⁴² W. Krajka, «The Alien in Joseph Conrad's 'Amy Foster' and Jerzy Kosinsky's *The Painted Bird*», in *Conrad and Poland*, ed. by A.S. Kurczaba, East European Monographs, Boulder, CO, Columbia University Press, 1996, pp. 195-215. Dello stesso critico polacco vedi anche «The Dialogue of Cultures in Joseph Conrad's 'Amy Foster'», *New Comparison*, 9 (Spring 1990) e *Isolation and Ethos: a Study of Joseph Conrad*, New York and Boulder, CO, Columbia University Press, 1992.

⁴³ Vedi C. Wilson, *The Outsider*, London, V. Gollancz, 1956.

⁴⁴ Per Osborne Andreas si può accostare il personaggio di Yanko alla figura dell'uomo bianco e al trattamento ostile che potrebbe ricevere da una tribù di «savage and cannibal Africans», secondo la rappresentazione stereotipata che

recente che considera «Amy Foster» una storia colonialista rovesciata, «the English 'natives' correspond to the 'natives' in a colonialist story. Amy Foster is a parodic version of the Exotic Woman... Yanko Goorall is another Robinson Crusoe... but is also an inverted Kurtz»⁴⁵. Altri elementi narrativi che autorizzerebbero tale interpretazione sono: il motivo della «miscegenation» rappresentato dal matrimonio di Amy e Yanko⁴⁶, in cui si verifica, ancora, un capovolgimento delle parti (è l'uomo e non la donna indigena ad incarnare «the exotic Other»); la «superiorità» fisica di Yanko, la sua avvenenza, che emerge dal confronto con gli abitanti del villaggio, contribuendo così ad accostarlo all'eroe bianco di un racconto 'esotico' d'avventura; la funzione del narratore, che offre una prospettiva 'obiettiva' in qualità di medico (provisto, cioè, di uno sguardo clinico), come avviene in certe storie di Kipling, Stevenson e Maugham. In particolare, nel presentare Amy, Kennedy la descrive «in the same way a turn-of-the-century ethnologist might describe members of some newly discovered tribe»⁴⁷. Possiamo aggiungere, d'altro canto, che il narratore svolge anche il ruolo di guida in questo «undiscovered country» (è così che appare il villaggio inglese al povero naufrago), a beneficio del «frame narrator» e, in definitiva, del lettore: entrambi sono introdotti nel contesto geo-culturale degli eventi narrati con il tono distaccato spesso adottato nella narrativa colonialista. Dunque, il ribaltamento di alcune costanti morfologiche e semantiche del racconto d'avventura imperialista che «Amy Foster» mette in scena farebbe pensare ad un consapevole gesto parodico da parte di Conrad; un'operazione culturale resa più estrema dal *setting*: l'Inghilterra e non l'Africa! Eppure, proprio la presentazione degli indigeni come individui meschini, bigotti ed ignoranti confermerebbe gli stereotipi di questo genere narrativo, in cui i «natives» (non-europei) sono rappresentati come selvaggi, crudeli e superstiziosi. In conclusione, l'uso parodico del racconto colonialista permette-

dei non-Europei veniva data in un'ottica imperialista (*Joseph Conrad. A Study in Non-Conformity*, London, Vision Press, 1952, p. 70).

⁴⁵ R. Ruppel, «Yanko Goorall in the Heart of Darkness: 'Amy Foster' as Colonialist Text», *Conradiana*, XXVIII, 2 (1996), pp. 126-127.

⁴⁶ Gfr. G. Fraser, «Empire of the Senses: Miscegenation in *An Outcast of the Islands*», in *Contexts for Conrad*, ed. by K. Carabine, O. Knowles, W. Krajka, Boulder, CO, Columbia University Press, 1993, pp. 121-133.

⁴⁷ R. Ruppel, *op. cit.*, p. 128.

rebbe all'autore di condurre una critica radicale del comportamento xenofobo della comunità inglese (rappresentando in tal modo le proprie stesse difficoltà di esule polacco in terra britannica), ma non sarebbe sufficiente per fare di «Amy Foster» un «anti-imperialist statement»⁴⁸.

In effetti, la posizione di Conrad in materia di colonialismo è complessa e ambivalente. Rosemary Marangoly George, nel suo studio sulla «politica della dimora» nelle letterature di lingua inglese in questo secolo, prende in considerazione un diverso concetto di spazio e di confini nazionali e le nuove mappe ridisegnate dalla storia in epoca postcoloniale. In questo contesto guarda a Conrad come a uno scrittore la cui narrativa fornisce un significativo punto di partenza per un «non-western understanding of the west»⁴⁹, sia per la personale collocazione dell'autore sia per il terreno coperto dalla sua opera. Quest'ottica mi sembra particolarmente fruttuosa nel caso di «Amy Foster»: qui abbiamo un personaggio proveniente da un paese slavo che offre uno sguardo non occidentale sul mondo inglese. Il villaggio di Colebrook diventa per Yanko Goorall quello «spazio di oscurità» che — *Heart of Darkness* insegna — non risiede soltanto in Africa ma nel cuore stesso dell'Europa civilizzata: «Conrad's fiction examines the foreign, but only to make the most disturbing assessment of domestic culture. The sameness at the center of all social constructions of difference is 'the horror' that his novels expose»⁵⁰.

In «Amy Foster», va aggiunto, «the place of darkness» non è costituito unicamente dal rifiuto dello straniero come espressione di una cultura che non riconosce l'Altro quale «faccia nascosta della propria identità» (per citare Kristeva). È uno spazio occupato anche dal femminile. Ha scritto Terry Eagleton che «at the centre of each of Conrad's works is a resonant silence: the unfathomable enigma of Kurtz, Jim, Nostromo...»⁵¹. All'elenco dei personaggi maschili fatto dal critico britannico,

⁴⁸ *Id.*, p. 131. Sul racconto colonialista di fine '800 vedi il saggio di Elio Di Piazza «Discorso colonialista e racconto d'avventura», in *Narrazioni dell'Impero*, a cura di E. Di Piazza, Palermo, Flaccovio, 1995, pp. 145-163. Per una riflessione complessiva sulle figurazioni dell'alterità nella letteratura inglese, vedi di Rossella Ciocca, *I volti dell'altro. Saggi sulla diversità*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990.

⁴⁹ R. Marangoly George, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁰ *Id.*, p. 65.

⁵¹ T. Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, Verso, 1976, p. 137.

Marangoly George ne aggiunge alcuni femminili e obietta che «the resonant silences in Conrad's novels bear/bare the marks of both genders», proseguendo: «In Conrad's fiction, silence, darkness, the vacuum or void is the enunciation of the feminized heart not just of the jungle but also of the civilization»⁵².

La questione imperialista s'intreccia, dunque, alla questione di genere. In «Amy Foster» è il personaggio femminile ad innescare la tragedia finale: essa è ammaliata dallo straniero così come lo è Marlow bambino da quel punto sulla mappa dell'Africa in cui appare un fiume che si snoda simile a un serpente — «As I looked at the map of it in a shopwindow, it fascinated me as a snake would a bird — a silly little bird»⁵³. Se ci abbandoniamo alle libere associazioni fra questa «animal imagery», il pappagallo che strega Amy («that outlandish bird») e il giovane naufrago («He was barefooted, and looking as outlandish as the heart of Swaffer could desire»), individuamo nell'elemento della cieca fascinazione esercitata da Yanko su Amy, e poi in quello della repulsione per la alterità di cui come straniero è portatore, quello spazio di oscurità, di silenzio e di vuoto cui si accennava prima. Ci viene ancora in aiuto Kristeva:

Dall'inconscio erotico e mortifero, l'inquietante estraneità — proiezione e insieme elaborazione primaria della pulsione di morte — che annuncia i lavori del 'secondo' Freud, quello di *Al di là del principio del piacere*, situa dentro di noi la differenza nella sua forma più distruttiva e la dà come condizione ultima del nostro essere con gli altri⁵⁴.

Il dramma messo in scena in questo racconto è lo stesso che dilania quasi tutti i protagonisti della narrativa conradiana, «that of finding home and of being hailed as 'one of us'»⁵⁵. Per Conrad stesso, nella prima parte della vita membro di un popolo assoggettato al potere e, nella seconda, straniero residente in un paese che proclamava nel 1876 la propria sovrana Imperatrice delle Indie, la «politica della dimora» era una questione cruciale. È il concetto di «home» come appartenenza ad essere centrale nella vita e nell'opera di Conrad.

Ricorda Ian Watt che lo scrittore non acquistò mai una casa

⁵² R. Marangoly George, *op. cit.*, pp. 68-69.

⁵³ J. Conrad, *Heart of Darkness*, London, Penguin, 1989, p. 33.

⁵⁴ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 175.

⁵⁵ R. Marangoly George, *op. cit.*, p. 67.

in Inghilterra, segno del suo sentimento di non totale appartenenza, di non incondizionata lealtà a quel paese. Da qui due ipotesi sono avanzate dal critico: o Conrad possedeva la visione chiara di colui che si sente esterno ed estraneo alla società in cui pur è vissuto per trent'anni, o era l'eterno straniero che traeva una comprensione del paese ospitante dalla sua letteratura e tradizione piuttosto che dalle reali condizioni di esistenza⁵⁶.

In effetti, la condizione di Conrad può definirsi come quella del perenne esule, di cui il protagonista di «Amy Foster» si fa epitome, e non soltanto per la condizione di straniero trapiantato in terra inglese, ma anche per il problema della lingua, o, meglio, delle due lingue fra cui è diviso. Secondo Asher Z. Milbauer, Conrad avvertiva una incapacità a venire a patti con i due lati della sua natura, il nazionalismo e il cosmopolitanismo, ed investiva i suoi personaggi della medesima sofferenza in quella lotta. In «Amy Foster» la metafora della prigione ben rende la condizione conflittuale di Yanko: «He has no way out, no means to free himself from the suffocating cage of exile. Conrad is not in a hurry to help his protagonist; instead he is placing the problem of his own exile onto the shoulders of his countryman»⁵⁷.

Né l'assimilazione ad una cultura aliena, né il rifiuto di separarsi dalla propria permettono di trascendere la condizione di esule; soltanto in un difficile equilibrio fra integrazione al nuovo e fedeltà alle origini si può negoziare la sopravvivenza personale. Conrad, grazie alla scrittura, «learns how to resist the claims of the past and remain free from the temptation to become 'one of them'»⁵⁸. È attraverso i suoi personaggi — i vari Razumov, Hiest, Yanko, suoi *alter ego* —, è trasformando le loro esperienze tragiche in arte che lo scrittore trascende le categorie stesse di esilio, patria, casa e si salva.

⁵⁶ I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, cit., p. 23.

⁵⁷ A.Z. Milbauer, *Transcending Exile. Conrad, Nabokov, I.B. Singer*, Miami, University Press of Florida, 1985, p. 16. Sul tema dell'esilio nelle letterature di lingua inglese, vedi l'esautiva bibliografia ragionata di Eleonora Rao, «Immigrants, Nomads, Exiles: An Annotated Bibliography», *Textus. English Studies in Italy*, numero monografico, «Narratives of Exile. From Nineteenth-Century Realism to Postmodernism», a cura di M.T. Chialant e C.A. Howells, Vol. X, n. 1 (1997), pp. 181-195.

⁵⁸ A.Z. Milbauer, *op. cit.*, p. 25.

Si ritorna, dunque, al rapporto di Conrad con la scrittura. E forse si potrebbe leggere «Amy Foster» in chiave metanarrativa: la vicenda del protagonista è metafora della condizione dell'artista come straniero; una condizione in cui la lingua, strumento di comunicazione per eccellenza, si fa — quando 'altra' da quella della comunità — diaframma nei rapporti fra gli individui e strumento di isolamento. La figura dello scrittore come artefice di una lingua 'altra', in quanto letteraria, è omologa a quella dello straniero, portatore di una lingua 'altra' perché diversa. Yanko vive una situazione di separatezza rispetto alla comunità di Colebrook — e l'incomprensibilità della lingua nelle ultime sue ore di vita ne diventa l'emblema, portando alla sua esclusione finale — al pari dello scrittore (in genere, e di Conrad in particolare, perché intimamente estraneo alla lingua che pur plasma con tanta maestria).

Le parole, già citate, di Said — «Loneliness, darkness, the necessity of writing, imprisonment: these are the pressures of the writer as he writes» — trovano conferma in un passo tratto dalle lettere di Conrad (vedi nota 11), in cui emerge il nesso fra la solitudine che avviluppa l'autore quando compone («La solitude me gagne, elle m'absorbe») e la necessità di scrivere («il faut écrire»).

Una solitudine e una necessità a cui una scrittrice contemporanea, Marguerite Duras, ha così bene dato voce in un suo saggio:

Ci vuole sempre una separazione dagli altri intorno a chi scrive libri. È una solitudine, la solitudine dell'autore, quella dello scritto... La solitudine reale del corpo diventa quella, inviolabile, dello scritto. In quel periodo della mia prima solitudine avevo già scoperto che per me scrivere era una necessità; me l'aveva confermato Raymond Queneau. Il solo giudizio di Raymond Queneau, questa frase: «Non faccia niente altro, scriva»⁵⁹.

La solitudine di Conrad scrittore trova un correlativo oggettivo in quella del protagonista di «Amy Foster», il cui destino è di morire solo in terra straniera. Un destino che, per certi versi, richiama quello di Meursault in *Lo straniero* di Albert Camus. Egli, estraniato dal mondo, vive una condizione di alienazione esistenziale e muore per non rinunciare alla propria libertà inte-

⁵⁹M. Duras, *Scrivere*, Milano, Feltrinelli, 1993, pp. 10-11. Ringrazio Laura Di Michele di avermi segnalato questo libro.

riore; la comunità ospitante (l'Algeria) lo condanna a morte non per il suo omicidio ma perché si sente minacciata da colui che ne rifiuta le regole. Anche Yanko muore perché la comunità di Colebrook non può accettarne la diversità; la sua morte non è cruenta né imposta dalla legge, ma è altrettanto inevitabile perché inscritta nella sua stessa natura di uomo libero: egli non rinuncia alla nostalgia della sua terra e della sua lingua. Non vi rinuncia nemmeno con la morte, lasciando in eredità al figlio quello sguardo «with his fluttered air of a bird in a snare».

⁶⁰ Per questa 'eredità' inquietante si può trovare una possibile analogia (se non una fonte) in un racconto di Hardy, «An Imaginative Woman» (apparso in *Life's Little Ironies*, 1894), in cui un bambino porta sul volto le tracce di un padre fantasmatico, amato solo in effigie e attraverso le sue poesie dalla protagonista. Leggiamo: «By a known but inexplicable trick of Nature there were undoubtedly strong traces of resemblance to the man Ella had never seen; the dreamy and peculiar expression of the poet's face sat, as the transmitted idea, upon the child's, and the hair was of the same hue» (*Selected Stories of Thomas Hardy*, London, Macmillan, 1966, p. 181). Su questo racconto si è soffermata L. Di Michele nel suo «La doppia trasgressione della scrittura femminile», *Anglistica*, XXXI, 1-2 (1988), pp. 235-266.

IL COLLEZIONISTA IMMORALE:
HENRY JAMES E IL TEMA DEGLI OGGETTI

di
Alessandra Contenti
(Roma)

Henry James, come F. Scott Fitzgerald considerava i ricchi diversi (dai non ricchi), e li guardò con occhi affascinati: lo incuriosiva probabilmente il rapporto di quelli con la proprietà, gli oggetti, il denaro: romanzi quali *Portrait of a Lady*, *The Spoils of Poynton*, *The Golden Bowl* — insieme al suo ultimo flebile *The Outcry*, ad alcuni racconti giovanili (*Adina*, *Rose — Agathe*) ma anche dell'ultimo periodo (*Paste*) stanno a testimoniare seppure con sostanziali trasformazioni di atteggiamento, il perdurare negli anni di una sua certa blanda ossessione per il tema della ricchezza, gli oggetti preziosi e chi li possiede.

Il distacco di chi non si cura dei beni materiali o ostenta di non curarsene (vista anche la propria incapacità di arricchirsi con la letteratura) l'austera «gentility» della sua ascendenza «New England» gli fanno spesso significare nelle sue narrazioni che possedere è male, guasta gli standards morali; e difatti i romanzi e i racconti menzionati indagano i modi in cui essere o diventare «affluent» possa modificare il carattere delle persone. Ma resta pur sempre in James un interesse sconfinato per il modo in cui i proprietari terrieri si rapportano al loro latifondo, i collezionisti agli oggetti preziosi, i nobili ai palazzi di famiglia, ai compratori e ai mercanti. È anche verosimile che lo scrivere di essi — è raro che James si occupi di nullatenenti — fosse un esorcismo di quella classe arrogante nella quale si trovava a vivere, in Europa, da gentleman di moderate risorse e dell'umiliazione che gli derivava dalla propria dignitosa semplicità di fronte a scrittori più fortunati e famosi di lui¹. Così esprimeva,

¹ Henry James, *Letters*, vol. IV, 1895-1916, a cura di L. Edel, Cambridge, Mass., The Belknap Press, 1984, p. 115.

nel 1899 l'esigenza di possedere qualcosa di interamente proprio e di moderatamente dignitoso, adeguato alla sua immagine:

My whole being cries aloud for something that I can call my own — and when I look round me at the splendour of so many of my «literary» fry, my confrères (M. Crawford, P. Bourgets, Humphry Wards, Hogson Burnetts, W.H. Howells etc.) and I feel that I may strike the world as still, at fifty six, with my long labour and my genius, reckless, presumptuous and unwarranted in curling up (for my assured peaceful production) in a poor little \$10.000 shelter — once for all and for all time — *then* I do feel the bitterness and humiliation, the iron enters my soul, and (I blush to confess it), I weep².

Non abbiamo bisogno certo di giustificare con richiami alla biografia di James tale problematica, così prodigiosamente articolata nella sua narrativa e peraltro pienamente legittimata dalla storia intera del romanzo di costume da Jane Austen a F.S. Fitzgerald. Val la pena di notare, in ogni caso che l'evoluzione del suo punto di vista riguardo ad essa corre parallela ad un suo mutamento d'opinione per così dire privato nei confronti del valore degli oggetti materiali, o rispetto alla proprietà di una casa — e ad una graduale presa di coscienza del peso esistenziale del «volgare» problema del denaro. Negli anni novanta per l'appunto in cui vide la luce il romanzo che più si concentra sugli oggetti e le dimore *The Spoils of Poynton*, James si impegna nella ricerca e nel «lease» a lungo termine di quella che fu la sua vera casa, Lamb House a Rye nel Sussex, che si industriò ad ammobiliare e decorare secondo il suo gusto:

...he had [...] made 'sheep's' eyes at the place 'the more so it is called Lamb House' [...] He was forsaking London [...] It was a reversal of all that he had done in the past. [...] his expatriation had been in part a revolt against embeddedness. The lodging house, the foreign pension, the hotel, had been his way of life for the greater part of a quarter of a century³.

Mentre dalla corrispondenza di quel periodo cogliamo un malcelato divertimento del maturo artista, alla ricerca di stampe e armadietti per la nuova dimora, preoccupato per il mantenimento del giardino con i suoi alberi da frutto.

Ma naturalmente il trattamento anche di un tema tanto

² Henry James, *Letters*, vol. IV, 1895-1916, a cura di L. Edel, Cambridge, Mass., The Belknap Press, 1984, p. 11.

³ Leon Edel, *The Life of Henry James*, vol. II, Penguin Books, 1977, pp. 243-244.

materialistico come quello delle case e della proprietà rispondeva ai canoni del collaudato «metodo» jamesiano. Conformemente al suo interesse per l'interiorità dei personaggi lo scrittore infatti esplora sempre una casistica di ordine etico ed insieme psicologico, in questo caso l'opposizione tra avere ed essere, o se si vuole tra amare e potere, o ancora tra apparenza e interiorità e il modo in cui la proprietà delle cose possa stravolgere le naturali fondazioni dei rapporti di amore e amicizia oltre a corrompere i valori primari della sua ideale umanità: la lealtà, il rispetto per gli altri, la libertà individuale. Più che dall'azione o dagli eventi che si susseguono, le scelte dei protagonisti jamesiani, come le dinamiche interpersonali, le agonie dei sentimenti — sempre pochi sono i fatti nel romanzo jamesiano — emergono da un nucleo di sorde lotte per il potere all'interno della famiglia, tra padre e figlia, come in *Washington Square*, o tra madre e figlio come in *The Spoils of Poynton*, tra suocero e genero, come in *The Golden Bowl*, tra marito e moglie come in *Portrait of a Lady*. Sono prove di forza, proporzionali alla lotta per la supremazia economica o sociale dei protagonisti, storie di odii e affetti alla cui radice è sottesa una realtà di manipolazione psicologica di altri esseri umani, vicende determinate per buona parte dalla brama di acquisire, di accrescere la propria ricchezza e il proprio prestigio mondano.

È rilevante anche osservare come, nel susseguirsi delle opere dedicate a quel tema si manifesti, nella tecnica narrativa, in modo speciale nell'evolversi della caratterizzazione, uno spostamento di interesse, e oserei dire di simpatia da parte dello scrittore, che partendo dalla predilezione per personaggi «puri» disinteressati alle cose del mondo si dirige poi verso personalità spregiudicate e dotate di ambizioni materiali: la duplice tipologia della ragazza pura e ingenua e dello scaltro maturo manipolatore (o manipolatrice) è presente nelle opere di James fin dall'inizio, ma è interessante notare il modo in cui dalla approvazione incondizionata dell'integrità morale del personaggio ingenuo o indifeso James gradualmente pervenga all'accettazione della malizia e della scaltrezza come fatti inevitabili, anzi necessari.

A partire da *Adina* un racconto giovanile ambientato in Italia, fino ad arrivare a *The Golden Bowl* uno dei romanzi più tardi, ed anche dei più maturi e perfetti, si manifesta un cambiamento della messa a fuoco, che giocando essenzialmente sullo spostamento dei «centri di coscienza» porta ad una mag-

giore varietà delle voci, ma anche a diverse conclusioni morali. Il significato della narrazione insomma prende vita non più in riferimento alla visione di un solo personaggio ma a quella di più di uno, e parallelamente al farsi più forte del coinvolgimento dello scrittore col suo tema, al punto di affidare le sue tesi non più ad un osservatore esterno alla vicenda, come in *Adina* ma ad un personaggio centrale (in *Portrait of a Lady*) e infine alla coralità di ben quattro protagonisti in *The Golden Bowl*. Allo stesso tempo sul piano del giudizio di valore il carattere del personaggio «positivo», colui o colei che esprime l'asse morale della storia non è più un puro disinteressato spirito ma sempre più spesso una persona di mondo, attenta al valore delle cose e alle occasioni che la vita offre per acquisire e godere degli oggetti materiali.

La disapprovazione e l'ironica commiserazione che il primo James esprime al riguardo di chi si lasci trascinare da una passione tanto bassa come l'avidità per gli oggetti, sono rappresentati nei due racconti degli anni settanta *Adina* e *Rose-Agathe* attraverso la visione di un narratore che non partecipa intensamente alla vicenda narrata, ma ne è un testimone ravvicinato. È una presenza piuttosto forte se si paragona all'astratta voce fuori campo di *Washington Square* e *The Europeans*, e per giunta di una persona che pur esimendosi dall'entrare nel gioco non si esime affatto dal commentarlo e giudicarlo: è l'anonimo amico di Sanguinetti in *Rose-Agathe*, colui che dal balconcino affacciato su una strada di Parigi osserva Sanguinetti indugiare davanti alla vetrina del parrucchiere e ne descrive le manovre amatorie mentre, non visto, si rimpinza di cioccolatini. Egli non sa che Sanguinetti è innamorato di un manichino e resta perplesso nel vederlo comprare gioielli rigorosamente falsi per la misteriosa signora o contrattarne letteralmente l'acquisto col barbiere che presume esserne illegittimo marito. Resta ancora più di stucco quando la signora stessa gli verrà presentata, finalmente tra le braccia di Sanguinetti, nel vedere che si tratta di una bambola. Le attenzioni prodigatele dall'amico lungi dall'essere inadeguate ad un essere umano, come aveva creduto, erano in verità eccessive, per quell'oggetto che Sanguinetti ama più di una donna vera.

Ma curiosamente, la morale della storia non è del tutto contraria alla passione di Sanguinetti, che si riversa tanto sul *bric à brac*, i cocci e le sedie rotte, quanto sulla bambola del barbiere.

Se l'amore lo spinge a investire di sentimenti autentici un insensibile manichino si tratta pur sempre di un sentimento vero: Sanguinetti è probabilmente pazzo, ma viene redento agli occhi di James, dalla sua innocenza.

Chi ama troppo gli oggetti finisce in ogni caso per non accorgersi degli esseri umani — è qui che Sanguinetti risulta ridicolo e patetico, è qui che James ribadisce la superiorità dell'impegno nei rapporti umani e soprattutto dei valori spirituali (come l'apprezzamento dell'arte della cultura, della musica) rispetto all'acquisizione e l'accumulazione di case, mobilia, gioielli. Questo era anche il messaggio di *Adina* (che precede *Rose-Agathe* di pochi anni) dove veniva punito crudelmente per la sua adorazione anzi l'appropriazione di un oggetto d'arte Sam Scrope, il collezionista ladro, la cui storia è raccontata ancora una volta dalla voce di un amico che Leon Edel opportunamente definisce «a proper Bostonian» tanto è attento alle convenzioni⁴. Scrope con disinvoltura sottrae per pochi centesimi ad un pastorello della campagna romana un oggettino di scavo incrostato di calcio che al restauro (effettuato da lui stesso nel segreto della sua stanza) si rivela essere un prezioso topazio inagliato dell'epoca di Tiberio, forse il fermaglio del mantello dello stesso imperatore. Preso com'è dal recupero del meraviglioso oggetto, Scrope trascura la fidanzata, la bella Adina, una giovane connazionale, sicuro che ella lo aspetti pazientemente; ma alla fine resta vittima di una doppia vendetta: il pastorello cui ha sottratto il gioiello sedurrà Adina, — dichiarando che ella è meglio di un topazio — e la stessa fidanzata getterà nel Tevere il prezioso oggetto, giacché secondo lei può solo portare disgrazie.

Non si tratta solo di un discorso, per quanto obliquo, intorno al valore dell'amore e alla sublimità dell'arte rispetto alle miserie umane (un valore incontestabile, come acutamente dimostra Millicent Bell nel suo recente *Meaning in Henry James*)⁵, è anche un discorso sul possesso delle cose materiali. Il messaggio implicito nella storia di Scrope e Adina è che gli oggetti preziosi andrebbero contemplati non posseduti, ed è un

⁴ Leon Edel, *The Life of Henry James*, I, Penguin Books, 1977, p. 353.

⁵ Cfr. Millicent Bell «The Disengagement from 'Things' *The Spoils of Poynton*» in *Meaning in Henry James*, Cambridge, Mass, Harvard U.P. 1991, pp. 204-222.

messaggio che alcuni anni dopo viene ribadito e amplificato nel *Portrait of a Lady* del 1882; qui si fanno più elaborate la tecnica narrativa e la tematica ma non varia di molto il tema profondo della storia narrata — che questa volta è voluminosa con una gamma di situazioni economiche e atteggiamenti diversificati rispetto al tema della ricchezza⁶ e simboleggiati dai diversi personaggi. Si passa dal disinteresse completo di Isabel Archer per il suo ingente patrimonio al grato e stanco godimento del denaro da parte del vecchio banchiere Touchett, si indulgia sulla frustrata voglia di ricchezza di Madame Merle, la dama senza patrimonio che frequenta le case dei ricchi come ornamento e raffinata compagnia fino al melanconico e divertito uso che del denaro fa Ralph Touchett. Si legge del controllo razionale e secco delle sue sostanze, tipico della madre di Ralph, Mrs Touchett, e della voluttà estetizzante di Ned Rosier che trasforma i suoi liquidi in collezioni pregiate e poi li riconverte in denaro sonante; della cinica appropriazione di Gilbert Osmond, che avido di cose e persone vede in Isabel una fortuna bancaria e insieme un «asset» di prim'ordine per la sua casa e infine della sensata responsabilità di Lord Warburton, che con bonaria modestia amministra una delle più cospicue fortune d'Inghilterra.

Non cambia di molto, si diceva, rispetto ai primi racconti una certa idea centrale riguardo agli oggetti e la dubbia morale di chi ne cerchi il possesso; anzi va rilevato che tale idea è convogliata dal personaggio centrale, il più amato e approfondito forse di tutti i personaggi jamesiani, quello dell'infelice, generosa Isabel, l'idealista pura, il «free spirit», unica a disinteressarsi del denaro in un ambiente in cui esso sembra il movente di molte azioni personali e il motore dell'azione narrativa. Isabel non è esentata dal coinvolgimento personale e dall'errore, al contrario è talmente coinvolta dalla sua situazione da esserne travolta, incapace di valutare lo stato di cose che si è creato attorno a lei. Nel rifiutare di interessarsi alla fortuna che ha ereditato, nel consegnarla di fatto nelle mani rapaci di Gilbert Osmond e nel preoccuparsi solo della propria crescita intellettuale e delle relazioni affettive, Isabel non solo trascura i propri interessi, ma addirittura ostenta una sorta di disprezzo per il denaro e le cose materiali. Proprio a causa di ciò commette sva-

⁶ *Ibidem*, p. 214.

riati e marchiani errori, tanto da trovarsi alla fine vittima delle sue scelte e condannata a pagarle con la sofferenza per il resto della sua vita. Tuttavia il lettore non la condanna oltre una certa misura, anzi è trascinato dalla sua parte perché James riesce a trasmettere attraverso di lei, insieme ad un'idea di femminilità attraente e fresca una visione del mondo onesta e morale.

La plausibilità della morale finora sostenuta comincia a vacillare nella successiva tappa della trattazione del tema delle cose, *The Spoils of Poynton*, del 1896. Ancora la coscienza di una giovane donna è al centro della dinamica etico-psicologica di un romanzo che negli anni della crisi — dopo gli esperimenti teatrali — con spietata lucidità riprende la tematica della proprietà e della ricchezza. *The Spoils* è tra tutte le sue opere quella per eccellenza incentrata sugli oggetti; di fatto, come il titolo annuncia, i veri protagonisti della storia sono le spoglie stesse, il favoloso arredamento della villa di campagna dei Gereth, non «bric a brac» e tazzine spaiate, ma preziosi esemplari, pezzi unici raccolti da una coppia felice, i Gereth, nel corso di una lunga stagione matrimoniale. Ma la coppia si è dissolta con la morte del marito, ed ora la cinquantenne e tuttora brillante vedova, Amanda, si contende con il figlio Owen la proprietà che secondo la legge inglese andrebbe a quest'ultimo, ormai prossimo al matrimonio. Fleda Vetch il personaggio riflessivo del romanzo, la giovane donna «morale», è l'asso nella manica della disperata Mrs Gereth, che la presceglie come sua degna erede in contrasto con la promessa sposa di Owen, la procace e volgare Mona Brigstock.

Fleda è povera, ma intelligente e dotata di gusto artistico e potrebbe diventare ricca sposando Owen Gereth, a ciò spinta dalla di lui madre la quale avendo molto a cuore le preziose spoglie, teme che vadano in rovina nelle mani della ragazza che contro il suo volere il figlio si accinge a sposare. Fleda dal canto suo e contro ogni buon senso, si innamora davvero di Owen, con il quale ha all'inizio solo rapporti per così dire diplomatici (il giovanotto e sua madre avendo rotto ogni pacifica comunicazione si incontrano ormai solo sul terreno della sua mediazione, e anche concretamente in spazi neutrali); Owen, a sua volta, ancorché occultamente pilotato dalla madre non è affatto insensibile alle grazie di Fleda, alla sua intelligenza e sensibilità, eppure le cose non vanno come dovrebbero: Fleda viene presa da scrupoli morali, peritandosi al matrimonio per il duplice

motivo di non volere sembrare avida e non voler sottrarre l'uomo ai suoi impegni precedenti.

Diversamente da Mrs Gereth, ella rifiuta l'intrigo e la doppiezza, e nemmeno una prospettiva desiderabile come Owen la induce a mettere in opera mezzi che ritiene sleali come una piccola manipolazione nei confronti del giovanotto, un semplice gesto di seduzione. Asceticamente, ella non vuol prendere se non quel che venga dato in libertà e accetta la corte del giovane solo a condizione che egli si spieghi con la fidanzata e disdica la promessa già fatta. Tante precauzioni saranno la sua rovina, giacché Mona, la rivale, fiutando il pericolo dimenticherà i suoi capricci, e affretterà le nozze, trascinando Owen in una luna di miele che durerà molti mesi.

Per l'appunto durante il viaggio di nozze Poynton, abbandonato alla negligenza dei servitori, viene distrutto da un incendio, un vero olocausto che annulla ogni oggetto e ogni passione maturata nel corso della storia. Talmente grave ed insensato è il danno compiuto che il lettore non può non responsabilizzare Fleda: senza la sua ostinata «correttezza» si sarebbe salvato qualcosa, anzi molto; a che cosa gioverà che lei sia uscita da tutta la storia incorrotta incontaminata dal compromesso? Poynton, quel patrimonio di cultura e di affetti è andato perduto, e ci si chiede se non sarebbe stato opportuno un piccolo allargamento delle maglie della morale per salvarne l'esistenza. Le simpatie del lettore vanno a Mrs Gereth, che lotta fino alla fine con tutti i mezzi leciti e illeciti, che è indomita, spregiudicata, pronta financo al colpo di mano.

Si sposta dunque il punto di vista jamesiano, nel senso in cui approviamo le ragioni di Amanda, troviamo divertente perfino Mona Brigstock col suo realismo istintivo; e si sposta anche il giudizio morale. Tecnicamente il centro di coscienza del romanzo resta ancorato a Fleda, ma il mutamento del linguaggio jamesiano, articolato ora in scene e dialoghi, consente a Mrs. Gereth di perorare la propria causa con gesti, e azioni dirette. Ed il lettore questa volta non è più invitato a schierarsi dalla parte delle pure istanze astratte, siano pure esse valori approvabili, quanto invece da quella delle esigenze reali, della necessità di capire la realtà e agire tempestivamente.

Come in *The Spoils*, nel successivo racconto *Paste* del 1899, l'identificazione sollecitata al lettore non è più con la protagonista una ennesima giovane donna, colta nel momento in cui si

presenta la fatidica occasione di una vita e in quello immediatamente successivo in cui essa viene lasciata sfuggire; c'è di nuovo, al centro formale della storia la consueta giovane eroina, ancora in un certo senso la protagonista, ma la sua funzione di fulcro morale della vicenda è alquanto dubbia. Anche in *Paste* come in *The Spoils* quella che viene definita ambiguità jamesiana — l'esitazione, articolata (come osserva David Lodge) in verbi dal significato alterno «the text itself is continually hesitating between alternative meanings, and the attentive reader perforce must do the same [...] wondered, debated, faltered, [...] hung back, rather floundered faltered, thought again [...] had a pause ...»⁷ pone il lettore di fronte a più verità, che inducono a considerare la bivalenza dell'esperienza e la fallacia di ogni rigidità mentale.

Come in *The Spoils* così anche in *Paste* vengono contrapposte la personalità di Charlotte della ragazza morale e emotivamente frigida e quella più netta e spregiudicata di Mrs. Guy, un'accoppiata che si ripresenta accompagnata dal motivo recondito, ma non trascurabile, dell'eros e soprattutto a quello della trasmigrazione di un oggetto prezioso, una collana di perle, dalle mani di una donna vissuta a quelle di suo figlio, poi a quelle di una retta e schietta ragazza e infine a quelle di una donna di mondo, l'unica ad apprezzarle come si conviene. La novella narra del dono di alcuni gioielli di scena appartenuti ad una attrice deceduta che il figlio di costei Arthur fa alla giovane cugina Charlotte in memoria dell'affetto che la donna nutriva per lei. Si dà il caso che tra quei «bijoux» che la ragazza accetta con devozione, si trovi una collana di autentiche splendide perle, come le viene rivelato da una matura amica, Mrs. Guy che di gioielli si intende. Non solo Mrs. Guy riconosce a prima vista la vera natura di quel vezzo, ma ne indovina anche la storia: solo un uomo innamorato o un episodio di passione possono essere all'origine di un tal dono, che l'attrice non ha rivelato, nascondendo forse di proposito le perle vere tra tutti gli altri «trinkets». Toglierle dalla compagnia dei falsi gioielli significa anche riconoscere la maliziosa ipotesi sulla loro origine. Ma è proprio questo che turba Charlotte, che, senza por tempo in mezzo si affretta a restituire la collana al

⁷ David Lodge, «Introduzione» a Henry James, *The Spoils of Poynton*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987, p. 17.

donatore e nel fare ciò commette un peccato analogo a quello di Fleda Vetch, declinando responsabilità, ma privando se stessa di qualcosa che potrebbe rivelarsi un gradevole cambiamento. Charlotte tradisce la memoria dell'amica morta e forse anche le aspettative del giovane che le ha fatto quel dono: il fatto è che la ragazza non tollera il significato che le perle rivelano:

They breath a tenderness — le fa osservare Mrs. Guy — they have the white glow of it. My dear, hissed Mrs. Guy with supreme confidence, [...] they are things of love!

'Oh!' Our young woman vaguely exclaimed.

They are things of passion!

'Mercy!' she gasped, turning short off»⁸.

Ma se Charlotte esita, Mrs. Guy non perde il suo tempo ed entra con forza in scena, contattando il donatore cui la ragazza ha restituito l'oggetto «bollente» e ricomprandolo, come dichiara, dal negozio di Bond Street cui Arthur lo avrebbe rivenduto. Ma la transazione resta misteriosa. L'ha comprato? L'ha ottenuto con mezzi meno leciti ma non meno efficaci? Nell'ultima scena del racconto la vediamo sfoggiare lo splendido vezzo in società con grande orgoglio suo e delle perle stesse, se così si può dire; mentre Charlotte resta perplessa e come risvegliata dal sospetto che sia avvenuto qualcosa tra Arthur e Mrs. Guy, quasi che il filo di perle, da buon conduttore di passioni, abbia operato ancora una volta la sua magia erotica — ma anche riflette il lettore sollevato, estetica.

Sembrano dunque giustificati in nome del loro genuino edonismo tanto Mrs. Guy quanto Sanguinetti, o Mrs. Gereth resa bella, nonostante gli anni dalla sfrontata ingordigia per le sue cose preziose, capace di battersi per difendere le proprie passioni; giacché di questo si tratta, di impulsi incontrollabili e rari, legati alla materialità del vivere e perché no anche ad un istinto vitale e sensuale. Conoscere il prezzo degli oggetti e conoscere il peso delle proprie conquiste e delle proprie rinunce: ciò rende apprezzabile nei suoi limiti anche Ned Rosier, l'aspirante alla mano di Pansy Osmond dal giorno in cui per essere economicamente alla sua altezza ovvero all'altezza delle aspettative del

⁸ Henry James «Paste», in *The Complete Tales of Henry James*, edited with an introduction by Leon Edel, vol. 10, 1898-1899, p. 466.

padre, vende i rari smalti francesi che colleziona da anni. Il rispetto di Ned per gli oggetti d'arte è un'esigenza profonda, rimpiazzabile solo da una spinta emotiva altrettanto forte — e difatti la psicologia del collezionista sembrerebbe delineare i connotati di individui affetti da inguaribile avidità per gli oggetti prescelti, quasi una mania amorosa, il bisogno di riempire uno spazio interiore incolmabile. Un noto collezionista vivente dichiara che non c'è limite al numero degli esemplari di una raccolta degna di questo nome:

[...] there should be no limit, because otherwise one is limiting the collection. There are some collectors of cards who will only collect ones that fit into their album [...] I know collectors who collect tins of a certain size because that's all they want to do. They are not really collectors, to my mind, they are just gatherers, people who want to put things up on a mantelpiece to look interesting⁹.

Gilbert Osmond, a questo proposito, e diversamente da un collezionista autentico, sembrerebbe simile a coloro che raccolgono certi oggetti perché «they look interesting»; egli infatti pretende di controllarli, di soggiogarli ai propri scopi, farne uno strumento di seduzione e di potere. L'intenditore del *Portrait*, colui che ama il decoro, la forma esteriore, le convenzioni, un personaggio con cui resta difficile identificarsi, non suscita un briciolo di simpatia nemmeno per il suo personale modo di collezionare: a guardar bene non è nemmeno un collezionista nel vero senso della parola, bensì secondo la teoria di R. Opie, un «raccolgitore», «a gatherer». E ciò perché non è nemmeno governato dalla passione per gli oggetti, ma solo dal desiderio di mostrarli agli altri, facendo di essi la degna cornice per la sua raffinata persona. Osmond strumentalizza gli oggetti e si serve di essi dapprima per sedurre Isabel a Firenze — nel memorabile «tour» della casa sulle colline in cui le illustra i suoi pezzi buoni posando a modesto gentiluomo decaduto, e poi per abbagliare l'alta società romana con il favoloso arredamento di palazzo Roccanera, dove cose e persone sono esibite in una forma di «conspicuous consumption» *ante litteram* a dimostrazione del suo nuovo opulento *status* sociale.

⁹ «Unless you do these crazy things: and interview with Robert Opie», in *The Cultures of Collecting*, ed. by J. Elsner and R. Cardinal, London, Reaktion Books, 1994, p. 32.

Dunque quello di Osmond è un collezionismo strumentale una pulsione glaciale e calcolata, una forma mentis che comporta un uso delle persone analogo a quello dei pezzi del salotto, una equiparazione di queste a tanta merce di scambio (è disposto a cedere la figlia Pansy a Lord Warburton pur di imparentarsi con l'aristocrazia inglese e a tal fine non si fa scrupolo di spingere la moglie Isabel a far leva sul suo antico ammiratore); la stessa Isabel ha valore ai suoi occhi non certo per la sua profondità interiore ma perché è un'ereditiera, mentre Madame Merle, che pure è la madre vera di Pansy, impoverita com'è non ha più alcun valore commerciale; come la tazzina che tiene sulla mensola del caminetto, ella nasconde una crepa, è usata, non è più degna di figurare nella buona società.

Ad Osmond il cui circondarsi di oggetti, è copertura di ben altra passione quella per il potere e il prestigio, che lo porta a fare di tutti e tutto ciò che lo circonda la prova eloquente del suo peso sociale è contrapposta Isabel, che rappresenta l'interiorità e l'intelligenza, che non è indifferente alla bellezza, all'arte, alla cultura, a tutto ciò che l'Europa può offrire. La vediamo nelle gallerie d'arte, al Foro romano, a San Pietro, intraprendere un viaggio di istruzione, leggere un libro di filosofia quando ancora è in America, la vediamo rapita in ascolto di una sonata di Schubert. Isabel ammira l'arte in modo diverso da Osmond, senza volersene appropriare, senza comprarla, o accumulare; l'ammira come attività dello spirito, come fatto interiore e ideale. Tanto è indifferente al reificare la bellezza, perfino all'estetismo più comune, che non si cura nemmeno dei propri vestiti — se sono belli fanno onore alla sarta non a lei stessa, che vuole essere apprezzata non per ciò che indossa, ma per quel che vale come persona. Contrariamente a Madame Merle la quale viceversa ritiene sia degna di nota anche quella sorta di guscio di cui ogni essere umano si circonda nel corso della vita, Isabel non guarda a tali «appurtenances [...] things» one's house one's furniture one's garments»¹⁰.

Con il suo matrimonio Osmond entra a far parte per taluni versi di quella categoria di nuovi ricchi americani che giravano per l'Europa in cerca di oggetti d'arte con cui ornare le loro nuove fastose dimore — chi in verità è più nuovo ricco di lui? La sua acquisita fortuna lo mette alla pari, a parte il buon gusto

¹⁰ Henry James, *Portrait of a Lady*, edited and with an introduction by Leon Edel, Boston, Houghton Mifflin, 1963, p. 172.

che lo distingue, con i «robber barons» dalle fortune nascenti e già colossali; non più la «gentility» dei fondatori, degli Sloper di New York o dei Chancellor di Boston, che aveva descritto in *Washington Square* e in *The Bostonians* ma quegli americani osservati in Europa, dove più apparivano volgari e scintillanti, una nuova razza appena emersa dall'Oceano, grondante oro ed energia. Il romanziere assiste con curiosità e con interesse personale al passaggio delle ondate dei nuovi singolari praticanti del «grand tour», i grandi capitalisti dell'età dorata che, per dirla con Matthew Josephson, venivano a comprarsi il vecchio continente — industriali e imprenditori affermatosi all'indomani della Guerra Civile, e già intenti da qualche anno a sfruttare le immense ricchezze del continente americano: erano gli inventori della ferrovia, gli industriali dell'acciaio, gli inscatolatori di carne, i banchieri: i Pierpoint Morgan, i Rockefeller, gli Huntington, i Frick, i Mellon, gli Widener, i Carnegie, i Vanderbilt.

Dopo aver accumulato immense fortune, questi nuovi straricchi avevano sentito il bisogno di mostrare a tutti la loro «affluence» costruendo castelli sulla Quinta strada, o ville fantasmagoriche in campagna, dando feste sontuose per i quali affittavano il Waldorf Astoria facendolo decorare come la reggia di Versailles, regalando ad ogni invitata una perla nera o un braccialetto d'oro massiccio, e quintali di orchidee; per loro, ci ricorda Josephson, lavoravano stuoli di cuochi, centinaia di sarte, decoratori e falegnami. Per ammobiliare degnamente le loro dimore, non c'era arte sufficiente in America e dunque essi depredarono famiglie patrizie, case d'asta e mercanti d'ogni parte d'Europa (comprarono fra l'altro anche mariti aristocratici per le proprie figlie tra le centinaia di principi e duchi italiani, ungheresi, francesi e *lords* inglesi ridotti in povertà).

Questi magnati dell'industria americana non andavano per il sottile in fatto di gusti: comprarono collezioni prive di valore, quadri degli «antichi maestri» che venivano fabbricati negli studi di Parigi — i loro acquisti, si disse, sollevano l'Europa di opere di cui era meglio sbarazzarsi, come l'intera collezione Massarenti di Roma, piena di originali mediocri e falsi famosi — un presunto Raffaello, conclude Josephson, comperato da Pierpoint Morgan per una somma strabiliante era stato rifiutato a tutte le gallerie europee ad un prezzo cento volte minore¹¹.

¹¹ Matthew Josephson, *The Robber Barons, The Great American Capitalists*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1934, p. 343.

James trasforma queste nuove figure storiche di ricchi compratori (che umanamente non presentavano alcun fascino, non si interessavano di nulla al di fuori del proprio lavoro e nelle occasioni sociali non profferivano parola, rimanendo incollati per intere serate al proprio sigaro) trasfigurandole con l'immaginazione, e ciò come si diceva per porsi degli interrogativi morali sulla natura del denaro, sul modo in cui questo determini gli umani comportamenti.

Più ancora che Osmond rappresenta in pieno quella classe Adam Verver, il silenzioso ma astuto protagonista di *The Golden Bowl* colui che compra tanti pezzi d'arte da riempirne un intero museo ad American City la sua città al di là dell'oceano, e che è guidato dall'ingordigia ma anche da un finissimo fiuto, costruito con l'andare degli anni e il lungo soggiorno in Europa. Verver è un vero «robber baron» le origini della cui fortuna restano misteriose, occultate da James, forse in virtù della loro natura losca o volgare, come lo erano state quelle del suo primo capitalista americano in Europa, il protagonista di *The American*. Diversamente da Osmond, Adam Verver è capace di profondi affetti, per la figlia Maggie e il nipote, figlio di quest'ultima e del romano principe Amerigo, anche se non possiamo esimerci dal sospetto che egli ami solo ciò che vale molto, e che sia una proiezione della sua persona, per parentela o per pura proprietà. Non è un mistero che Amerigo, come del resto la seconda moglie di Verver, Charlotte Stant, siano stati «comperati». Il principe Amerigo è legato da un contratto di matrimonio che gli consente di tenere in piedi le sue proprietà italiane solo grazie al denaro del suocero; la bella e indigente Charlotte (amante peraltro di Amerigo) viene acquisita dalla famiglia per fungere da appariscente ornamento, in un perverso disegno che consente a Verver di tenerla legata a sé con un tacito ricatto, mostrandone la bella persona ai conterranei di American City insieme ai tesori d'arte dei quali è forse la sola intenditrice. Verver e come lui sua figlia Maggie, come e più di Osmond, comprano e vendono le persone come oggetti da collezione, anzi, sembra che comprino all'ingrosso — Maggie non esita a dire al marito il principe Amerigo che in lui il padre, Adam, ha acquisito il pezzo più pregiato della raccolta.

«You're at any rate a part of his collection — spiega Maggie ad Amerigo —, You're a rarity, an object of beauty, an object of price. You're not perhaps abso-

lutely unique, but you're so curious and eminent and there are very few others like you (. . .) You're what they call a *morceau de musée*»¹².

una definizione eccellente dell'ottica con cui il padre le ha proccacciato un marito, ma anche una scelta che non scandalizza il principe il primo ad essere consapevole di rappresentare una merce pregiata: «I see, I have the great sign of it. (...) I cost a lot of money»¹³.

A differenza di *Portrait*, tuttavia, in *The Golden Bowl* non ci sono personaggi positivi: il personaggio «puro», Charlotte, non vince alcuna vittoria morale, né i potenti e spregiudicati Verver sembrano capaci di godersi con gioia le proprie ricchezze. Il possedere, l'acquisire sembrerebbero il massimo scopo e l'unica gratificazione derivanti dalla loro scarsa sensibilità. Se in *The Spoils of Poynton* Mrs Gereth in qualche modo riporta una vittoria morale, dimostrandosi capace, solo aiutata dal proprio gusto e l'amore sconfinato che nutre per gli oggetti di ricreare a Ricks, la più modesta casa dove si ritira dopo la distruzione di Poynton un ambiente ugualmente affascinante ancorché privo di fasto, in *The Golden Bowl* non vengono premiati i coraggiosi, né gli appassionati; Amerigo e Charlotte Stant accettano di separarsi scegliendo un futuro ricco soltanto di beni materiali. I Verver ghermiscono una vittoria finale che al tempo stesso è una punizione: restano proprietari della ricchezza e delle persone che hanno attratto nella loro orbita, ma pagheranno quella conquista con l'inacidimento dei rispettivi matrimoni, con la privazione della presenza reciproca. Tornati ad American City con il loro prezioso bagaglio di quadri e porcellane Charlotte e Adam, presumiamo, passeranno il resto dei loro giorni al centro di una incongrua escrescenza di bellezza separata dal continente dove tutto le faceva da degna cornice.

Una delle ultime parole narrative, in fatto di arte e collezionisti, doveva venire da James con un romanzo interamente dedicato al problema dell'esportazione degli oggetti preziosi dall'Europa in America, *The Outcry*, incentrato sulla vicenda di un quadro che un noto banchiere, forse ispirato al «grande compratore» Pierpoint Morgan, tenta di far uscire dall'Inghilterra, opera di un grande maestro del Settecento e che, con un'opera-

¹² Henry James, *The Golden Bowl*, Oxford, Oxford U.P., 1983, p. 10.

¹³ Ibidem.

zione spericolata, si riesce infine a trattenere dentro i confini territoriali inglesi.

Forse in pochi altri luoghi quanto in questa tematica relativa agli oggetti e al loro possesso si manifesta l'americanità di James e in particolare la sua professione di appartenenza alla tradizione del «plain living and high thinking». Pur rispettando i valori storici e artistici e anche il piccolo individuale piacere di sfoggiare qualche amato *bric à brac*, James si oppone alla religione degli oggetti, all'anteporre questi agli individui; ed in ciò vediamo affiorare in lui quella matrice intellettuale americana di estrema sofisticazione eppure squisitamente borghese di cui è dato leggere tra le pagine del suo filosofico padre Henry James «the elder». Pur essendo affezionato ad alcuni effetti materiali, come il suo «set» di opere di Immanuel Swedenborg, che l'anziano filosofo portava con sé dovunque si recasse in viaggio, James senior era lungi dal considerare feticisticamente le dimore e tutto il contorno materiale della quotidianità, mentre, per converso credeva fermamente nell'intrinseca divinità dell'uomo. E non dell'aristocratico europeo o del ricco americano, ma dell'umanità *in toto*, che contemplava e apprezzava per la scintilla del divino che recava in sé, della umanità semplice che incontrava sul tram a cavalli di Boston, un luogo caotico e cosmico, una vera esperienza trascendentale:

I nevertheless continually witness so much mutual forbearance [...] so much spotless acquiescence under the rudest personal [...] inconvenience; such a cheerful renunciation of one's strict right; such an amused deference [...] such a heavenly self-shrinkage in order that "the neighbor", handsome or unhandsome, wholesome or unwholesome, may sit or stand at ease: that I not seldom find myself inwardly exclaiming with the patriarch: *How dreadful is this place! It is none other than the house of God, and the gate of Heaven.*¹⁴

Tale rispetto per la quintessenzialità umana, tale senso metafisico della democrazia, certo curioso in un gentiluomo del suo ceto sociale e del suo tempo e tuttavia squisitamente americano nella sua commistione di senso religioso dell'esperienza, della valenza simbolica del quotidiano e delle risonanze profonde delle relazioni interpersonali; e non è molto lontano dalle

¹⁴ Austin Warren, «The elder Henry James», in *New England, Saints*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1956, p. 84.

idee espresse attraverso il linguaggio simbolico della narrativa dal figlio romanziere, che non si stanca di ribadire la sacralità dell'individuo, la inviolabilità della coscienza, la preziosità dell'esperienza intellettuale. Nel suo distanziarsi quanto più possibile dal fatuo edonismo del «movimento estetico» Henry James junior ribadisce senza stancarsi, come ricorda Adeline Tintner: «the priority of human demands over demands of art, of the richly complete human life over the aestheticized life of taste»¹⁵ e le differenze per lui importanti, tra appropriazione e fruizione, tra l'atteggiamento *kitsch* di chi crede di essersi appropriato dell'arte solo perché ne ha comperato degli esemplari da tenere in casa e chi la consideri un bene superiore.

Infine, se si è sempre rifiutato di descrivere nei particolari i singoli mobili delle pur notevoli case che descrisse¹⁶, in nome di un realismo che non mirava alla rappresentazione fotografica delle cose ma dell'esperienza del vivere, questo non vuol dire che James non avesse le idee chiare in fatto di arredamento. Proprio nel suo ultimo romanzo, l'incompiuto *The Ivory Tower* rivendica un gusto e un'ottica che lo riallaccia alle sue radici e al concetto di quintessenzialità anche in fatto di mobilia; stupisce, come sempre, la lucidità con cui si esprime intorno alla sua cultura d'origine, espressione di grande semplicità e insieme di grande pregnanza anche nell'austera disposizione di pochi semplici pezzi in una casa: «there was an American way for a room to be a room, a table a table, a chair a chair, a book a book, let alone a picture on a wall»¹⁷.

¹⁵ Adeline Tintner, *The Museum World of Henry James*, Ann Arbor, Michigan, 1986, p. 59.

¹⁶ È molto raro che James si intrattenga a descrivere nei particolari i preziosi oggetti di cui tratta: perfino in *The Spoils of Poynton* al di là della croce maltese che Owen regala a Fleda e di tre anfore di stile Luigi Filippo pochissimo è dato apprendere del resto del favoloso arredamento. Cfr Adeline Tintner, *The Museum World of Henry James*, cit..

¹⁷ Henry James, *The Ivory Tower*, New York, Scribner, 1917, p. 76.

LA METAMORFOSI PARADOSSALE DI ANTONIO
IN *ANTONY AND CLEOPATRA*
DI SHAKESPEARE

di
Daniela Cucurullo
(Napoli)

Maschile e femminile. In ogni tradizione umana, in ogni ordine sociale, in ogni epoca storica è la relazione tra i generi sessuali che regola il modo di pensare e di percepire la realtà, che determina il ruolo e la funzione dell'uomo e della donna.

Nel teatro shakespeariano questi due poli vengono rappresentati di continuo, in virtù delle implicazioni che tale polarizzazione comporta per l'esistenza umana.

This is not to say that Shakespeare thought in terms of a feminine or masculine principle. But he did unquestionably in terms of men and women, male and female, not as similar members of a single species, but as very different creatures, subject to different needs and desires, capable of different kinds of action, and judged by different standards¹.

Shakespeare indaga i principi di genere attraverso una varietà di rappresentazioni drammatiche che oscillano nel macrotesto tra il rispetto della «mascolinità» e il sospetto della «femminilità», tra l'ammirazione delle qualità femminili e la deplorazione di quelle maschili, tra la consapevolezza della loro opposizione e il tentativo di realizzarne la sintesi.

L'idea da cui nasce questo studio è che dall'agire tormentato e complesso di Antonio e dal suo rapporto conflittuale con Cleopatra trapeli il tentativo del drammaturgo di attuare una conciliazione tra i due generi in opposizione, nell'esaltazione della loro complementarità. Il presupposto è riconoscere in

¹ M. French, *Shakespeare's Division of Experience*, London, Jonathan Cape, 1982, pp. 16-17.

Antony and Cleopatra il difficile percorso dell'individuazione junghiana, come processo per il quale, con operazioni parallele di differenziazione e di integrazione, la personalità si costituisce in un tutto unitario e organico, e la sfera inconscia si integra con quella della coscienza, permettendo all'individuo di attingere a una pienezza di vita altrimenti sconosciuta.

Il concetto di *individuazione* serve a Jung per definire la possibilità fondamentale dell'uomo: quella cioè di sottrarsi al dominio degli elementi collettivi, operanti sia al livello cosciente che al livello inconscio, di una determinata cultura, e di stabilire al contempo con detti elementi collettivi una connessione originale e irripetibile, presupposto di un'esistenza intimamente giustificata, creativa e dialetticamente integrata nel suo contesto storico. Questo costituirsi in un'unità dotata di senso si attua per Jung in un complesso ordine di operazioni di natura psichica (il processo di *individuazione*) che consta soprattutto dei due processi parziali (e complementari) della differenziazione e dell'integrazione, mediante cui l'Io si sottrae progressivamente alla forza plasmatrice delle istanze collettive e al contempo accetta tali istanze come poli di riferimento per una relazione dinamica, allo scopo di assumere una responsabilità veramente individuale².

Si tratterebbe allora di riconoscere in Antonio l'attuazione di tale processo verso il compimento di sé, attraverso l'esemplificazione di una nuova mascolinità, non come inversione o trasgressione di un ruolo ma come trasformazione di esso attraverso la differenziazione e la liberazione che egli opera dalla propria *persona* (ossia la maschera che il sistema di valori, i canoni, i modelli culturali, gli stereotipi della società in cui vive gli impongono) e, una volta superata la barriera dell'identificazione con il ruolo sociale, la realizzazione del lavoro sincrono e complementare dell'integrazione mediante il riconoscimento/recupero di una parte del sé altrimenti repressa (*l'anima* femminile rappresentata da Cleopatra) per diventare se stesso e *individuarsi* come struttura ben armonizzata delle componenti conscie e inconscie, personali e transpersonali.

In effetti l'esaltazione della complementarità tra i due generi sessuali (la coppia senza pari Antonio/Cleopatra), nella concia-

² Per un'analisi più approfondita del processo di individuazione, si veda: C.G. Jung, *Psicologia dell'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1968.

liazione della loro opposizione, dovrebbe far ipotizzare uno studio analogo della figura di Cleopatra poiché anche lei attua nel dramma il recupero/riconoscimento di una parte del sé altrimenti repressa (*l'animus* maschile rappresentato da Antonio). Tuttavia, nel suo caso non assistiamo alla prima fase del processo: la liberazione dalla maschera sociale, perché non esiste una *persona* egiziana con la quale innescare un rapporto conflittuale e liberatorio. È soltanto Antonio allora, con e attraverso Cleopatra, a realizzare una vera autenticazione del Sé individuale.

ANTONIO: L'ICONA DEL CONFLITTO

Per A.C. Bradley il personaggio è la base dell'azione, mentre il conflitto interiore rivela l'essenza del personaggio:

The dictum that with Shakespeare character is destiny is no doubt an exaggeration, yet it is the exaggeration of a vital truth. The hero, though he pursues his fated way, is at least at some point, and sometimes at many, torn by an inward struggle, and is frequently at such points that Shakespeare shows his most extraordinary power³.

In *Antony and Cleopatra* Shakespeare, attingendo dalle *Vite* di Plutarco — in particolare dalla *Vita di Antonio* che egli segue, com'è noto, assai fedelmente — dà preminenza al personaggio, ne studia il tormento interiore e fa degli aspetti contrastanti della sua personalità il simbolo di una marcata complessità e ambivalenza di carattere, che è poi la ricchezza della sua 'umanità'. Metaforizzandone la contraddittorietà psicologica, iconizzata attraverso la descrizione dei conflitti esterni, lo dispone a presentarsi come personaggio tragico, esemplare nella *dis/soluzione* di tale complessità.

Il dramma appare stratificato a più livelli e sin dal primo atto, che costituisce una mappa delle prospettive antitetiche — una sorta di microcosmo a livello simbolico/strutturale —, ci troviamo di fronte a quelle dicotomie topografiche, attanziali, tematiche e linguistiche che, nella loro funzione oppositiva, racchiudono in nuce il valore semantico di tutta l'opera.

³ A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, New York, Ballantine/Random House, 1986, p. 25.

Come sostiene Keir Elam⁴, Shakespeare «fa iniziare la sua *fabula* drammatica al punto — nella carriera di Antonio — che nella fonte (Pl. 3) viene marcato come l'inizio della sua parabola discendente» ma alla prospettiva (negativa) di Plutarco il drammaturgo oppone una prospettiva dialettica e fa dell'alternanza dei due punti di vista il principio costruttivo del dramma. Due sistemi epistemici, dunque, Roma vs Egitto, decisamente contrastanti che dalla prima scena del primo atto si contrappongono nei temi, nei personaggi, nelle parole, nell'apparato retorico, fino alla fine, generando un'ambiguità di discorso che mette in discussione persino il genere del dramma.

Il disaccordo caratterizza le tre sfere differenziate dell'individuo, della famiglia, dello Stato. Eppure è la prima, quella individuale, che provoca la crisi, o la aggrava, nelle altre due. Se il conflitto di potere — che peraltro appare qui in maniera più complessa e articolata rispetto al *Julius Caesar* — abbraccia vari ambiti dell'ideologia, quello della passione erotica (Antonio vs Cleopatra), quello etnico/politico (Roma vs Egitto), quello imperialista (i triumviri vs Pompeo), quello del potere assoluto (Cesare vs Antonio) è sempre Antonio responsabile della rottura di un equilibrio. Se il conflitto domestico si ripropone in maniera differenziata (Fulvia, Ottavia, Cleopatra), è sempre Antonio determinante nel mancato raggiungimento di un'unione familiare⁵. Il conflitto individuale, poi, risulta ancora più marcato. Tutta la sua vita, da quando ha iniziato a dominare la scena pubblica, è stata caratterizzata dalla contrapposizione di due interessi (l'uno pubblico, l'altro privato) che lo vedono vincente nelle azioni eroiche da soldato e nei successi amorosi da amante. Eppure è solo dopo la visione di Cleopatra sul Cidno che la «femminilità» lo affascina fino a sconvolgergli l'esistenza e a segnare l'inizio della sua tragedia pubblica che paradossalmente si rivelerà un trionfo privato.

Antonio è al centro di questa tragedia. Egli compie deliberatamente la propria scelta. Da un lato Cleopatra, il mondo egizio, la vita, la corruzione *femminile*, dall'altro Ottavio, il mondo

⁴ A. Serpieri, K. Elam, C. Corti, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, IV, Bari, Pratiche Editrice, 1988, p. 183.

⁵ Il loro incontro finale è infatti una unione simbolica, trascendente, celebrata nella morte — non avendo essi trovato risoluzione nel matrimonio di tipo convenzionale.

romano, il valore, l'onore *maschile*. Un presente fatto di vizi «effeminati» — il piacere privato — contro un passato di grande uomo/guerriero — la responsabilità militare e civica. Lo scontro tra due mondi, due visioni della vita, o due realtà complementari di un nuovo modo di concepire l'esistenza?

Come sostiene Markels⁶:

[...] in this book Mark Anthony is challenged either to choose between the opposed values represented by Cleopatra and Octavius or not to choose between them; and that instead of choosing, he resolves the conflict by striving equally toward both values and rhythmically making each one a measure and condition of the other. The result of his effort is that instead of becoming more «effeminate» as in North's Plutarch Shakespeare's Anthony grows larger in manhood until he can compass both Rome and Egypt, affirming the values that both have taught him until both are fulfilled.

CONTRADDIZIONI E AMBIGUITÀ

Per W. Empson⁷ l'ambiguità comprende qualsiasi sfumatura verbale che permette più di un'unica reazione ad una medesima espressione linguistica. Una parola può avere significati differenti, diversi significati connessi tra loro, significati che hanno bisogno l'uno dell'altro per completare il loro progetto semantico o diversi significati che si uniscono per far sì che la parola esprima la stratificazione semantica di un termine unico ma polisemico. La stessa parola *ambiguità* può significare: indecisione su quel che si intende, intenzione di avere diversi significati, probabilità che si intenda l'una o l'altra di due cose oppure entrambe. L'ambiguità è anche incertezza, senso di precarietà dei valori, consapevolezza che la verità non è una sola. È questo il punto su cui si impernia la visione empsoniana: il senso della parola «poetica» non è mai fisso, deve essere conquistato e conquistarsi di volta in volta. L'ambiguità, manifestazione di inquietudine anche morale (ossia rifiuto ad accettare i dogmi irrazionali imposti da religioni e da ideologie intransigenti) ben si iscrive in quella tradizione di ricerca empirica che caratterizza il pensiero shakespeariano. Le parole poetiche sono avvolte da un alone di suggestività non tanto per la vivezza rappre-

⁶ J. Markels, *The Pillar of the World*, Ohio State University Press, 1963, p. 9.

⁷ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, The Hogarth Press, 1984.

sentativa dell'immagine, ma per le varie possibilità di interpretazione che lasciano aperte. Non significano una cosa sola, ma molte cose insieme. *Antony and Cleopatra* è il dramma dell'ambiguità nella tematica, nel linguaggio, nella caratterizzazione dei personaggi. Ambiguo è il comportamento di Antonio in rapporto al mondo romano e a quello egiziano, ambiguo è l'atteggiamento di Cleopatra nell'amore e altrettanto ambiguo sono le immagini, materializzate attraverso la parola, che ricorrono in tutto il dramma e che si affiancano ora ad un personaggio, ora ad una situazione. Anche la parola, essendo non solo commento, non solo poesia, né solamente «scavo psicologico» dei personaggi, ma elemento sostitutivo dell'azione, dà la possibilità allo spettatore di passare molto naturalmente da Roma ad Alessandria, da Ottaviano a Cleopatra, da un Antonio all'altro. Linguisticamente questa ambiguità viene esplicitata attraverso l'uso del paradosso che, meglio di qualsiasi altra figura retorica, riesce ad evidenziare le contraddizioni esistenti.

L'uso di questo artificio linguistico come filo conduttore del dramma serve a Shakespeare per mettere in luce l'apparente inconciliabilità degli opposti e superare, allo stesso tempo, la conflittualità interiore dell'uomo. È nella giustapposizione dei contrari, esaltandone la complementarità, che il drammaturgo realizza la loro conciliabilità. È infatti attraverso il paradosso che Shakespeare supera le contraddizioni umane e — paradossalmente — tale superamento lo celebra nella morte, nell'unione ultraterrena dei due amanti. Solo allora potrà attuarsi l'individuazione di Antonio attraverso la fusione della sua parte maschile con quella femminile di Cleopatra in una *unicità* incomparabile. Ecco perché Plutarco nella fonte definisce l'unione dei due amanti «Amimetobion», cioè senza paragone⁸.

La metafora paradossale, con cui ha inizio il dramma, ben esemplifica la contrapposizione dialettica e fornisce una chiave di lettura significativa:

«... and is become the bellows and the fan to cool a gispy's lust»⁹.

Ci saremmo aspettati, come sottolinea Spencer¹⁰, un verbo

⁸ Pl. 7a, 980/47-49.

⁹ I, i vv. 8-9.

¹⁰ B.T. Spencer, «Antony and Cleopatra and the Paradoxical Methaphor», in *Shakespeare Quarterly*, IX, 1958.

come *to inflame* (accendere, ardere) invece di *to cool* (raffreddare), ma l'ambiente egizio ha disturbato l'ordine romano, ne ha sovvertito il modo di pensare e il codice, per cui il battito del cuore coraggioso e imperiale di Antonio, che doveva essere la spinta a nuove conquiste romane, è diventato un mantice il cui soffio serve solo a *raffreddare* la fiamma nascosta della lussuria di Cleopatra¹¹, e questo la ravviva.

L'oratore e guerriero vittorioso del *Julius Caesar* trascura ora tutti i doveri militari e politici in Roma perché preso esclusivamente dal suo amore in Egitto; tale innamoramento è presentato da Plutarco come una svolta disastrosa che cambierà le fortune di Antonio facendo precipitare la sua carriera in una fatale parabola discendente: «The last and extreamest mischiefe of all other (to wit, the love of Celopatra) lighted on him, who did waken and stirre up many vices yet hidden in him, and were never seene to any»¹². È qui che per Plutarco ha inizio la tragedia di Antonio. Eppure, questi vizi nascosti, questi eccessi, che Cleopatra riesce a risvegliare e a provocare in Antonio, si rivelano invece l'elemento scatenante del suo (del loro) riscatto.

Nel perenne conflitto con se stesso e con il mondo che lo circonda Antonio prende coscienza di determinati valori che non sono *altro* da sé — come la società in cui vive gli impone di considerarli —, e li riconosce *in sé* come autentici ed essenziali. Di qui il suo atteggiamento di rottura con la «norma». Antonio paradossalmente dovrà perdersi per ritrovarsi, e individuarsi, ossia «essere», finalmente, «se stesso», attuare il proprio sé.

Antony's hath triumph'd on itself.
So it should be, that none but Antony
Should conquer Antony...¹³

Egli mette in discussione la *maschera*¹⁴ romana grazie alla

¹¹ La stessa immagine si ripresenta nella seconda scena del II atto, quando Enobarbo, descrivendo Cleopatra «on the barge» afferma:

«On each side her
Stood pretty dimpled boys, like smiling Cupids,
with divers-colour'd fans, whose wind did seem
to glow the delicate cheeks which they did cool...»

In questa descrizione Enobarbo sottolinea che persino i bambini paffuti, nell'agitare i flabelli multicolore infiammano le guance delicate di Cleopatra e «what they undid did».

¹² Pl. P. 979, nella traduzione di Thomas North, 1595.

¹³ IV, 15, vv. 15-17.

¹⁴ Ossia la persona junghiana, nel senso latino di maschera.

consapevolezza dell'esistenza di nuove realtà che devono essere affermate perché si raggiunga la completezza. Questa instabilità rende ambiguo agli occhi dei Romani, e non solo, il comportamento di Antonio. Non è un caso se Philo, tipico esponente del mondo romano, esprime il proprio giudizio su Antonio, facendo uso di espressioni linguistiche di per sé interpretabili in modo differenziato:

Nay, but this dotage of our general's
O'erflows the measure.¹⁵

Il rimbambimento di Antonio ha superato il livello di guardia. Il verbo *overflow* significa traboccare, inondare ed è evidente la duplice valenza semantica afferente all'immagine del fiume che inonda distruggendo ma al tempo stesso fecondando la terra¹⁶. Di rimando il termine *measure*, in posizione ossimorica, richiama e il «livello di guardia», appunto, del fiume e l'equilibrio in senso lato. Antonio, l'eroe dal glorioso passato, costituisce per Philo una minaccia all'equilibrio politico-militare di Roma. Ma Antonio, che più tardi avvertirà di non poter più *conservare la sua forma visibile*, tradisce sin d'ora il suo essere «fuori della misura», il suo rifiutare norme e dogmi prestabiliti per sconfinare e collocarsi fuori della realtà in un altrove topografico, che non può essere Roma, e nemmeno l'Egitto:

Cl.: If it be love indeed, tell me how much.
An.: There's beggary in the love that can be reckon'd.
Cl.: I'll set a bourn how far to be below'd.
An.: Then must thou needs find out new heaven, new earth¹⁷.

Alle richieste di Cleopatra di confinare l'amore in uno spazio terrestre, Antonio manifesta la propria tensione immagina-

¹⁵ I, i, vv. 1-2.

¹⁶ Lyons nel suo articolo «The Serpent, the Sun and the Nilus' Slime: a Focal Point for the Ambiguity of Shakespeare's 'Antony and Cleopatra'», *Rivista di letteratura moderna e comparata*, Firenze, 21, 1968, parla di una doppia connotazione del Nilo: è sia simbolo di vita, di fertilità con i suoi straripamenti annuali, che di morte, dal momento che in esso sono deposte le uova del serpente. Nell'atto II, scena 7 Antonio si riferisce al Nilo proprio in questi termini, anche se dalla sua descrizione si evince l'immagine di un paese fertile e rigoglioso: «They know, by the height, the lowness or the mean, if dearth or foison follow. The higher the Nilus swells, the more it promises: as it ebbs, that seedsman upon the slime and ooze scatters his grain, and shortly comes to harvest» (vv. 18-23).

¹⁷ I, I, vv. 14-17

tiva che vede nella ricerca di un altrove topografico la risposta al suo essere smisurato. Egli rifiuta dunque le vecchie misure per stabilirne delle nuove, ed è in questa ricerca che sta la chiave del suo personaggio.

OLTRE LA NORMA

Nel miracoloso panegirico di Cleopatra sul Cidno¹⁸ la presenza di elementi ricchi di colore e carichi di intensità introduce in maniera epifanica la 'visione' del *modus vivendi* del mondo esotico: la preziosità dell'oro e dell'argento, lo sfavillio della chiatta, la predominanza del colore, il profumo delle vele e la musicalità che accompagna il movimento cadenzato dei remi trasporta l'animo estasiato di chi guarda in un'atmosfera magica e sensuale. La fascinazione dell'immagine richiama per contrasto la mortifera «fermezza» romana, il moralismo rigidamente strumentale e falso che condizionano il comportamento sicuro e inflessibile di Ottaviano, emblematico personaggio monolitico del mondo romano¹⁹. Come afferma Lloyd in *The Roman Tongue*²⁰, le espressioni linguistiche che costruiscono il discorso di Ottaviano — e dei romani in genere — sono sempre asseverative, statiche, monovalenti, regolari. Il discorso di Antonio e Cleopatra, il ritmo delle loro battute, è invece eviden-

¹⁸ «The barge she sat in, like a burnish'd throne
Burn'd on the water: the poop was beaten gold;
Purple the sails, and so perfumed that
The winds were love-sick with them; the oars were silver;
Which to the tune of flutes kept stroke, and made
The water which they beat to follow faster,
As amorous of their strokes» (II, 2, vv. 191-197).

¹⁹ Nella settima scena del II atto, nonostante abbia concluso ormai felicemente le trattative con Pompeo, si astiene dall'atmosfera coinvolgente del baccanale: «Possess it, I'll make answer:/ But I had rather fast from all, four days,/ than drink so much in one». Oppure, nel momento in cui si accorge che la sua integrità morale è in pericolo, lascia che siano gli altri ad essere coinvolti dal piacere: «Our graver business frowns at this levity. Gentle lords, let's part, you see we have burnt our cheeks. Strong Enobard is weaker than the wine, and mine own tongue splits what it speaks: the wild disguise hath almost antick' us all» (II, 7, vv. 118-122). E non è certamente un caso se nella seconda scena del II atto Shakespeare iconizza in modo emblematico l'antitesi tra i due personaggi — Antonio e Ottaviano — facendoli entrare contemporaneamente dai due lati opposti del palcoscenico.

²⁰ M. Lloyd, «The Roman Tongue», in *Shakespeare Quarterly*, X, 1959.

temente irregolare, a tratti spézzato²¹, quasi libero, asintattico, come se volesse non solo caratterizzare la diversa 'misura' dei protagonisti, quanto richiamare ciò che andava realizzandosi nel campo delle arti figurative in epoca barocca, con la sostituzione della linea circolare e retta, la linea classica, con un tratteggio serpentinato, spezzato, segmentato. Entra in crisi a quest'epoca il cerchio perfetto di Giotto che, secondo lo schema medievale, disegnava non soltanto il senso della linea perfetta, ma rappresentava il simbolo visivo dell'eterno, di Dio stesso. Il cerchio di Giotto era l'alta espressione del massimo della perfezione cui poteva giungere l'uomo nella sua imitazione della natura nel riprodurre il senso stesso del divino. A questo tipo di linea, di idea della realtà, di trascrizione figurativa dell'eterno, Michelangelo oppone la figura serpentinata, piramidale, mobile. Un'immagine appunto tormentata, inconchiusa, in cui l'idea dell'infinito non è data dall'essere sferico, ma dall'essere senza fine. L'infinito non è più medievalmente un cerchio, ma è una linea aperta, problematica, mobile. È piramidale, nel senso che tende verso l'alto, ma questo alto, come punto finale, non si intravede.

Shakespeare riflette dunque in *Antony and Cleopatra* la rottura dell'equilibrio sul quale si fondava l'armonia della società elisabettiana basata sul rapporto organico tra Corte e Parlamento, fra Monarchia e società. Emerge la cultura dell'eccentrico, dell'abnorme, con l'esigenza di contemperare l'esuberanza del presente con l'ordine passato, in un rapporto che è contrastivo²².

Per meglio rendere la dismisura contraddittoria di Antonio,

²¹ Nella seconda scena del IV atto, il discorso di Antonio infatti si spezza: «Tend me to-night;/May be it is the period of your duty,/Haply you shall not see me more, or if, / A mangled shadow», (vv. 24-27) si disgrega, quasi rasenta la follia, come si vede nell'uso dell'*if* che non ha alcun verbo a seguire, rimane in sospeso. Ed è significativo che nella scena successiva ci sia il confronto con l'Ercule di Seneca, che come fonte minore è importante proprio per la follia, prima della trasfigurazione: «'Tis the god Hercules, whom Antony lov'd...», IV, 3, v. 15.

²² La dialettica presente vs passato, come necessaria risposta alla frattura sociale che si è creata, ben si evince - si è detto - in Antonio, come è evidente nella rievocazione della morte di Fulvia:

«There's a great spirit gone! Thus did I desire it
What our contempt doth often hurl from us,
We wish it ours again. The present pleasure,
By revolution lowering, does come
The opposite of itself: she's good, being gone,
The hand could bluck her back that show'd her own» (I, 2, vv. 119-124).

e con lui di Cleopatra, Shakespeare sceglie l'iperbole come figura retorica caratterizzante. Esaltando e definendo le qualità positive di Antonio, Cleopatra ne sottolinea infatti l'estrema abbondanza e ricchezza di carattere²³. Egli è colui che evoca non l'inverno, stagione declinante della vita, e come tale sterile e arida, ma la stagione matura, l'autunno, come immagine di pienezza, di abbondanza, come exemplum di eccesso, di superlativo (al punto tale che è nel suo stile farne un uso reiterato)²⁴. Antonio è «il più grande soldato del mondo», è «il più grande mentitore», è «il migliore degli uomini». È — come traspare dalle parole di Cleopatra — un'iperbole vivente:

His legs bestrid the ocean; his rear'd arm
Crested the world. His voice was propertied
As all the tuned spheres, and that to friends:
But when he meant to quail, and shake the orb,
He was as rattling thunder. ...
..... his delights
Were dolphin-like, they show'd his back above
The element they lived in: in his livery
Walk'd crowns and crownets: realms and islands were
As plates dropp'd from his pocket. (V, 2, vv. 82-92).

L'iperbole è allora lo strumento espressivo più naturale inteso a proiettare l'amore oltre i confini dell'umano, oltre la morte, alla scoperta di «nuovi cieli e nuove terre» e che porta i protagonisti, come nota Chinol²⁵, «a voler come forzare realtà e linguaggio al di là dei loro limiti».

La retorica iperbolica caratterizza anche le parole di Antonio quando, in amplificazione, presenta la sua dedizione all'eros come esperienza totalizzante («There's a beggary in love that can be reckon'd»), e, all'inverso, quando in riduzione (iperbolica) stringe al minimo indispensabile la vita politica dell'Impero («Grates me, the sum»). Osserva giustamente Keir Elam²⁶, anche sul piano retorico si attua in Antonio una trasformazione da vittima a soggetto delle proprie azioni. Egli, che in Plutarco viene presentato come doppiamente *oggetto* — delle

²³ «For his bounty,
There was no winter in't: an autumn 'twas
That grew the more by reaping» (V, 2, vv. 86-88).

²⁴ Cfr. I, 4, vv. 63-64; II, 2, vv. 22-25, etc.

²⁵ «Introduzione» a W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, Milano, Mursia, 1985, p. 14.

²⁶ *Op. cit.*, p. 185.

manipolazioni di Cleopatra e degli interventi sprezzanti della voce narrante —, assume invece in Shakespeare come *soggetto* le proprie scelte di vita²⁷, «è agente a pieno titolo: capace di esprimere una visione del mondo alternativa».

LA PERDITA DELL'IDENTITÀ PASSATA

L'itinerario di Antonio è molto complesso. Dagli anni giovanili che Shakespeare descrive molto gai nel *Julius Caesar*²⁸ e dotati di esplosiva vitalità, «that quick spirit», come lo definisce Bruto²⁹ — e che già Plutarco aveva ritratto come particolarmente «sfrenati»³⁰ — egli passa in età più matura, quando oramai il fato di Cesare s'è attuato, a incarnare il simbolo del potere, mortifero e disumanizzante:

Ant: Blood and destruction shall be so in use
And dreadful objects so familiar
That mothers shall but smile when they behold
Their infants quarter'd with the hands of war;
All pity chocked with custom of fell deeds³¹

La metamorfosi s'è compiuta: è l'uomo del potere, guerriero inarrestabile e politico spietato, disumanato dalla sete di dominio³², che Ottaviano ricorda e teme in *Antony and*

²⁷ Nella terza scena del I atto Antonio rifiuta infatti deliberatamente di ascoltare le notizie che gli vengono da Roma.

²⁸ Si tratta di una descrizione implicita da parte di Cesare quando gli contrappone il cupo Cassio: «He reads much, / He is a great observer and he looks / Quite through the deeds of men, he loves no plays / As thou dost, Antony; he hears no music. / Seldom he smiles, and smiles in such a sort / As if he mock'd himself and scorn'd his spirit / That could be moved to smile at any thing. / Such men as he be never at heart's ease / Whiles they behold a greater than themselves, / And therefore are they very dangerous. / I rather tell thee what is to be fear'd / Than what I fear:...» (I, 2, 201-212).

²⁹ W. Shakespeare, *Julius Caesar*, London, Methuen (Arden Edition), 1965, I, 1, 29.

³⁰ «In his house they did nothing but feast, dance, and maske: and himselfe passed away the time in hearing of foolish playes, or in marrying these plaiers, tumblers, ieasters, & such sort of people...» (972/50-52).

³¹ *Julius Caesar*, III, 1, vv. 265-269.

³² Cfr. quando decide di uccidere il nipote: «He shall not live; look, with a spot I damm him», IV, 1, v. 6; o quando, pur collaborando con Lepido ne pianifica la distruzione: «And though we lay these honours on this man/ ... He shall but bear them as the ass bears gold, / ... then take we down his load, and turn him off», IV, 1, vv. 19-25.

*Cleopatra*³³. Ma l'Antonio che Shakespeare descrive ora è piuttosto un uomo, la cui ansia di gloria si è placata e la cui attenzione si volge invece al recupero di una dimensione diversa, quella privata, più vitale, umana, essenziale, dato che la sfera pubblica, avendone raggiunto l'apice, si è rivelata mortifera e spersonalizzante. Come giustamente osserva Goddard³⁴ «the play is a study in the power of personality versus the impersonality of power». Conosciutane l'intima natura Antonio disprezza il potere, pur continuando ad esercitarlo, e si predispone alla ricerca di una nuova dimensione per «riumanizzarsi» e ritrovare il senso del proprio esistere, che è poi quello dell'uomo moderno:

Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the rang'd empire fall! *Here is my space*³⁵.
Kingdoms are clay: our dungy earth alike
Feeds beast as man; the nobleness of life
Is to do thus: when such a mutual pair,
And such a twain can do't, in which I bind,
On pain of punishment, the world to weet
We stand up peerless³⁶.

È nell'unione con Cleopatra che egli cerca, e scoprirà poi, una dimensione vitale, come pienezza dell'esistere, come impareggiabile comunione umana e spirituale. È una «mescolanza—celestese» che pone una sorta di frattura fra i due amanti e il mondo e per giudicarli sarà necessaria un'altra misura.

Dapprima egli smarrisce qualsiasi contatto con il reale, «If I lose mine honour/I lose myself»³⁷, in cui è evidente il senso di smarrimento una volta «persa» l'identità passata, «O, whither

³³ «Antony/Leave thy lascivious wassails. When thou once/Was beaten from Modena, where thou slew'st / Hirtius and Pansa, consuls, at thy heel/Did famine follow, whom thou fought'st against, / Though daintly brought up, with patience more / Than savages could suffer. Thou didst drink / The stale of horses, and the gilded puddle / Which beasts would cough at: thy palate then did deign / The roughest berry, on the rudest hedge; / Yea, like the stag, when snow the pasture sheets, / The barks of trees thou browsed. On the alps / It is reported thou didst eat strange flesh, / Which some did die to look on: and all this - / It wounds thine honour that I speak it now - / Was borne so like a soldier, that thy cheek / So much as lank'd not», I, 4, vv. 55-71.

³⁴ H. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1951, p. 571.

³⁵ Il corsivo è mio.

³⁶ I, 1, vv. 33-39.

³⁷ III, 4, vv. 22-23.

hast thou led me, Egypt?... By looking back what I have left behind»³⁸ o, ancora, «Authority melts from me»³⁹, sottolineando che ora è incapace di agire — perché privato della sua autorità); Antonio non riesce a riconoscere il proprio *spazio* e la propria *forma visibile*, si vede costretto a una vita dissociata, non potendo integrare le due matrici del suo essere in un'esistenza coerente; ecco perché si sente dominato alternativamente dall'una o dall'altra di tali pulsioni fondamentali. Egli si trova a lottare fra desiderio («Did I desire it»)⁴⁰ e senso del dovere, con conseguente oscillazione tra i due mondi, tra le due realtà antitetiche («The present pleasure,/ By revolution lowering, does become/ The opposite of itself»)⁴¹. All'inizio Shakespeare ci mostra un Antonio continuamente tormentato rispetto al suo agire in un gioco di punti di vista che lo percepiscono alternati e quindi si profilano di volta in volta diverse sfaccettature della sua figura che tali percezioni contrastanti esprimono, successivamente lo stesso Antonio avverte, nella tensione e nello smarrimento che di continuo lo disarticolano e lo lasciano sgomento, la sensazione della propria dissoluzione:

Eros, thou yet behold'st me?

.....
Sometime we see a cloud that' dragonish,
A vapour sometime, like a bear, or lion,
A tower'd citadel, a pendent rock,
A forked mountain, or blue promontory
With trees upon't, that nod unto the world,
and mock our eyes with air, Thou hast seen these signs,
they are black vesper's pageants.

.....
That which is now a horse, even with a thought
The rack dislimns, and makes it indistinct
As water is in water.

.....
My good knave Eros, now thy captain is
Even such a body: *here I am Antony,*
*Yet cannot hold this visible shape,*⁴² my knave.
I made these wars for Egypt, and the queen,
Whose heart I thought I had, for she had mine:
Which whilst it was mine, had annex'd unto't

³⁸ III, 11, 51-55.

³⁹ III, 13, v. 90.

⁴⁰ I, 2, v. 119.

⁴¹ I, 2, 121-123.

⁴² Il corsivo è mio.

A million moe, now lost: she, Eros, has
Pack'd cards with Caesar, and false-play'd my glory
Unto an enemy's triumph.
Nay, weep not, gentle Eros, there is left us
Ourselves to end ourselves.⁴³

Questa riflessione di Antonio (di invenzione shakespeariana) sull'instabilità delle percezioni umane, e quindi del proprio senso del sé, oltre a commentare esplicitamente quella precarietà degli eventi e quella relatività delle prospettive che Shakespeare mette ripetutamente in rilievo nella tragedia, racchiude il senso della sua trasfigurazione. Nella dissolvenza è l'identità dell'uomo che viene indagata affinché si riplasmì. Più che dell'«essere», possiamo definirlo il dramma del «divenire»⁴⁴ per il movimento e il continuo fluire che si sperimentano⁴⁵. Ci troviamo dinanzi a un mondo in continua metamorfosi, in cui ogni cosa sembra divenire tutt'altra cosa e nulla mantiene la sua forma visibile, ecco perché per nulla c'è misura. Antonio «perde» la propria autorità, il proprio potere militare, si trasforma ai nostri occhi continuamente, ma nella metamorfosi alla fine recupererà il vero Antonio. Parimenti Cleopatra, che risponde alle sue mutazioni, anche se «ogni cosa diventa Cleopatra»⁴⁶, riuscirà alla fine a ridiventare Cleopatra. Ognuno dei due diviene l'altro e allo stesso tempo rimane se stesso. E nella metamorfosi che li caratterizza entrambi, essi diventano il mondo intero. Altre figure del dramma mantengono la propria forma visibile (Ottavia, Ottaviano, personaggi monolitici), senza smarrire i propri confini, senza dissolversi. Ma i due amanti sono, nella loro infinita varietà, mutevoli; e la loro perenne trasformazione ne impedisce di fissarne il senso. La loro identità è il rifiuto dell'identità, della fermezza, della stabilità caratterizzanti il mondo romano. Il loro continuo fluire interiore ha un riscontro figurale nell'ambiente: nel corso del dramma i termini

⁴³ IV, 14, vv. 1-22.

⁴⁴ Carol Cook nota che lo stesso termine *become* viene reiterato più volte nel dramma con significati diversi («The Fatal Cleopatra», in *Shakespearean Tragedy and Gender*, a cura di S.N. Garner and M. Sprengnether, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 255).

⁴⁵ Fino alla quattordicesima scena del IV atto quando finalmente l'immobilità assoluta (con Antonio oramai ferito e Cleopatra rinchiusa nel suo mausoleo) sta a testimoniare il raggiungimento dell'obiettivo. Si placa finalmente il tormento di Antonio e l'azione pare fermarsi.

⁴⁶ Cfr: I, 1, 49.

melting, discanding, dissolving, loosing form sono stati più volte reiterati quasi a sancire lo stato di precarietà e di continua trasformazione cui andavamo assistendo, come se le cose di volta in volta, dissolvendosi, acquisissero una nuova forma, una nuova identità, una volta smarrita l'identità passata («*beguil'd me to the very heart of loss*», avverte Antonio). È una perdita, ma anche un presagio della nuova dimensione che riuscirà a trovare quando finalmente anche la vita di Cleopatra si «dissolverà»⁴⁷, e le loro «sorti si uniranno fino in fondo»⁴⁸. Solo allora i due amanti potranno procedere «per mano»⁴⁹. E Antonio sarà il sole, il centro dell'universo, «la luce che illumina questo opaco mondo» e su di lui gli altri regoleranno i loro sguardi, le loro luci. Sarà l'uomo senza pari, figura del mito, l'uomo tra gli uomini, «the whole world»⁵⁰.

In questo dramma anche la strutturazione delle parti diviene veicolo di significato. Avendo definito il primo atto come *la mappa delle prospettive antitetiche*, in cui i più evidenti contrasti vengono messi a confronto, il secondo è quello *dell'incontro/riconciliazione*: se da un lato assistiamo all'accordo (apparente e contingente) tra Antonio e Ottaviano — sfera pubblica — dall'altro le sagge parole di Enobarbo (il *'fool* veggente e poeta', una sorta di 'coro' del dramma) ci rievocano per contrasto l'incontro (reale e pregresso) tra Antonio e Cleopatra — sfera privata —. Il terzo è quello della *disintegrazione* politica e della *ricomposizione* amorosa che vengono ore poste in diretta opposizione. Questo atto — in posizione centrale — rovescia quindi il precedente innescando un processo inversamente proporzionale. Nel quarto si compie il definitivo declino di Antonio e si attua la sua *dissoluzione* prima della trasformazione. Nel quinto si celebra la *riconciliazione* degli opposti, il superamento definitivo di tutte le antitesi presentate nel primo atto. Come si vede la costruzione è simmetrica: si tratta di due dinamiche costruite in modo speculare e parallelamente contrastanti: alla disinte-

⁴⁷ Cfr: III, 13, v. 162.

⁴⁸ Cfr: IV, 14, vv. 24-25.

⁴⁹ «Stay for me, / Where souls do couch on flowers, we'll hand in hand, / And with our sprightly port make the ghosts gaze: / Dido and Aeneas, shall want troops, / And all the haunt be ours», IV, 14, 50-54.

⁵⁰ La grandezza e la nobiltà di Antonio, e con lui quella di Cleopatra, è ulteriormente enfatizzata dai continui richiami mitici, quasi divini, dalla gestualità ritualistica che caratterizza il loro agire.

grazione dell'una farà eco la delineazione dell'altra. In effetti all'antitesi su tutti i fronti del primo atto si oppone l'equilibrio totale del quinto; agli incontri (quello politico falso e apparente e quello amoroso vero e autentico) del secondo atto fa eco la dissoluzione (dell'immagine pubblica precedente — reale —, dell'immagine privata — apparente —, perché propedeutica alla trasfigurazione) del quarto, al centro la perdita collettiva e la conquista personale. Due forze — una centripeta, l'altra centrifuga — che vedono la risoluzione del loro contrasto nella parte centrale del dramma. È qui che la regressione si converte in progressione. L'enantiomorfia, il rovesciamento di una situazione nel suo opposto, è iniziata. La ruota compirà in ogni caso un giro completo.

La struttura fornisce allora non soltanto forma e coerenza, ma diviene essa stessa un «coro» silente, un modo per comunicare il significato⁵¹.

Così come il titolo del dramma che mette l'accento sulla coppia, più che sul singolo eroe. Come sostiene Garber «perhaps the most obvious and yet important change from the sequence of *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth* and *King Lear*, is that this play title links two characters in the pattern of *Romeo and Juliet* and *Troilus and Cressida*. An attention is thereby drawn to the linking "and", the connection between the two, rather than to either specific consciousness without the other»⁵². È l'entità 'Antonio e Cleopatra' che costituisce senso nel dramma per cui i due personaggi non possono essere interpretati separatamente perché «the integrity of each character hinges on the integrity of their relationship as a whole»⁵³.

⁵¹ «The Shakespearean dialectic is the informing structural principle of the entire play. It comes out in single images, it can permeate whole speeches, it governs the build-up inside each scene, it explains the way one scene is related to another. It also extends to the emotional pattern exhibited by the two lovers», E. Schanzer, *The Problem Plays of Shakespeare*, London, p. 143.

⁵² M.B. Garber, *Dream in Shakespeare*, New Haven and London Yale, 1974, p. 78.

⁵³ P. Erickson, «'Antony and Cleopatra' as an Experiment in Alternative Masculinity», in *Patriarcal Structures in Shakespeare's Drama*, Berkeley, University of California Press. 1985, p. 129.

UNA COPPIA ESEMPLARE

Nella emblematica metafora dei remi che percuotono l'acqua, spingendola a seguirli come se fosse innamorata dei loro colpi, Enobarbo sembra alludere al rapporto paradossale tra i due amanti. È come se il comportamento di Cleopatra venisse paragonato al movimento dei remi che spingono Antonio a seguirla. In effetti il ruolo di Cleopatra è funzionale nei confronti di Antonio, perché investe di significato il suo mondo e provoca in lui la riscoperta e l'emersione di nuovi valori. Come scrive Fernando Ferrara «Cleopatra è per lui testimone del suo esistere (unica certezza che il suo vivere sia reale) e riassunto complessivo della vita autentica: senza di lei la sua vita non ha senso»⁵⁴. «Antony / Will be himself. — But stirr'd by Cleopatra...»⁵⁵, sottolinea lo stesso Antonio, dove l'ispirazione deve essere letta come stimolo al riconoscimento in sé di ciò che normalmente appare come altro da sé, un riconoscersi in una mascolinità alternativa.

«[He] ... is not more manlike / Than Cleopatra; nor the queen of Ptolemy / more womanly than he...», nota Cesare⁵⁶ senza accorgersi che la forza dei due amanti risiede proprio in questa mutua trasgressione/trasformazione del proprio ruolo. Secondo la teoria femminista Cleopatra «functions as a figure of an otherness conceived as feminine — an otherness also associated with disruptive operations of language, the contingencies of quibbles, of jokes, of farfetched conceits...»⁵⁷. Nella tradizione culturale, di cui fa parte anche Shakespeare, sostiene tale critica, la donna ha sempre rappresentato il contingente, il particolare in opposizione alla «general nature», alla «common humanity» dell'uomo. In quest'ottica Cleopatra servirebbe come sineddoche o come epitome del femminile e come tale interpretabile come operante all'interno dei parametri convenzionali di un determinato sistema (un sistema di generi binariamente opposti) come figura che tale sistema esclude o non può contenere. In realtà la critica femminista tende a mettere in rilievo la repressione della differenza femminile in un sistema di stampo

⁵⁴ F. Ferrara, «Sesso e potere. Le truffe di Cleopatra», *Anglistica A.I.O.N.*, XX (1977), 2, pp. 47-48.

⁵⁵ I, 1, 42-43.

⁵⁶ I, 4, vv. 5-7.

⁵⁷ C. Cook, «The Fatal Cleopatra», p. 243 e sgg..

patriarcale, rigidamente gerarchico e come tale governato dalla norma maschile⁵⁸; tuttavia la figura di Cleopatra — che sicuramente appare in Shakespeare, ad una lettura di superficie, come ammaliatrice e destabilizzante un sistema di valori prestabilito — deve essere penetrata più a fondo, perché cela un senso che va ben oltre l'apparenza della sua rappresentazione. Secondo la teoria junghiana coesistono nell'individuo due componenti differenziate: l'archetipo *maschile* dell'*animus* per la donna, e l'archetipo *femminile* dell'*anima* per l'uomo. Di «norma» queste figure si mantengono a uno stato latente, e si manifestano soltanto attraverso la pulsione verso l'altro sesso, o mediante una rappresentazione ideale di esso. Lo stesso Antonio romano attraverso l'amplificazione virile della propria personalità aveva schiacciato tale componente femminile. Rievocando egli in Roma l'immagine di Ercole — nella mitologia greca personificazione del coraggio e della prestanza fisica⁵⁹ — ne assume tutti i connotati: forza, volitività, arditezza. Ma la discendenza dall'eroe leggendario si rivela quasi una trappola perché Antonio, sostiene Hillmann, «è quasi posseduto da Ercole che diviene il suo Dio»⁶⁰. Si potrebbe leggere in Ercole, sempre seguendo Jung, la rappresentazione della *persona*, vale a dire la somma totale degli atteggiamenti convenzionali che l'individuo adotta perché appartenente ad un determinato gruppo o ambiente. Da tale *persona* l'individuo può liberarsi soltanto se si verifica l'emersione di un'altra parte di sé in funzione oppositiva di contrasto. Ed è quanto accade ad Antonio il quale «mosso» da

⁵⁸ «Let women to be subject to their husbands, as to the Lord for the husband is the head of the woman as Christ is the head of the church», scrive Coppelia Kahn in *Man's Estate: Masculine Identity in W. Shakespeare*, traducendo lo stampo maschilista che vige ai tempi di Shakespeare e individuando nel desiderio di dominio in campo pubblico e privato la risultante di una tale logica. L'uomo doveva essere forte, coraggioso, despota, la donna di contro sottomessa, obbediente, casta, remissiva.

⁵⁹ Plutarco, nella *Vita di Antonio*, afferma infatti: «... it had a speeche of old time, that the familie of the Antonii were descended from one anton, the sonne of Herules, whereof the familie tooke name. This opinion did Antonius seeke to confirme in all his doings: not onely resembling him in the likeness of his bodye, as we have said before, but also in the wearing of his garments. For when he would alwayes weare his cassocke gyrt downe lowe upon his hippes, with a great sword hanging by his side, and upon that, some ill favored clocke», V, 257.

⁶⁰ R. Hillman, «Antony, Hercules and Cleopatra: 'the Bidding of the Gods' and 'the Subtlest Maze of All'», *Shakespeare Quarterly*, XXXII, 1981.

Cleopatra — personificazione della sua *anima* — riesce a liberarsi del suo eroe erculeo:

Peace, what noise?
List, list!
Hark!
Music i' the air.
Under the earth.
It signs well, does it not?
No.
Peace, I say: what this should mean?
'Tis the god hercules whom Antony lov'd,
Now leaves him⁶¹.

Coat⁶² vede in questa scena l'inizio di una fase di purificazione, di un progresso che porterà Antonio al pieno controllo di sé attraverso il raggiungimento di un equilibrio tra vizio e virtù. In effetti, mentre Plutarco inserisce questo episodio prima della sconfitta finale di Antonio, attribuendo in tal senso ad essa una connotazione negativa, Shakespeare trasforma la prospettiva negativa di Plutarco e lo colloca prima dell'unica vittoria di Antonio, significando il preludio alla delineazione di una figura più complessa, scevra dalle costrittive contaminazioni esteriori e come tale più nobile e autentica. Sarà infatti soltanto dopo questo episodio che Cleopatra armerà Antonio⁶³, secondo la tradizione di molti dipinti medievali raffiguranti Venere che arma Marte, l'amore che sostiene il coraggio. La valenza semantica della armatura — come della spada — è singolare. In effetti nel dramma le immagini della spada sono continuamente presenti nelle parole e nelle azioni degli attanti, quasi a sancire la presenza incombente e costante della mascolinità che significa e come tale deve essere indagata. Tale valenza si amplia in questi versi se confrontata con la precedente espressione di Antonio: «She has robbed me of my sword»⁶⁴ o con la scena in cui Cleopatra, vestito Antonio con i suoi abiti femminili, «si cinge-

⁶¹ IV, 3, vv. 12-16.

⁶² W. Coat, «The Choice of Hercules in 'Antony and Cleopatra', *Shakespeare Quarterly*, XXVIII, 1979.

⁶³ Come sostiene Wolf: «The opposing poles meet in Cleopatra's arming of Antony», in W.D. Wolf, «New Heaven, New Hearth: the Escape from Mutability in 'Antony and Cleopatra'», in *Shakespeare Quarterly*, XXXIII, 1982.

⁶⁴ IV, 14, 23.

va della sua spada di Filippi»⁶⁵ (la scena dello scambio degli abiti è una reminiscenza di un episodio analogo che vide coinvolti Ercole e Onfale, regina della Lidia. L'insana passione di Ercole per la donna, lo rese suo schiavo, mentre lei si copriva con la sua pelle di leone e indossava la sua armatura⁶⁶). Tuttavia, è Cleopatra stessa a restituiregli la corazza, simbolo di virilità, dopo avergliela sottratta, e dopo avergli permesso di recuperare il senso più autentico. Solo allora Antonio potrà ridare contenuto alla propria forma (dopo l'avvenuta 'dissoluzione' si chiede: «*I'm Antony yet*»⁶⁷... «What's her name/since she was Cleopatra» e gridare: «... and do not basely die, / Not cowardly put off my helmet to / My countryman: *A Roman by a Roman valiently vanquish'd*»⁶⁸). Il gesto di Cleopatra non rappresenta, come vuole Charney⁶⁹, un tentativo di dominio quanto la manifestazione del desiderio di collocarsi al fianco dell'uomo sconvolgendo il rapporto tradizionale uomo/donna tipico della società elisabettiana, che poneva quest'ultima in posizione subalterna, giudicandola dotata di poca ragione e grande passionalità rispetto all'uomo, essere superiore. Shakespeare innalza le grandi donne dei suoi drammi⁷⁰, scenicamente, ricorrendo *all'upper stage* e pone Giuletta sul balcone, Cressida sulle mura di Troia, Cleopatra sul mausoleo⁷¹.

Grazie a Cleopatra Antonio raggiunge una mascolinità diversa, non più basata — come vuole la tradizione — sul successo politico e sull'onore militare, ma attenta a esplorare quegli aspetti che di norma vengono tacciati come femminili e come tali repressi. Significativo alla fine il recupero del dio Ercole attraverso il richiamo all'episodio della camicia di

⁶⁵ II, 5, vv. 22-23.

⁶⁶ Plutarco narra che Antonio era «often disarmed by Cleopatra, subdued by her spells, and persuaded to drop from his hands great undertakings and necessary compains».

⁶⁷ III, 13, vv. 98-99.

⁶⁸ Il corsivo è mio.

⁶⁹ M. Charney, «The Imagery of 'Antony and Cleopatra'» in *Shakespeare's Roman Plays: the Function of Imagery in the Drama*, Cambridge, Harvard University Press, 1963, p. 162.

⁷⁰ Il cui valore di rilievo è sottolineato anche dal loro titolare il dramma.

⁷¹ Entrambi gli amanti riconoscono a questo punto il proprio «ruolo» e recuperano la propria identità: «...since my lord / Is Antony again, I will be Cleopatra», III, 13, vv. 186-187.

Nesso⁷² («The shirt of Nessus is upon me, teach me, / Alcides, thou mine ancestor...⁷³). L'implorazione di aiuto e di insegnamento a Ercole parte di Antonio si nutre di senso se si considera che lo stesso Jung ricorre alla medesima immagine archetipa per indicare il ritrovamento dell'equilibrio del proprio sé, quando afferma che la disperata decisione di Ercole di strapparsi la camicia di dosso è necessaria se egli vuole rendere immortale il proprio corpo e trasformarsi realizzando ciò che poi è⁷⁴.

Il tentativo che Shakespeare compie in *Antony and Cleopatra* di attuare questa riforma dell'identità maschile è arduo, e può essere frainteso. È in gioco la fascinazione femminile e il rischio è di lasciarsi soggiogare. Enobarbo implora Antonio: «Trasform us not to women»⁷⁵, ma non è la mera inversione di un ruolo, o la trasformazione dall'uno all'altro genere che il drammaturgo vuole significare, quanto la trasgressione del ruolo convenzionale, e la trasformazione di esso — pur mantenendone integra l'identità originaria e non dissolvendone i confini — una volta riconosciutane una connotazione semantica più complessa, «infinitamente varia» e come tale più autentica. L'importante è non delineare un confine preciso tra i due generi sessuali, ma andare oltre sconfinando in una complementarità che li contempla entrambi⁷⁶. Solo dopo che l'indivi-

⁷² Narra la leggenda che mentre Ercole e sua moglie Deianira si accingevano ad attraversare il fiume Eveno, il centauro Nesso si offrì di traghettare la donna, portandola sulla sua groppa. Ercole acconsentì, ma giunti sulla riva opposta il centauro si lanciò al galoppo con la bella preda. La corsa di Nesso fu però subito interrotta da un'infalibile freccia dell'eroe che lo ferì mortalmente. Nesso, sentendosi morire, donò alla bella Deianira la sua tunica intrisa di sangue dicendole che il giorno in cui avesse avuto il sospetto di un tradimento, avrebbe potuto riportare Ercole al proprio fianco facendogli indossare la tunica. Quando, molti anni dopo, Ercole si invaghì di Iole, Deianira gli mandò in dono la tunica fatale. L'eroe, indossatala, si sentì ardere la pelle e cerco di strapparsela di dosso, ma con la tunica portava via anche lembi della pelle. Impazzito dal dolore, salì sulla vetta del monte Oeta e lì costruì una pira dove diede fuoco al suo corpo. Dopo la sua morte, dopo la liberazione dal peso delle sue spoglie mortali, Ercole fu ammesso nell'Olimpo tra gli dei.

⁷³ IV, 13, vv. 43-44.

⁷⁴ C.G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

⁷⁵ IV, 2, 35.

⁷⁶ Enobarbo sin dall'inizio intuisce la «fusione» tra i due amanti quando afferma: «Here comes Antony» (IV, 14, vv. 51) e poi in effetti arriva Cleopatra e lo stesso Antonio: «... the queen, / whose hearth I had, for she had mine» (IV, 14, vv. 13-14).

duo ha riconosciuto e accettato tutte le proprie 'subpersonalità' — le componenti più profonde e nascoste del sé —, dice Jung, può pervenire a un equilibrio interiore. E l'ultimo paradosso, secondo Adelman, «is that even the transcendence is part of the natural world of flux: measure and overflow, flux and stasis, time and eternity, life and death, are all inseparable, a knot intrinsicate»⁷⁷.

Alla fine perfino Ottaviano non potrà che riconoscere il senso di un'unione così autentica e indissolubile in una coppia impareggiabile divenuta oramai archetipo:

She shall be buried by her Antony.
No grave upon the earth shall clip in it
A pair so famous⁷⁸.

⁷⁷ J. Adelman, *The Common Liar*, New Haven, 1973, 157.

⁷⁸ V, 2, 356-358.

INCONTRI RAVVICINATI
The Woman Who Rode Away di D. H. Lawrence

di
 Simonetta de Filippis
 (Napoli)

Questo breve saggio desidero dedicare a Fernando Ferrara, insostituibile e prezioso maestro, che con grande disponibilità mi ha seguito dapprima nel mio lavoro per la tesi di laurea e successivamente nelle mie prime pubblicazioni sul teatro di D. H. Lawrence. Questo autore è stato, fra me e Nando, centro di tante appassionante conversazioni e riflessioni per l'interesse che entrambi abbiamo sempre dedicato ai suoi scritti in cui, al di là del piacevole esercizio di critica letteraria, cercavamo anche risposte a interrogativi e dubbi che la vita, in momenti diversi, ci ha suscitato. E ciò spesso accade a coloro che, come Nando, riescono a cogliere e a vivere appieno il senso profondo dell'esistere, grazie anche alla capacità di aprirsi al confronto e di accogliere il cambiamento, la diversità, l'incontro ravvicinato con l'altro.

D. H. Lawrence è fra gli autori di questo secolo una delle voci che più ha espresso un grave disagio nei confronti della propria civiltà, particolarmente di quel perbenismo moralistico e ipocrita, retaggio di una eredità vittoriana ancora fortemente presente e che egli ha spesso sfidato non solo con la penna ma anche con concrete scelte di vita, trasgredendo le regole più intoccabili e consolidate. Il gesto più emblematico in questo senso rimane forse la sua fuga dell'Inghilterra, nel 1912, con una donna sposata, madre di tre figli e più anziana di lui, scelta che segnò una svolta decisiva verso un'esistenza al di fuori di costrizioni e convenzioni, alla ricerca continua di un mondo più vicino ai bisogni e al sentire più autentico dell'uomo.

Questa ricerca divenne ancor più vitale dopo il crollo di valori e la disintegrazione che il mondo visse con la Grande

Guerra e che determinarono fortemente la ricerca di nuove forme espressive sul piano artistico-letterario. A questo proposito si è soliti ricordare l'anno 1922 come data emblematica nel panorama letterario post-bellico perché legata a opere come *The Waste Land* di T. S. Eliot e *Ulysses* di James Joyce, espressioni entrambe, seppure su piani diversi, del disagio vissuto dall'individuo in un mondo talmente disgregato da risultare irriconoscibile.

È in questo periodo che si colloca anche il testo che qui si vuole discutere e che assume un significato particolare come tentativo di trovare risposte nell'altrove rispetto al senso di frantumazione che l'individuo vive nella società europea. Nel 1922, la *quest* di Lawrence lo condusse nel Nuovo Mondo dove trascorse i successivi tre anni e dove, a contatto con le popolazioni americane di Toas nel Nuovo Messico e di Chapala e Oaxaca in Messico, egli trovò ispirazione per *The Woman Who Rode Away* (WWRA), scritta nel 1924 e pubblicata in una raccolta di *short stories* nel 1925. Un testo, dunque, derivato da una forte e personale esperienza di contatto con un mondo altro e che, senza retorica, si interroga sui possibili esiti di un incontro fra culture profondamente distanti l'una dall'altra.

1. L'incontro ravvicinato: culture a confronto

Il viaggio della protagonista di WWRA può essere schematizzato in tre momenti fondamentali che sintetizzano il senso della storia: il viaggio verso l'altro come fuga da un mondo che viene presentato del tutto privo di qualsiasi slancio vitale; l'incontro con l'altro; il viaggio 'dentro' l'altro che comporta la conoscenza/comprendimento dell'alterità attraverso un ampliamento della propria coscienza (ottenuta anche grazie all'assunzione di stupefacenti) e che conduce necessariamente alla propria morte.

La descrizione del mondo in cui vive la donna, ad apertura del racconto, si imprime nella mente del lettore con tutta la sua carica mortale. Pagine brevi che riescono a dar perfettamente l'idea di una società e di un sistema in cui ogni forma autentica di vitalità è stata distrutta in nome dell'affermazione del potere e del danaro. La casa della protagonista si trova fra le colline in una 'lifeless isolation' abitata solo dal fango di risulta e dai macchinari delle miniere d'argento di proprietà del marito. Le rare

occasioni di allontanamento da quel luogo senza vita conducono in posti ancor più mortiferi:

And in his battered Ford car her husband would take her into the dead, thrice-dead little Spanish town forgotten among the mountains. The great, sundried church, the dead portales, the hopeless covered market-place, where, the first time she went, she saw a dead dog lying between the meat stalls and the vegetable array, stretched out as if for ever, nobody troubling to throw it away. Deadness within deadness. (p. 39)

Su tutto, aleggia l'ombra della Grande Guerra che è riuscita a distruggere anche i simboli della produttività e dell'accumulazione che la civiltà occidentale aveva portato in quegli spazi un tempo primitivi e naturali, sfigurandoli irrimediabilmente:

But silver was at a standstill. The great war came and went. Silver was a dead market. Her husband's mines were closed down. But she and he lived on in the adobe house under the works, among the flowers that were never very flowery to her. (p. 39)

Poche righe che Lawrence carica con tutta la potenza simbolica della sua scrittura per dar voce ancora una volta alla sua critica e al suo rifiuto di quella società e per poter accompagnare la sua eroina in una fuga disperata — e di speranza — facendo in modo che anche il lettore riesca a comprendere e a giustificare la sua scelta, se non addirittura a invidiarne il coraggio.

Fin dal titolo Lawrence sembra voler suggerire la giusta chiave di lettura di questa storia. *The Woman Who Rode Away* è la fuga di una donna da qualcosa che il titolo non esplicita ma che nelle prime pagine si configura come fuga da una realtà completamente devitalizzata. Non si dice verso che cosa la donna fugga perché ciò non ha importanza; ciò che conta è fuggire dal senso di morte che aleggia su quel mondo al quale non sarà possibile tornare, come il titolo in qualche modo lascia già capire¹. Vien da pensare a un altro famoso titolo coevo, *A Passage to India* di E. M. Forster (1922) che al contrario sembra contenere la speranza della possibilità dell'incontro indicando il

¹ Alla fine, per il sacrificio, la donna sarà vestita di una tunica blu e verrà condotta al luogo del sacrificio avvolta in una coperta blu, un colore che, come aveva spiegato l'indiano, 'is the colour of the wind. It is the colour of what goes away and is never coming back...It is the colour of the dead'. (p. 64)

luogo 'verso' cui si vuole andare, cercando un 'passage' che possa divenire un ponte — e seppure ciò non avverrà, il narratore lascerà aperta la possibilità futura che in qualche luogo potranno crearsi le condizioni per un incontro sincero e uno scambio significativo e alla pari fra due culture diverse; quando Fielding chiede accuratamente ad Aziz 'Why can't we be friends now?... It's what I want. It's what you want', è la natura stessa a dare la risposta finale:

But the horses didn't want it — they swerved apart; the earth didn't want it, sending up rocks through which riders must pass single-file; the temples, the tank, the jail, the palace, the birds, the carrion...they didn't want it, they said in their hundred voices, 'No, not yet', and the sky said, 'No, not there'. (p. 316)

La donna del racconto lawrenciano dunque fugge da una vita priva di significati autentici per cercare un contatto con un mondo altro, pur consapevole che la tribù indiana verso cui si dirige 'still kept up the ancient religion, and offered human sacrifices—so it was said'. (p. 42) Ella tuttavia non si accontenta di ossevare a distanza e mostra la sua determinazione a essere accolta nella comunità indiana quando afferma di essersi recata dagli indiani 'to look for the God of the Chilchui' (p. 51). Ella sa che l'ignoto verso ed entro il quale sta inoltrandosi non potrà offrirle che morte ma vuole penetrarne il mistero ed è pertanto; seppure inizialmente in modo inconscio, pronta ad abbandonare la propria identità, a perdere se stessa, a morire; ella, infatti, sentirà gradualmente sfuggire il controllo razionale di sé e si troverà sempre più smarrita man mano che subisce la perdita di quei meccanismi mentali — o mentalistici — che governano il pensiero occidentale.

Lawrence cerca di raccontare l'avventura interiore della sua eroina ponendo il narratore sempre all'interno del punto di vista della donna e offrendogli di tanto in tanto una voce più esterna che tenta di comprendere, di interpretare — e di spiegare ai lettori — la qualità di certi stati d'animo della protagonista. Al contrario di Forster che in *A Passage to India* utilizza il punto di vista multiplo dando pertanto voce e pensiero anche ai rappresentanti della comunità indiana, Lawrence, utilizzando il punto di vista fisso, cerca di esprimere solo i pensieri e le sensazioni della donna, interdiciendo di fatto agli Indiani l'uso della parola: il narratore registra solo l'elementare balbettio del giovane indigeno in una lingua alquanto approssimativa appresa durante

una mortificante esperienza da colonizzato il cui solo ricordo fa apparire un 'look of torment in his eyes' (p. 58). Ma non è tanto il livello elementare del linguaggio parlato a ostacolare una reale comunicazione quanto la profonda diversità che intuitivamente la donna avverte, divenendo consapevole che i veri significati rimangono estranei alla sua capacità di comprendere:

He talked always with the same naïveté, an almost childish candour. But she felt that this was perhaps just the effect of his Spanish. Or perhaps speech altogether was unreal to him. Anyhow, she felt that all the real things were kept back. (p. 58)

Il vero sentire o il pensiero degli indiani può intuirsi dai loro silenzi, dai loro sguardi — e gli occhi in questo testo diventano un vero e proprio linguaggio sia per sopperire all'impossibilità tecnica di una comunicazione verbale, sia perché probabilmente una comunità che conserva una forte sintonia con l'ambiente naturale ha anche mantenuto la capacità di 'parlare' con il linguaggio del corpo. Gli occhi degli Indiani rivelano il non detto, l'ineffabile, facendo trasparire un senso profondo di ostilità verso la donna bianca:

Yet their dark eyes, brooding over her, had something away in their depths that was awesomely ferocious and relentless. (p. 57)

She could never quite understand the way he looked at her. He was always so curiously gentle, and his smile was so soft. Yet there was such a glitter in his eyes, and an unreleting sort of hate came out of his words, a strange, profound, impersonal hate. (p. 66)

Attraverso l'osservazione dei movimenti ripetuti della danza e l'ascolto dei suoni insistenti e cantilenanti dei tamburi e dei canti, ovvero attraverso la percezione dei modelli comunicativi propri della cultura altra, la donna si rende conto fino in fondo del suo smarrimento, dell'annullamento totale del suo essere, della sua perdita d'identità di donna e, più specificamente, di donna bianca:

And in all the terrible persistence of the drumming and the primeval, rushing deep singing, and the endless stamping of the dance...she seemed at last to feel her own death, her own obliteration...Her kind of womanhood, intensely personal and individual, was to be obliterated again, and the great primeval symbols were to tower once more over the fallen individual independence of woman. The sharpness and the quivering nervous consciousness of the highly-bred white woman was to be destroyed again, womanhood was to be

cast once more into the great stream of impersonal sex and impersonal passion. (p. 60)

L'ostilità degli Indiani non è personale e non si esprime contro il genere femminile. È l'ostilità profonda di chi è stato spodestato e sottomesso nella propria terra, di chi ha subito anche lo stravolgimento delle proprie ideologie schiacciate dal peso arrogante di una cultura che con prepotenza ha imposto i propri dèi.

Oggi assistiamo al diffondersi dei prodotti letterari dei paesi di lingua inglese come affermazione dell'emancipazione dal dominio coloniale anche in un ambito, quello culturale, che forse più di altri risultava mortificato dall'invadente, presunta superiorità delle potenze europee. Da questo punto di vista questo testo si pone, sì, in un'ottica eurocentrica, ma lascia trasparire il dubbio dell'uomo bianco, o meglio dell'artista, rispetto alla validità e alla unicità del proprio sistema culturale.

Su questo punto Mark Kinkead-Weekes nel suo saggio 'La donna «gringo» che fuggì a cavallo' — uno studio particolarmente coinvolgente per il modo in cui egli chiede di continuo al suo lettore un assenso o un dissenso su quanto va discutendo — sottolinea come Lawrence:

... provi seriamente ad immaginare sotto la superficie della cultura e della religione dei paesi del terzo mondo un intero modo di essere e di percepire che è del tutto estraneo a quello europeo e a quello americano... Lawrence si spinge ancora oltre nel suo essere capace di immaginare come le popolazioni colonizzate siano costrette a reagire contro i colonizzatori, e nel concepire ciò che può essere loro psicologicamente necessario per decolonizzarsi. (p. 105)

Giustamente Lawrence non cerca di attribuire agli Indiani una parola che non può essere la loro. L'alterità non può essere 'detta' e, come il Marlowe conradiano, egli si rende conto che far esprimere l'altro attraverso una lingua e un sistema concettuale che non gli appartiene significa operare un'ulteriore e grave sopraffazione. Il narratore cerca solo di descrivere l'alterità nelle sue manifestazioni esteriori affinché ciascuno possa poi trarne le proprie riflessioni. L'incontro/scontro con l'altro, anche se in forma necessariamente esteriorizzata, diventa strumento di conoscenza di sé poiché suscita dubbi e domande su aspetti della vita, del proprio essere e del proprio sentire su cui tante volte si è portati a sorvolare o su cui si cerca accuratamente di non soffermarsi. L'altro diventa uno specchio che

riflette l'immagine di chi lo osserva con una chiarezza tale da catturare l'attenzione, costringendo a uno sforzo reale di comprensione del proprio sé. Il Kurtz di *Heart of Darkness* guarda nello specchio che l'altro gli porge e arriva a vedere l'immagine devastante del suo profondo: reso così consapevole del proprio orrore interiore, egli non potrà più vivere lasciando al contempo una serie di gravi interrogativi al lettore che dovrà, se non altro, porsi il problema del proprio rapporto con l'alterità. Similmente, dopo la lettura di *WWRA* non si può rimanere indifferenti ed evitare di interrogarsi sul problema del rapporto fra due razze, fra due culture, sia sul piano umano e personale che su quello sociale e politico.

La donna del racconto, dunque, si avvicina al mondo degli indiani per recuperare non la vita, ma un senso della vita e della religiosità che possano rendere significativo almeno il momento della morte; nello sperdimento assoluto che la avvolge mano mano che si distacca anche interiormente e mentalmente dal suo mondo in un processo di decostruzione della propria identità, ella recupera una sensibilità e una capacità percettiva di cui, come individuo della società occidentale, era oramai totalmente priva e sarà in grado di 'sentire' all'unisono con la natura che la circonda, avvertendo un grande senso di armonia e di bellezza:

Then she could actually hear the great stars in heaven...saying things perfectly to the cosmos...And she could hear the snow...twittering and faintly whistling in the sky...She herself would call to the arrested snow to fall from the upper air: She would call to the unseen moon... (pp. 62-3)

Sarà questo il momento in cui ella si sentirà pronta ad affrontare il rito sacrificale poiché effettivamente si trova oramai sul punto di oltrepassare la linea d'ombra al di là della quale non c'è ritorno perché, appunto, esiste soltanto l'altro in cui il 'sé' si è perduto. Il senso di angoscia che la assale al pensiero del sacrificio viene di tanto in tanto richiamato da Lawrence affinché ella conservi fino alla fine il suo ruolo di vittima di una situazione con la quale il lettore viene chiamato a confrontarsi; ma, nel momento in cui il rituale della morte ha inizio, il narratore registra la formulazione dell'ultimo pensiero della donna, un pensiero di rinuncia alla vita, reso forse meno disperato dalla raggiunta consapevolezza del significato paradossalmente vitalistico che la propria morte avrebbe assunto

come strumento di rigenerazione: «I am dead already. What difference does it make, the transition from the dead I am, to the dead I shall be, very soon!» (p. 68)

Ella si lascerà condurre al sacrificio senza più rivelare alcuna emozione, quasi spettatrice oramai del cerimoniale che spegnerà la sua esistenza. La percezione di una nuova dimensione di sé, distaccata dalla materialità della vita, viene avvertita anche dagli Indiani che a questo punto la vedono come a 'mystic object' (p. 67) e, quindi, come strumento sacrificale per il rito di rigenerazione della loro religiosità.

La conclusione rimane sospesa in un finale aperto, anzi spezzato. Nelle ultime pagine il ritmo della narrazione rallenta quasi a voler rimandare una tragica conclusione che sembra oramai ineluttabile. Lentamente, accuratamente, il narratore si sofferma sulla descrizione particolareggiata dei luoghi, peraltro molto ricca di un evidente simbolismo sessuale:

Then through the bushes she emerged into a strange amphitheatre. Facing was a great wall of hollow rock, down the front of which hung a great, dripping, fang-like spoke of ice...hanging from the lip of the dark precipice above. And behind the great rope of ice, she saw the leopard-like figures of priests climbing the hollow cliff face, to the cave that like a dark socket bored a cavity, an orifice, half way up the crag. (p. 69)

I dettagli della preparazione al sacrificio vengono dati in modo da sottolineare la simbologia dell'atto sessuale che nel pensiero lawrenciano rappresenta la fonte della creatività e della vita:

Yes, the rays were creeping round slowly. As they grew ruddier, they penetrated further. When the red sun was about to sink, he would shine full through the shaft of ice deep into the hollow of the cave, to the innermost. (p. 70)

Lawrence crea così nel lettore incredulo e ansioso un coinvolgimento profondo e un senso di attesa di qualcosa che possa in qualche modo interrompere quel rito mortale e sanguinario cui la donna sembra destinata. Ciò che si interrompe, invece, è la narrazione che si spezza un attimo prima che il coltello di pietra del vecchio indiano spezzi la vita della donna. Lawrence non introduce un risolutivo *deus-ex-machina* che possa sciogliere il dramma né, d'altra parte, giunge a descrivere l'esecuzione del sacrificio, inducendo così il suo lettore a riflettere sulle mille

domande che il testo può e vuole suscitare. Soprattutto, non fa udire alcuna voce consolatoria che possa far sperare in un incontro fra due culture tanto distanti fra loro, come aveva invece fatto Forster nel suo romanzo indiano². Le parole con cui il narratore termina il suo racconto — 'The mastery that man must hold, and that passes from race to race' (p. 71) — sembrano, peraltro, implicare che esisterà sempre il predominio anche violento di una cultura sull'altra, seppure in una possibile alternanza. Del resto altrove Lawrence aveva già esplicitato la sua profonda convinzione dell'impossibilità di incontro fra due culture. In 'Indians and an Englishman', scritto nel settembre 1922 appena giunto nel Nuovo Messico, egli descrive il suo primo contatto con una comunità Apache che gli procura una sensazione di netto disagio, quasi che l'aria fosse 'thick with enemies' e che ci fosse 'a stress of will, of human wills...and a sort of unconscious animosity'; solo, ai margini dell'accampamento, egli ascolta la voce cantilenante di un vecchio indiano:

The voice out of the far-off time was not for my ears. Its language was unknown to me and I did not wish to know...it was not for me, and I knew it. Nor had I any curiosity to understand...I stand on the far edge of their firelight, and am neither denied nor accepted. My way is my own, old red father; I can't cluster at the drum any more. (p. 99)

Lawrence, dunque, suscita nel lettore delle 'attese narrative' che non vengono soddisfatte perché lo scopo è quello di porre interrogativi cui ciascuno deve poter rispondere attraverso il proprio sentire. In fondo, la funzione della scrittura è proprio quella di spingere a una riflessione critica sui tanti aspetti e problemi dell'esistere e del sentire umano:

... terminare il racconto proprio laddove Lawrence lo fa finire, cioè nell'incertezza, non significa essere evasivi ma creare il massimo turbamento. Perché andare avanti nella descrizione dell'ultimo atto avrebbe necessariamente significato affrettare una ferma reazione ed un effetto ben determinato; mentre l'incertezza riporta in modo turbante l'interrogativo in quello che è il raggio d'azione del lettore. (Kinkead-Weekes, p. 114).

² Vedi sopra, p. 109-110.

2. *La donna: vittima o modello?*

È interessante a questo punto fare alcune riflessioni sul fatto che Lawrence crei un personaggio femminile che può indurre a pensare a una posizione anti-femminile dell'autore il quale sembra voler asserire la totale supremazia del potere maschile in maniera anche provocatoria richiedendo addirittura il sacrificio rituale della vita della protagonista. A costei, peraltro, il narratore attribuisce una dimensione simbolica perché ella possa alla fine sublimarsi nel rito sacrificale della morte e operare così da tramite rivitalizzante di un'antica religiosità — un ruolo, questo, che nell'ideologia lawrenciana di quegli anni è fortemente positivo. La dimensione simbolica della donna viene sottolineata fin dall'inizio dal narratore che le nega un nome proprio, definendola semplicemente con il pronome *she*, privandola così di un segno di identificazione come individuo già all'interno del proprio mondo e trasformandola poi in oggetto di sacrificio nel mondo altro che la accoglie³. Non può sorprendere che tutto ciò abbia scatenato le critiche femministe contro un Lawrence che ha più volte lanciato messaggi ambigui su questo piano ed è stato pertanto spesso tacciato di antifemminismo. In effetti, nel racconto gli Indiani non tentano di conoscere la donna come individuo, non la vedono come essere umano e tanto meno come donna:

They could not see her as a woman at all. As if she were not a woman. As if, perhaps, her whiteness took away all her womanhood, and left her as some giant, female white ant. That was all they could see in her. (p. 49)

La preparazione al sacrificio non è che una lenta sottrazione della sua volontà come individuo, del suo controllo razionale, ottenuta anche attraverso la somministrazione di stupefacenti che ne amplificano al contempo le capacità percettive; alla fine, ella stessa sarà in grado di prendere atto della propria perdita di identità e di accettare il suo ruolo di vittima sacrificale in nome del recupero di una religione della natura troppo a lungo schiacciata dalla visione antropomorfa e logocentrica della società occidentale.

³ La dimensione di simbolo, tuttavia, sembrerebbe non essere legata tanto al genere femminile quanto alla radice culturale — quella della società occidentale — di cui la protagonista è pur sempre espressione nonostante il suo rifiuto e la sua ribellione realizzata attraverso la fuga.

Se si considera la protagonista del racconto da questo punto di vista e la si osserva nel ruolo subordinato in cui ella viene relegata nella religione indiana, ci si sente tentati di unirsi al coro di proteste che bolla Lawrence come antifemminista. Eppure, vi sono altri aspetti forse più importanti che non possono essere sottovalutati e che presentano questa eroina lawrenciana in tutt'altra veste. Ella, infatti, può essere vista anche come portatrice di valori positivi e di una forza dirompente rispetto ai vecchi schemi, forza che i personaggi maschili non posseggono assolutamente. Non si può dimenticare, del resto, che Lawrence ha sempre attribuito alle sue protagoniste una grande capacità trasgressiva nel senso innovativo-rigenerativo e, anche se spesso le loro vicende si risolvono con un adeguarsi e un aderire a principi e modi di essere propri dei personaggi maschili, è a loro che viene richiesta la forza di attuare scelte drastiche, di spezzare vincoli familiari e culturali per una vita che, per quanto più appagante e significativa nel profondo, tuttavia su un piano sociale e materiale non rappresenta di certo un miglioramento: da Alvina, la 'ragazza perduta' che abbandona la sua terra, la sua cultura, le sue sicurezze borghesi, per seguire un montanaro italiano in un paesino sperduto dell'Abruzzo pur di ridare significato e nuova linfa alla sua esistenza, alla più famosa Lady Chatterley che preferisce rinunciare agli agi e alle sicurezze del suo rango per poter realizzare il rapporto vitale e appassionato che il guardiacaccia può offrirle.

Come suggerisce il titolo, la donna del racconto sta allontanandosi da qualcosa, un qualcosa che viene descritto inizialmente come assolutamente negativo, chiuso, opprimente, devitalizzante. Ella, dunque, trova in sé la forza di spezzare gli sterili vincoli che la tengono prigioniera, liberandosi anzitutto dei due ruoli più tradizionali in cui lo stereotipo femminile occidentale ha da sempre costretto la donna, vale a dire quello di moglie e quello di madre. Senza una sola esitazione, ella monta a cavallo e non si volta neanche a guardare la casa e i figli pur sapendo di aver scelto una strada senza ritorno — e non si può non considerare questo un atto di grave insubordinazione e di rottura dei canoni e delle aspettative più consolidate della società occidentale dominata dal potere maschile. Per ritrovare se stessa e per restituire un senso autentico alla propria vita, la donna rinuncia al matrimonio, alla maternità, al benessere e alla sicurezza e si incammina verso un futuro incerto ma pur

sempre più valido della morte in vita cui era condannata nel proprio mondo. Ella preferisce dunque affrontare uno spazio sconosciuto e ostile alla ricerca di una vita più autentica, in sintonia con la natura e con le spinte più profonde ed elementari dell'esistenza, dirigendosi verso l'ignoto, verso il *beyond* — una parola che viene particolarmente reiterata assumendo così una valenza significativa forte. Il confine che la donna sa di dover attraversare non è che una sottile linea d'ombra che la separa dall'altro, da una cultura — quella Indiana — con una visione del mondo, della vita, della religiosità del tutto diverse dalla sua; gli sforzi di spiegarne il senso profondo attraverso la voce del giovane Indiano risultano vani e né la protagonista del racconto, né tanto meno il lettore, possono comprenderne e penetrarne i significati reali. Questi, infatti, non potranno mai essere capiti con l'ausilio delle strutture mentalistiche e razionali che appartengono alla cultura occidentale, ma saranno successivamente percepiti dalla donna nel suo stato di *trance*, quando si sarà inoltrata nel *beyond*, grazie a una sorta di intuizione in cui corpo e mente sembrano fondersi in un contatto vitalistico con la natura. Perdendo la propria identità, rinunciando alla propria razionalità come strumento di comprensione, ella potrà penetrare in parte il significato dell'alterità attraverso una identificazione con essa.

Nel confronto con l'altro la reazione della donna sembra una non-reazione perché ella si ritrova attanagliata da uno stato d'animo che è di totale passività rispetto agli aventi che la travolgono, fin dalla fase iniziale quando una sua reazione diversa e più attiva potrebbe porre immediatamente fine a quello che può apparire come un incubo. Bisogna ricordare però che ella l'incubo se lo è lasciato alle spalle fuggendo via e che il suo comportamento è dettato dal tentativo di trovare una alternativa a una vita che ha in ogni caso rifiutato. La sua passività si rivela alla fine una forma di conoscenza, uno strumento che le consente momenti di comprensione e di percezione acuta. Nello stato di *trance* prodotto dall'assunzione di bevande drogate, a esempio, ella riesce a 'sentire' la vita della natura, i fiori che si aprono, il concepimento di una cagna:

So distinctly she heard the yapping of tiny dogs, the shuffle of far-off feet, the murmur of voices...she could distinguish the sound of evening flowers unfolding, and the actual crystal sound of the heavens... (pp. 56-7)

And once, in the trance of her senses, she felt she *heard* the little dog conceive, in her tiny womb, and begin to be complex, with young. (p. 59)

Questa comprensione tanto acuta la conduce anche a capire e a giustificare la propria morte, il proprio sacrificio di sangue, come necessario al ristabilimento di un'armonia da tempo smarrita fra l'uomo e le forze vitali della natura e dell'universo.

Anche il lettore dovrebbe in qualche modo seguire la via indicata dalla donna e abbandonare i criteri di comprensione e di giudizio realistici e razionali per affidarsi a una lettura di questo racconto che si riferisca a un piano mitico-simbolico perché possa risultare comprensibile, seppure difficilmente accettabile. Il lettore, tuttavia, non può riuscire a liberarsi di quelle strutture mentalistiche che gli consentono la riflessione e rimane perplesso e 'disturbato' dal racconto. Ma, del resto, non è forse questo l'obiettivo che Lawrence, il trasgressore, polemiista, provocatore ha sempre perseguito? Quante volte egli ha aggredito il suo lettore costringendolo ad aprire gli occhi sulle realtà più scomode, strappando i veli dell'ipocrisia perbenista che nascondono verità spesso difficili da accettare e imponendogli di guardare intorno a sé e soprattutto dentro di sé?

3. Il credo vitalistico: D. H. Lawrence e Fernando Ferrara

La produzione narrativa di Lawrence nel periodo americano tende fortemente verso la ricerca di una nuova religiosità che recuperi un senso dell'armonia fra le forze vitali dell'esistenza attraverso una profonda e significativa comunione fra l'uomo e la donna e fra l'uomo e la natura. La scrittura di Lawrence assume, dunque, in questa fase una dimensione e un carattere spesso fortemente mitici esprimendo il credo dell'autore nella 'religiosità della vita'.

Questo aspetto è stato discusso a fondo da Fernando Ferrara nel suo ampio e suggestivo studio *Romanzo e profezia. 'L'amante di Lady Chatterley', di D. H. Lawrence, come mito e predicazione*, in cui traspare in maniera evidente il suo intento partecipe di ritrovare insieme a Lawrence e attraverso le sue pagine la speranza in un mondo migliore e più autentico.

Nel seguire i sentieri del faticoso itinerario che Lawrence percorre per giungere alla creazione del suo romanzo profetico, *Lady Chatterley's Lover*, Ferrara ha toccato, fra i tanti testi di questo prolifico scrittore, anche *WWRA* e ha rintracciato in questo racconto anticipazioni di importanti elementi che avrebbe-

ro successivamente trovato la loro piena espressione in *Lady Chatterley's Lover*; in particolare, alcuni echi e coincidenze nella vicenda delle due protagoniste sembrano stabilire un legame di continuità fra le due narrazioni:

La donna che (memore del gesto di Frieda) abbandona la casa presso la miniera d'argento sulla Sierra Madre; abbandona il marito e i figli per andare sul suo cavallo solo per scoprire cosa c'è nel mondo degli indiani, oltre le cime dei monti, compie un gesto in buona misura omologo a quello di Connie Chatterley.

Il viaggio, ben presto in compagnia di indiani, di alieni, come Mellors, che un po' la tengono prigioniera e un po' l'aiutano nell'avventura, è tormentosamente faticoso...

Alla fine di questa dolente peregrinazione l'aspetta il sacrificio; il sacrificio che deve placare il sole e la luna e abolire la barriera che l'uomo bianco ha interposto, con la sua civiltà, fra le forze del cosmo e gli umani. (pp. 119-20)

La donna con il sacrificio della sua vita contribuisce al ristabilimento dell'armonia fra il sole e la luna, fra il principio maschile e quello femminile; Lady Chatterley, per tanti versi ugualmente trasgressiva e ugualmente in fuga dall'atmosfera senza vita del suo matrimonio e della sua ricca casa, riuscirà alla fine a realizzare quell'unione:

La presa di coscienza della donna ricorda quella diversa ma non meno faticosa e dolorosa di Connie che deve gradualmente recidere tutti i suoi vincoli culturali con il modernismo per tornare alle radici misteriche della religione fallica, compiendo un itinerario non dissimile almeno per ciò che concerne la sua vicenda spirituale. (p. 121)

Ferrara, dunque, accomuna le due eroine nel loro difficile percorso psicologico che, da una presa d'atto dello smarrimento del senso vitale della propria esistenza, le spinge al rifiuto del proprio mondo e alla ricerca di un contatto con la natura — le montagne nel racconto, il bosco nel romanzo — momento, questo, necessario al recupero delle fonti della vita e del senso di religiosità a esse collegato. Naturalmente *WWRA* non è al centro del discorso di Ferrara e viene perciò discusso brevemente, per quel che concerne certe evidenti affinità con il romanzo nei significati complessivi e per alcuni parallelismi nelle vicende delle due protagoniste.

Esistono, tuttavia, anche differenze sostanziali fra i due testi: nella forma narrativa, di racconto l'uno, di romanzo l'altro; nei contenuti delle vicende che, particolarmente nelle con-

clusioni, si diversificano radicalmente; nella qualità e nella forza d'impatto che possono avere sul lettore. Quest'ultimo aspetto risulta particolarmente interessante quando si consideri l'atto della lettura come momento attivo e la letteratura come strumento di riflessione capace di influenzare il pensare e l'agire umano.

Il rito di fecondità di cui la donna resta vittima avviene all'interno di un mondo altro e questo ne accresce la difficoltà di comprensione. Il lettore rimane, sì, perplesso, disturbato e certamente si sente stimolato a un atto di riflessione; e tuttavia egli può evitare di interrogarsi a fondo sulle proprie reazioni, prendendo le distanze dal testo in quanto inscindibilmente legato all'alterità. In questo senso, dunque, sebbene il racconto sicuramente colpisca con la sua vicenda tanto inspiegabile in termini razionali e ponga interrogativi gravi, di fatto le reazioni e le riflessioni che suscita non sono riconducibili direttamente all'esperienza del fruitore e perciò l'impatto con il testo tende a rimanere a un livello più superficiale.

La storia di Lady Chatterley si svolge invece in Inghilterra, in un ambito culturale condiviso dal lettore, e ciò tende a produrre un turbamento maggiore: gli interrogativi suscitati reclamano risposte e non è consentita la 'fuga' dal confronto con i problemi posti dal testo attraverso il ricorso all'impossibilità di comprensione della diversità e dell'alterità. Non è certo un caso che Lawrence ambientasse questo suo romanzo in Inghilterra, un luogo cui egli stesso aveva voltato definitivamente le spalle subito dopo la fine della Grande Guerra, non riconoscendosi più in un mondo oramai segnato dalla disgregazione e dal predominio della macchina sulla natura. Dal 1919 Lawrence insegue il sogno di ritrovare un senso alla vita dell'uomo moderno e in questa sua ricerca si spinge verso luoghi e culture diverse: dall'Italia — che egli sente più aderente alla sua sensibilità e in cui rinviene una spontaneità e una istintualità memori di una sorta di paganesimo e di una religiosità della natura e della sessualità — a mondi sempre più distanti culturalmente — l'India, l'Australia, le Americhe. In questo stesso periodo anche i personaggi di Lawrence, sulle orme del loro autore, si allontanano dall'Inghilterra alla ricerca di realtà più autentiche e naturali che ridiano senso alla loro esistenza: Aaron in *Aaron's Rod* (1921) si reca in Italia, i coniugi Somers in *Kangaroo* (1923) scelgono l'Australia, Kate in *The Plumed Serpent* (1925) si tra-

sferisce in Messico, Lou e sua madre in *St Mawr* (1925) si stabiliscono nel Nuovo Messico. La lunga, faticosa *quest* di Lawrence e dei suoi personaggi non riesce a giungere a una meta anche perché lo stesso scrittore non sente di poter riconoscere alternative possibili in mondi le cui matrici culturali sono tanto distanti dalle proprie. Nel 1925 Lawrence torna in Europa, in Italia (e con lui Juliet, la protagonista della novella 'Sun', 1926), forse oramai consapevole che una risposta alla sua incessante ricerca può ritrovarsi solo all'interno delle proprie radici culturali, nella società occidentale. In Italia l'autore compie l'ultima tappa del suo lungo viaggio visitando l'Etruria (1927) e nello sforzo di decifrare e di interpretare la simbologia dei dipinti ancora visibili sulle pareti delle tombe di Tarquinia, delle pietre — il cippo e l'arca — all'ingresso dei tumuli di Cerveteri, delle ricche e varie raffigurazioni scolpite sulle urne cinerarie di Volterra, egli chiarisce la sua stessa visione e i propri ideali. Il viaggio di Lawrence trova dunque il suo compimento non nello spazio ma nel tempo e nel passato della civiltà etrusca egli rinviene l'espressione più completa e vitale di una concezione profonda e autentica della vita:

Interpretando dipinti e altri resti etruschi egli attribuisce a questo antico popolo il segreto di una vita limpida e serena, armonicamente gaia e felicemente intensa...Ed è appunto tenendo presente questi modelli di un passato obliterato o stranamente superstiti che Lawrence elabora la sua dottrina di rinnovamento della civiltà moderna, che egli vede giunta allo stremo; una dottrina che...viene predicata nel suo romanzo profetico *Lady Chatterley's Lover*. (Ferrara, p. 224)

Non è un caso, peraltro, che l'esperienza etrusca si ponga fra la seconda e la terza, definitiva riscrittura del suo romanzo confermando come questo sia in parte l'esito narrativo delle formulazioni ideologiche che trovano espressione nei saggi sui luoghi etruschi.

Se, dunque, in *WWRA* la voce del narratore aveva improvvisamente taciuto di fronte al mistero dell'alterità, riconoscendo la propria inadeguatezza a offrire un messaggio di speranza, in *Lady Chatterley's Lover* la narrazione si interrompe nel momento celebrativo della rigenerazione e della nuova vita che sta crescendo nel grembo di Connie; il lettore viene così costretto ad ascoltare la predicazione di Lawrence e a riflettere sulla sua richiesta di un atto di coraggio e di amore che permetta alla

parte più autentica dell'uomo di ritrovare un senso profondo e armonioso della vita in un mondo oramai sterile e privo di slanci vitalistici. Le parole conclusive del romanzo vengono affidate a Mellors il quale sottrae la penna al narratore e, nello scrivere una lettera a Connie, parla al lettore riaffermando ancora una volta il senso di religiosità legato alla vita e all'amore:

«... And if you're in Scotland and I'm in the Midlands, and I can't put my arms round you, and wrap my legs round you, yet I've got something of you...We fucked a flame into being. Even the flowers are fucked into being, between sun and earth...a great deal of us is together, and we can abide by it, and steer our courses to meet soon. John Thomas says good-night to lady Jane, a little droopingly, but with a hopeful heart-» (pp. 301-302)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Fernando Ferrara, *Romanzo e profezia. L'amante di Lady Chatterley*, di D.H. Lawrence, come mito e predicazione, Roma, Officina Edizioni, 1982.
- E. M. Forster, *A Passage to India*, edited by Oliver Stallybrass, Harmondsworth, Penguin Books, 1979.
- Mark Kinkead-Weekes, 'La donna «gringo» che fuggì a cavallo', in Carla Comellini e Vita Fortunati (a cura di), *D. H. Lawrence cent'anni dopo. Nuove prospettive della critica Lawrenceana*, Bologna, Patron Editore, 1991.
- D. H. Lawrence, 'Indians and an Englishman', in *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, edited by Edward D. McDonald, New York, Viking, 1936.
- D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, edited by Michael Squires, Harmondsworth, Penguin Books, 1994.
- D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away and Other Stories*, edited by Dieter Mehl and Christa Jansohn, Harmondsworth, Penguin Books, 1996.

LE PAROLE DELLA MORTE:
VIRGINIA WOOLF E L'ELABORAZIONE DEL LUTTO¹

di
Flora de Giovanni
(Salerno)

«I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant 'novel'. A new — by Virginia Woolf. But what? Elegy?»². È il 1925: Virginia Woolf sta lavorando alla stesura di *To the Lighthouse*, il più autobiografico dei suoi romanzi, quello nel quale il metodo faticosamente messo a punto in *Jacob's Room* e *Mrs Dalloway* ha ormai raggiunto la piena maturazione. E se «elegia» è solo uno dei nomi che, in alternativa al troppo tradizionale e riduttivo «romanzo», prende in esame per la nuova narrativa, è anche, in quanto canto della morte, della bellezza perduta, del lutto e della malinconia, indice dei contenuti di *To the Lighthouse* e forse soprattutto del suo intento: riscrivere l'epitaffio dei genitori, Julia e Leslie Stephen, recuperandone, al di là dell'immagine cristallizzata dalle mitologie funebri, la fluida e variegata umanità.

Grazie all'atto della scrittura, il padre e la madre, ritratti con fedeltà ed efficacia in Mr e Mrs Ramsay, smettono di ossessionarla per collocarsi in uno spazio più distante e sereno, dal quale ritornano con minore frequenza e intensità: «I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in

¹ Le pagine qui pubblicate sono parte di un saggio più ampio sulla scrittura narrativa di Virginia Woolf, che con il Professor Ferrara è stato ideato e pianificato nelle linee complessive. Il suo ricordo mi ha costantemente accompagnato durante lo svolgimento di questo lavoro, che vorrei dedicargli con grande affetto e riconoscenza.

² V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, ed. by A.O. Bell, Harmondsworth, Penguin, 1979-88, 5 vols, vol. III, p. 34.

expressing it I explained it and then laid it to rest»³. La scrittura si configura dunque come riparazione, come «occasione e mezzo per superare, per elaborare l'affetto connesso a determinate esperienze percepite come traumatiche»⁴; consente di rivivere la sofferenza, di scomporla e parcellizzarla, di circoscriverla e liquidarla. Tale elaborazione del lutto, di un lutto lungamente trattenuto dentro di sé, è anche uno dei temi di *To the Lighthouse*: ritorna infatti nella terza parte del romanzo in cui Lily Briscoe ricostruisce, abbandonandosi alle «intermittenze del cuore», la figura di Mrs Ramsay morta da molti anni, sperimenta di nuovo la successione di indifferenza e dolore per la sua perdita e infine se ne distanzia, come dimostra l'atto creativo della formazione simbolica, il ritratto, espressione compiuta e consapevole di quanto sino ad allora restava inarticolato⁵.

Né *incipit* né approdo della narrazione, la morte di Mrs Ramsay si pone in tutti i sensi al centro del romanzo tenendolo insieme, scandendone l'articolazione; «evento nella vita dei vivi», è improvvisa, insensata, contingente eppure inesorabilmente gravida di conseguenze; le parentesi quadre che la contengono le conferiscono l'aspetto tagliente e acuminato di un ineluttabile dato di fatto, di una brusca cesura nell'ordinata sequenza dei caratteri stampati come nel fluire delle esistenze: «[Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty]»⁶. Registrata con laconica freddezza, tradisce, nono-

³ V. Woolf, «A Sketch of the Past», in *Moments of Being*, London, Grafton, 1989, p. 90. Cfr. anche *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. III, p. 208: «I used to think of him [father] & mother daily; but writing *The Lighthouse*, laid them in my mind. And now he comes back sometimes, but differently. (I believe this to be true — that I was obsessed by them both, unhealthily; & writing of them was a necessary act)».

⁴ S. Ferrari, *Scrittura come riparazione*, Roma e Bari, Laterza, 1994, p. 87.

⁵ Cfr. H. Segal, «Un approccio psicoanalitico all'estetica», in *Scritti psicoanalitici*, Roma, Astrolabio, 1984, p. 247; v. anche S. Ferrari, *op. cit.*, p. 105.

⁶ V. Woolf, *To the Lighthouse*, London, Granada, 1983, p. 120. Sulle caratteristiche ricorrenti delle morti woolfiane, cfr. J. Mepham, «Virginia Woolf and the Burial of the Dead», in *Anglistica-AION*, XXV, 1 (1982), pp. 148-9. Per l'uso delle parentesi quadre, v. D. Daniele, «'La pinna fra le acque'. I margini del discorso in *To the Lighthouse*», in *Anglistica-AION*, XXX, 3 (1987), p. 54, e D. Ferrier, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, London and New York, Routledge, 1990, pp. 59-60.

stante la reticenza della voce narrante, il referente autobiografico nel duplice gesto dell'incespicare e del tendere le braccia (compiuto, il secondo, nella realtà da Virginia ma segno ugualmente tangibile di un incontro mancato): «My father staggered from the bedroom as we came. I stretched out my arms to stop him but he brushed past me, crying out something I could not catch; distraught»⁷.

Julia Stephen, che muore dopo una malattia breve e apparentemente banale nel 1895, quando Virginia ha 13 anni, è una figura ambivalente: circondata dalla leggenda della sua eccezionale bellezza e del suo altruismo, è lì «in the very centre of that Cathedral space which was childhood»⁸, ma è anche elusiva, poco incline a rispondere alle richieste di affetto incondizionato dei suoi figli, continuamente distratta dai molti impegni filantropici, dal rapporto simbiotico con il marito, dal peso di una famiglia numerosa e diversificata. Il suo volto dopo la morte inattesa, ultimo e definitivo abbandono, sembra a Virginia l'emblema stesso della distanza, dell'indifferenza, dell'indisponibilità: «Her face looked immeasurably distant, hollow and stern. When I kissed her, it was like kissing cold iron»⁹.

Chiusa, indifferente è anche Virginia presso il letto di morte, inopportuno il lamento ma in realtà schiacciata da un evento intollerabile per la sua enormità che genera in lei negazione e rifiuto. In quest'attimo, registrato di frequente nelle sue pagine, le si inceppa l'affettività, le si arresta il sentire: «I remember very clearly how even as I was taken to the bedside I noticed that one nurse was sobbing, and a desire to laugh came over me, and I said to myself as I have often done at moments of crisis since, 'I feel nothing whatever'»¹⁰. La stessa incapacità di provare emozioni ella attribuisce a Septimus Warren Smith, suo «correlativo oggettivo» e alter-ego maschile, affetto da quella variante dell'isteria per uomini che è lo shock da granata, il

⁷ V. Woolf, «A Sketch of the Past», cit., p. 102. Sulla persistenza della scena nella memoria di Virginia, cfr. P. Alexander, *Leonard and Virginia Woolf. A Literary Partnership*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 25.

⁸ V. Woolf, «A Sketch of the Past», cit., p. 91.

⁹ *Id.*, p. 102. A proposito dell'ostilità che la morte della madre può generare nella figlia adolescente, cfr. P. Rose, *Woman of Letters. A Life of Virginia Woolf*, London, Pandora, 1986, pp. 111-2 e J. Dunn, *A Very Close Conspiracy*, London, Jonathan Cape, 1990, p. 79.

¹⁰ V. Woolf, «A Sketch of the Past», cit., p. 102; v. anche *Id.*, p. 94.

quale, come lei, emotivamente mutilato, sperimenta la pazzia senza però riuscire a sottrarsene. Capace di ragionare, di leggere Dante, di fare di conto («his brain was perfect») non ha tuttavia sensazioni né sentimenti («he could not feel») sin da quando, in guerra, è stato ucciso il suo amico Evans — un'insensibilità che all'inizio giudica positiva, sublime, ma che in seguito lo perseguita e lo terrorizza¹¹.

La morte di Julia apre una crepa profonda nel discorso dei giovani Stephen e marca l'inizio di un'era in cui la produzione linguistica non è più spontanea ma inibita, controllata, talvolta assente. La scomparsa della madre segna dunque la fine dell'infanzia (che ella riassume e simboleggia), la fine dell'età dell'oro in cui il linguaggio può ancora dispiegare illimitatamente i propri mezzi, può ancora volteggiare senza restrizioni, evocare, creare mondi, trasformarsi in fatto; non a caso, ricordando Mrs Ramsay, James, oramai adolescente, ne individua la qualità fondante nell'apertura a ogni discorso, identificandola, potremmo dire, con la parola stessa: «She alone spoke the truth; to her alone could he speak it. That was the source of her everlasting attraction for him, perhaps; she was a person to whom one could say what came into one's head»¹². L'esperienza personale insegna infatti a Virginia che l'assenza di Julia, custode della libertà di dire, si traduce subito in una interdizione a due facce, che prevede da un lato il silenzio e dall'altro la rigida regolamentazione delle parole restanti: «The silence was stifling. A finger was laid upon our lips. One had always to think whether what one was about to say was the right thing to say»¹³. La figura della morta, fatta oggetto di una vera e propria censura, è cancellata dal discorso dei vivi, forse allo scopo di contenere la commozione suscitata dalla sua memoria: e se Sir Leslie fa eccezione alla regola lamentandosi e compiangendosi con singolare vigore, per i figli Julia rimane indicibile, innominabile. Quasi che il solo evocarne il nome possa scompaginare il fragi-

¹¹ Cfr. V. Woolf, *Mrs Dalloway*, Harmondsworth, Penguin, 1992, pp. 94-6. Per la definizione di Septimus come «correlativo oggettivo» dell'autrice, v. R. Poole, *The Unknown Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge U.P., 1978, p. 140. Per lo shock da granata come corrispettivo maschile dell'isteria, v. E. Showalter, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, London, Virago, 1985, p. 164.

¹² V. Woolf, *To the Lighthouse*, cit., p. 173.

¹³ V. Woolf, «A Sketch of the Past», cit., p. 104.

le equilibrio quotidiano faticosamente riconquistato, essi non la menzionano mai, né parlano di Stella, sua figlia di primo letto e, dopo la sua scomparsa, loro madre vicaria, a cui tocca la stessa tragica sorte nel 1897 — due perdite che si saldano in un'unica assenza dolorosa, crudele conferma dell'impossibilità di fare assegnamento su di una figura materna¹⁴.

Ma la morte, e Virginia lo sa bene, non è indicibile solo nei suoi aspetti elevati; lo è anche, inconfessabilmente, in quelli pratici e quotidiani, nella noia, nel cattivo umore, nella difficile riorganizzazione della vita di ogni giorno che si deve ricomporre e riaggiustare intorno a nuovi centri¹⁵. La ridistribuzione di ruoli e responsabilità significa in primo luogo ridistribuzione delle parole: quelle a sua disposizione durante le tette visite a Hyde Park Gate sono regolate da un codice misterioso e inappellabile il cui scopo è produrre una conversazione ininterrotta, cerimoniosa e leggera, mentre le convenzioni del dolore e le liturgie del lutto costringono i giovani Stephen a cercare a tentoni espressioni sconosciute eppure canoniche, già date, che hanno il potere di opacizzare e banalizzare le emozioni, anziché rivelarle e dar loro forma: «We were made to act parts that we did not feel; to fumble for words that we did not know. It obscured, it dulled. It made one hypocritical and inmeshed in the conventions of sorrow»¹⁶.

Allo stesso modo dei necrologi (particolarmente numerosi nel caso di un uomo pubblico come Leslie Stephen), che costringono il morto, falsificandone e deformandone la memoria, nella griglia atta a contenerlo; che lo riscrivono interamente, omologandone e levigandone le asperità caratteristiche; che, oggetto inerte e inerme nelle mani dei suoi imbalsamatori, lo trasformano e lo imbellettano rendendolo irriconoscibile a chi lo ha amato e quindi irrimediabilmente distante¹⁷. Un problema,

¹⁴ «Mother's and Stella's deaths, I suppose, united us. We never spoke of them. I can remember how awkwardly Thoby avoided saying 'Stella' when a ship called *Stella* was wrecked» (V. Woolf, *Id.*, p. 137). Per l'assimilazione tra le due morti, cfr. *Ibid.*

¹⁵ «That is one of the aspects of death that is left out when people talk — as father talked — of the message or teaching of sorrow. They never mention its unbecoming side; its legacy of bitterness, bad temper; ill adjustment; and what is to me the worst of all — boredom» (*Id.*, p. 156).

¹⁶ *Id.*, p. 106. V. anche *Id.*, pp. 163-4.

¹⁷ «All this stupid writing and reading about father seems to put him further away...», scrive Virginia a Violet Dickinson nel 1904 dopo la morte di

quello del rispetto della verità, che Virginia si pone qualche anno più tardi in una lettera a Lady Cecil, mentre sta lavorando all'epitaffio di una zia per il *Guardian*, e che non riesce a risolvere, perché sfuggire alle paratie di un canone mortuario che va stratificandosi da secoli non è cosa da poco:

I have been writing an obituary all the morning of an Aunt who died. [...] If one could only say what one thinks, some good might come of it; but I can't see the need for respectful lamentations. When you die, I shall tell the truth about you. It would be a very interesting article – something like a Japanese watercolour, with an angular ivory face¹⁸.

Il necrologio ideale, quello che vorrebbe scrivere se avesse piena libertà, è dunque un necrologio in forma di ritratto, che sembra promettere la delicatezza di sfumature tipica dell'acquarello e la nettezza di contorni propria del volto d'avorio, chiaro richiamo alla maschera mortuaria, calco fedele dei lineamenti del morto, trasposizione veritiera delle sue fattezze su un supporto incorruttibile.

Verso il lutto ritualizzato che «funge da diaframma tra l'uomo e la morte», che «impersonale e freddo, invece di permettere all'uomo di esprimere ciò che prova... glielo impedisce paralizzandolo», Virginia si mostrerà intollerante per tutta la vita¹⁹: ella è consapevole della distanza che esiste tra la sofferenza e le pratiche sociali intese in origine a canalizzarla e smaltirla e sa che queste, piuttosto che aderire al dolore diventandone la manifestazione autentica e liberatoria, se ne tengono discoste e si limitano a nascondere. Annota infatti sul diario dopo il servizio funebre per l'amica Ottoline Morrell: «Oh dear, oh dear the lack of intensity; the wailing and mumbling ... [...] What all this had to do with Ottoline, or our feelings?»²⁰. Le liturgie del

Leslie Stephen (V. Woolf, *The Flight of the Mind. The Letters of Virginia Woolf 1888-1912*, ed. by N. Nicolson, London, The Hogarth Press, 1983, vol. I, p. 131). V. anche *Id.*, p. 146, in cui Virginia lamenta la falsificante interpretazione della figura paterna: «I cant tell you how she [Caroline Emelia Stephen] maddens me when she begins to talk about father. It is pathetic too — but oh such trash! She always manages to get hold of the wrong explanation of everything he ever said or did or wrote... ».

¹⁸ *Id.*, p. 390.

¹⁹ P. Ariès, *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori, 1992, p. 378.

²⁰ V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. V, p. 135.

lutto, orchestrate con cura secondo un copione immutabile e coercitivo diventano una vera e propria rappresentazione: «...Next here is the coffin, an overgrown one; like a stage coffin, covered with a white satin cloth: bearers elderly gentlemen rather red and stiff, holding to the corners: pigeons flying outside; insufficient artificial light; procession to poets corner; dramatic 'In sure and certain hope of immortality' perhaps melodramatic», scrive in occasione del funerale di Thomas Hardy; e appunto come in una rappresentazione di second'ordine, lo spettatore annoiato, immune dalla commozione, si distrae e si guarda intorno, notando i molti particolari incongrui: un naso rubizzo, i tic del vescovo, il rapimento troppo intenso del novizio. «...I doubt the capacity of the human animal for being dignified in ceremony», conclude Virginia²¹.

In *The Years* è Delia, distaccata come l'autrice, a osservare la grande recita che viene allestita intorno alla morte, una recita in cui ciascuno ha il suo ruolo; «It was like a scene in the play», riflette, quando, spettatrice del cordoglio del padre per la morte della madre, lo vede uscire dalla stanza di lei e poco oltre, nel corso del servizio funebre, si scopre a pensare di fronte alla sua rigida ed enfatica interpretazione della parte del vedovo, «he's overdoing it... we're all pretending»²². E mentre il funerale va trasformandosi in un *party* tra le tombe, esplicitamente false e irritanti appaiono a Delia le parole del rito, che la disturbano e la distraggono dalla riflessione sulla morte e le impediscono di aprirsi alla commozione e alla comprensione:

'We give thee hearty thanks', said the voice, 'for that it has pleased thee to deliver this our sister out of the miseries of this sinful world-' What a lie! she cried to herself. What a damnable lie! He had robbed her of the one feeling that was genuine; he had spoilt her one moment of understanding²³.

In *The Waves* — un altro libro-epitaffio, questa volta alla memoria del fratello Thoby, di cui sul frontespizio Virginia vorrebbe inscrivere le date di nascita e di morte²⁴ — è Bernard, lo

²¹ *Id.*, vol. III, pp. 173-4.

²² V. Woolf, *The Years*, Leyden, The Albatros, 1947, pp. 38 e 69.

²³ *Id.*, p. 69.

²⁴ «I wrote the words O Death fifteen minutes ago... [...] Anyhow it is done; and I have been sitting these 15 minutes in a state of glory, and calm, and some tears, thinking of Thoby and if I could write Julian Thoby Stephen 1881-1906 on the first page.» (V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. IV, p. 10).

scrittore, a opporsi strenuamente agli stereotipi del dolore; consapevole che quanto è stato già detto non fa al caso suo («Nothing that has been said meets our case»), rifiuta le espressioni di cordoglio altrui – in questo caso i versi Ben Jonson – perché, soffocanti, collose come fiori dall'odore intenso e persistente, seppelliscono il morto sotto una coltre impenetrabile da cui non trapela nessuna immagine di vita:

...We remembered inevitably what had been said by others; 'the lily of the day is fairer far in May'; we compared Percival to a lily - Percival whom I wanted to lose his hair; to shock the authorities; to grow old with me; he was already covered over with lilies.

'So the sincerity of the moment passed; so it became symbolical; and that I could not stand. Let us commit any blasphemy of laughter and criticism rather than exude the lily-sweet glue; and cover him with phrases, I cried²⁵.

Non vi è consolazione, dunque, nelle consuete simbologie funerarie: non è paragonando Percival a un giglio che si rende sopportabile la perdita ma piuttosto mantenendolo vivo attraverso le sparse memorie della sua quotidianità, attraverso il ricordo dei suoi aspetti più umani, anche se prosaici e corporei: «...I want someone with whom to laugh, with whom to yawn, with whom to remember how he scratched his head; someone he was at ease with and liked...»²⁶.

Allo stesso modo Lily ripensa a Mrs Ramsay nella sua «comica umanità»²⁷: la rivede, miope, identificare a fatica un oggetto in lontananza, inseguire i fogli della sua corrispondenza dispersi dal vento, riproporre la propria retrograda filosofia sul matrimonio e l'indifferenza, l'assenza di emozioni che ha caratterizzato il suo ritorno alla casa dei Ramsay si stempera sotto la pressione della memoria involontaria, «the terrible pounce of memory, not to be foretold, not to be warded off»²⁸, che garantisce, secondo Proust, l'accesso al ricordo autentico, materia prima dell'unico Libro mai scritto, quello dettato dal bisogno di ricreare il passato perduto²⁹.

²⁵ V. Woolf, *The Waves*, cit., p. 204. Per l'inadeguatezza di quanto è stato già detto, v. *Id.*, p. 118.

²⁶ *Id.*, p. 119.

²⁷ Cfr. M. Moore, *The Short Season between two Silences*, Boston and London, Allen & Unwin, 1984, p. 86.

²⁸ V. Woolf, *The Waves*, cit., p. 203.

²⁹ Cfr. H. Segal, «Un approccio psicoanalitico all'estetica», cit., p. 239. Per l'influenza di Proust sulla Woolf, v. R.Z. Temple, «Never Say 'I': *To the Lighthouse*

Mrs Ramsay smette dunque di essere innocua e al contempo indifesa — un oggetto con cui giocherellare a piacimento — smette di essere alla mercé dei vivi e torna ad essere se stessa, persona non più idealizzata, con pecche e limitazioni oltre che qualità, capace, risvegliandosi all'improvviso, di aggredire, di infliggere ancora la ferita della sua mancanza: «It had seemed so safe, thinking of her. Ghost, air, nothingness, a thing you could play with easily and safely at any time of day or night, she had been that, and then suddenly she put her hand out and wrung the heart thus»³⁰. L'intensità con la quale Lily ne ricompono l'immagine frammentata è esemplificata da quella che chiamerei un'allucinazione, proemio della visione propriamente detta e sua anticipazione letterale. Appagamento allucinatorio, fantasmatico di un desiderio altrimenti irrealizzabile, Mrs Ramsay si rianima sotto gli occhi del lettore, assumendo la sostanza lieve ed evanescente di uno spirito che ricompare nei luoghi familiari — la finestra presso cui Lily la aveva ritratta — e appunto come un'apparizione sovrannaturale si fa dispensatrice di conoscenza, confermando la sua intima natura triangolare (già nota a chi legge, già intuita dalla pittrice), oscura e silenziosa al tempo stesso:

Suddenly the window at which she was looking was whitened by some light stuff behind it. At last then somebody had come into the drawing-room; somebody was sitting in the chair. [...] Mercifully, whoever it was stayed still inside; had settled by some stroke of luck so as to throw an odd-shaped triangular shadow over the step. [...] Ah, but what had happened? Some wave of white went over the window pane. The air must have stirred some flounce in the room. Her heart leapt at her and seized her and tortured her.

'Mrs Ramsay! Mrs Ramsay!' she cried, feeling the old horror come back - to want and want and not to have. Could she inflict that still? And then, quietly, as if she refrained, that too became part of ordinary experience, was on a level with the chair, with the table³¹.

as Vision and Confession», in C. Sprague (ed.), *Virginia Woolf*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1971.

³⁰ V. Woolf, *To the Lighthouse*, cit., pp. 165-6. V. anche *Id.*, p. 162.

³¹ *Id.*, pp. 185-6. Per l'esattezza dell'intuizione di Lily su Mrs Ramsay, cfr. D. Dowling, *Bloomsbury Aesthetics and the Novels of Forster and Woolf*, New York, St. Martin's Press, 1985, p. 153. Ancora sul triangolo in *To the Lighthouse*, v. M. Torgovnick, *The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel*, Princeton, Princeton U.P., 1985, pp. 139 segg. e G. Pedersen, «Vision in *To the Lighthouse*», in *PMLA*, 73 (1958). A proposito dell'appagamento allucinatorio del desiderio durante l'elaborazione del lutto, cfr. S. Freud, «Lutto e malinconia», in *Opere 1915-1917*, Torino, Boringhieri, 1980, vol. VIII, pp. 103-4.

La vivida percezione della presenza di Mrs Ramsay, cui fa seguito la dolorosa e definitiva consapevolezza della sua scomparsa, è indice che l'elaborazione del lutto si sta compiendo; invocandone il nome, tenue baluardo contro l'assenza, Lily cerca di trattenerla, di richiamarla indietro, per poi comprendere che la morte e la sofferenza, eventi estremi, unici per la loro portata distruttiva, appartengono nonostante tutto alla vita, all'esperienza ordinaria e sono dotati di una tangibilità paragonabile a quella dei tavoli e delle sedie che Andrew Ramsay colloca, nella sua ingenua dizione, al centro della ricerca filosofica del padre (con un evidente riferimento al realismo di G.E. Moore).

L'accettazione della contiguità tra la vita e la morte, segno inequivocabile del sano procedere del lavoro del lutto, è la rivelazione a cui avrebbe avuto accesso Delia se non fosse stata disturbata e interrotta dall'insincero rito funebre: «...She was possessed by something everlasting; of life mixing with death, of death becoming life»³²; ma è anche la causa scatenante, con il suo insopportabile peso, del suicidio di Septimus, che ha negato la morte, che si è ostinatamente rifiutato di vederla: «It was at that moment ... that the great revelation took place. A voice spoke from behind the screen. Evans was speaking. The dead were with him. 'Evans, Evans!' he cried»³³. Formulata nel linguaggio concreto e letterale della follia, l'illuminazione, che squarcia con improvvisa violenza lo schermo opaco interposto da Septimus tra sé e la realtà, contiene, io credo, il medesimo riconoscimento dell'assenza di confini tra la vita e la morte, del continuo confondersi e mescolarsi dell'una con l'altra, del loro reciproco appartenersi.

Solo che, a differenza di Lily, Septimus non può tollerarlo. Ambedue preda di un'allucinazione, terreno comune al folle e all'artista, seguono un *iter* molto simile alla volta della rivelazione, con esiti opposti, però, che ne svelano il diverso grado di controllo del reale³⁴: l'uno infatti resta letteralmente vittima di quanto ha intuito, l'altra lo rielabora e lo profonde nel quadro,

³² V. Woolf, *The Years*, cit., pp. 68-9.

³³ V. Woolf, *Mrs Dalloway*, cit., p. 102. Non concordo con Mepham (*op. cit.*, pp. 150-1), secondo il quale Evans perseguita Septimus perché questi non ha saputo tenerlo alla giusta distanza.

³⁴ Sull'allucinazione come esperienza comune a Lily e Septimus, v. D. Ferrier, *op. cit.*, pp. 40 e 54.

quasi che nelle due controfigure, autonome eppure «in stretta relazione con il suo vissuto», Virginia abbia voluto riscrivere e compendiare le tappe del proprio cammino verso l'accettazione della morte³⁵: in Septimus l'incapacità di riconoscere l'evento traumatico, di liberare e gestire la sofferenza, in Lily l'esperienza consapevole del lutto con il suo carico di ambivalenza, sino all'esito ultimo della formazione del simbolo, mezzo «per reintegrare, ricreare, ritrovare e possedere nuovamente l'oggetto originario», indice del superamento, non della negazione della perdita³⁶. *Qualcosa che sta per qualcos'altro*, dunque, il ritratto è il sostituto più efficace, la rappresentazione più immediata di Mrs Ramsay, che è irrimediabilmente perduta, e in esso il progetto dell'arte — «accettare il vuoto, l'assenza, cogliere l'oggetto assente» — si manifesta con la massima evidenza³⁷.

Si legge in «A Sketch of the Past»:

And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer: [...] I feel that I have had a blow;... it is or it will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it a whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me³⁸.

La scrittura — principio ordinatore che consente di rivivere gli eventi, di ripensarli, di sottrarli al caso; meccanismo di controllo che circonda e determina «ciò che altrimenti ci sovrasterebbe e ci schiaccerebbe col peso della sua stessa terribile indeterminatezza»³⁹ — la scrittura in *To the Lighthouse* si accolla il

³⁵ Cfr. S. Ferrari, *op. cit.*, p. 85. Il mestiere della pittura, il segno apparentemente più manifesto della distanza tra Lily e la Woolf, si pone in realtà a mezza strada tra identificazione e disidentificazione, perché l'autrice ne ha spesso sottolineato la similarità con la scrittura: cfr. V. Woolf, «Walter Sickert», in *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1966-7, 4 vols., vol. II, p. 241.

³⁶ H. Segal, «Note sulla formazione del simbolo», in *Scritti psicoanalitici*, cit., p. 67.

³⁷ G. Bompiani, «Time, Tense, Weather. Il tempo in *To the Lighthouse* di Virginia Woolf», in *Tempora*, Milano, Anabasi, 1993, p. 82. V. anche S. Kemp, «Enigmatic Clarity: Death, Life and Modernism», in *Critical Quarterly*, 35, 2 (1993), che paragona il lutto e la scrittura facendone strumenti per tradurre in presenza un'assenza.

³⁸ V. Woolf, «A Sketch of the Past», cit., p. 81. Cfr. anche M.A. Leaska, «Introduction», in *A Passionate Apprentice*, London, The Hogarth Press, 1990, p. XXXVII.

³⁹ S. Ferrari, *op. cit.*, p. 6.

compito immane di dire la morte. «The moderns had never written anything one wanted to read about death», pensa la protagonista di «Mrs Dalloway in Bond Street»⁴⁰: di sicuro nel romanzo del '27 Virginia scrive ciò che vuole scrivere sulla morte, dando espressione, dopo anni di silenzio, dolore latente e muto disagio, a ciò che è andato prendendo forma dentro di lei.

Un'elaborazione del lutto il cui buon esito è ulteriormente confermato nel '37 da *The Years*, nel quale la morte della madre è raccontata diffusamente, quasi che il rapido, reticente accenno all'evento in sè contenuto in *To the Lighthouse* possa ora dilatarsi, distendersi in una sorta di *death-bed scene* di stampo vittoriano, dove si concede ampio spazio ai dettagli, peraltro tutti autobiografici: l'incespicare del padre, l'atteggiamento distaccato della figlia, il pianto dell'infermiera, l'intenso profumo dei fiori, la cerimonia funebre, la consapevolezza delle nuove responsabilità degli orfani, che si traducono in un subitaneo irrigidirsi del linguaggio. I fatti, che Virginia era convinta di non saper descrivere («I haven't that 'reality' gift», aveva annotato sul diario nel '23), inondano ora la sua pagina come un fiume in piena troppo a lungo trattenuto, costringendola a ritmi di lavoro insolitamente precipitosi, che sono per lei fonte di un'ebbrezza sconosciuta⁴¹. Se, come sostiene Ferrari, la scrittura realistica implica elaborazione e controllo della realtà a differenza dell'astrazione, che può segnalare la fuga dal reale e la sua negazione⁴², *The Years* allora spiana la strada all'atto finale, al sincero e minuzioso resoconto di «A Sketch of the Past», scritto tra il '39 e il '40, in cui, venute meno le necessità della disidentificazione, annullate le distanze, cadute le maschere e gli pseudonimi, la morte della madre, sottratta infine alla *fiction*, può essere detta con lineare semplicità e fattuale precisione, con la dolente serenità che si addice a un evento passato.

⁴⁰ V. Woolf, «Mrs Dalloway in Bond Street», in *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. by S. Dick, London, The Hogarth Press, 1985, p. 149.

⁴¹ Cfr. V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*, cit., vol. IV, p. 133: «This one, however, releases such a torrent of fact as I did not know I had in me. I must have been observing and collecting these 20 years [...] But oh how easy this writing is compared with *The Waves!*». V. anche *id.*, p. 245: «... It has been written at a greater gallop than any of my books. The representational part accounts for this fluency. And I should say ... with greater excitement...».

⁴² S. Ferrari, *op. cit.*, p. 24.

LA DISLOCAZIONE DELL'EBREO
IN 'THE JEW OF MALTA' DI C. MARLOWE

di
Roberta Falcone
(L'Aquila)

Figure di stranieri

Marlowe scelse tutti alieni da presentare sul palcoscenico (barbari orientali, omosessuali, maghi, cristiani machiavellici, turchi, ebrei), producendo quindi anch'egli, come molti autori del periodo, il suo «spectacle of strangeness»¹. La presenza così massiccia dell'alterità nel teatro e nella letteratura fu anche una conseguenza del fervore delle scoperte geografiche, dell'affermazione del colonialismo inglese oltreoceano e della propaganda imperialista particolarmente fiorente nell'età Tudor².

L'Inghilterra vide anche la traduzione di testi come *Universal Cosmography, A Treatise of the New India* (1553) di Sebastian Munster e *The Decades of the New World* (1555) di Peter Martyr da parte di Richard Eden, dell'*Omnium gentium mores (The Fardle of Facions - 1555)* di Joannes Boemus da parte di William Waterman, della *Geographical Historie of Africa* (Leo Africanus) di John Pory, tanto per citarne qualcuno³. Indubbiamente il testo più significativo fu *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques, and Discoveries of the English*

¹ E.C. Bartels, *Spectacles of Strangeness. Imperialism, Alienation, and Marlowe*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 4.

² G.K. Hunter, *Dramatic Identities and Cultural Tradition: Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, Liverpool, Liverpool University Press, 1978, p. 3.

³ Per una più ampia dissertazione delle pubblicazioni riguardanti i viaggi nel periodo elisabettiano e giacomiano, cfr. J. Parker, *Books to Build an Empire: A Bibliographical History of English Overseas Interest to 1620*, Amsterdam, N. Israel, 1965; E.G.R. Taylor, *Tudor Geography, 1485-1583*, London, Methuen, 1930, e *Late Tudor and Early Stuart Geography, 1583-1650* London, Methuen, 1934.

Nation, (I edizione completa 1589) di Richard Hakluyt, il quale non solo si definiva «the ardent lover of my country»⁴, ma trasformava il viaggio e le scoperte di un individuo nel successo collettivo di una nazione e nell'esaltazione dei suoi profitti.

Il confronto, l'individuazione delle differenze e delle somiglianze con altri esseri umani non erano solo inevitabili, erano anche un punto problematico e attraente nell'ampliamento della conoscenza del sé attraverso lo specchio dell'altro. Tutto ciò che si configurava come diversità diventava oggetto di studio e di rappresentazione e ciò ne permetteva il contenimento e il disciplinamento, poiché l'Europa si considerava il principio guida del processo planetario e non una semplice regione⁵. Spesso la rappresentazione dell'alieno andava dalla derisione al timore⁶: l'altro infatti era raffigurato o come caotico e informe (assenza di ordine) o come falso e negativo (parodia demoniaca dell'ordine). E spesso le due immagini coincidevano perché il

⁴ Citato in R. Helgerson, *Forms of Nationhood. The Elizabethan Writing of England*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992, p. 152.

⁵ D. Defert, «The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries», *Dialectical Anthropology*, 7, 1982, p. 16. L'Atlante di Mercador per esempio è, più che una mappa, lo specchio del mondo. Nella prefazione, Mercador dichiara infatti che «his work (as in a mirror) will set before your eyes, the whole world». L'Atlante organizza differenti sistemi semiotici: ci sono due piani, uno esterno, l'altro interno. L'esterno introduce decorazioni allegoriche che chiariscono e illuminano l'interno (la mappa della terra). Un titolo, ritratti (nella parte superiore significativamente Cesare e Tolomeo), allegorie degli elementi, la sfera celeste, strumenti di misura, il sole, la luna, un'allegoria dei quattro continenti (una donna seduta su un trono con ai piedi tre donne diversamente svestite), incorniciano il mondo di categorie storiche, cosmografiche e antropologiche che introducono vari livelli di lettura in una rappresentazione del globo apparentemente piatta. La separazione poi del mondo (nel piano interno) in due cerchi (il vecchio e il nuovo mondo), diventa espressione della sfera celeste proposta nella cornice (J. Rabasa, «Allegories of Atlas», in *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. by B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin, London and New York, Routledge, 1995, pp. 358-60).

⁶ G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 16. Antony Jenkinson, per esempio, rimase in Russia dal 1557 al 1560 e la descrisse come «full of diseases, divers and evil». Per quanto riguarda gli altri popoli del mar Caspio dice: «[...] every Kahn or Sultan hath at least four or five wives, besides young maidens and boys, living very viciously». Parla di popoli strani, di altrettanto strani costumi che definisce barbari. In Russia nei matrimoni tutti bevevano fino ad ubriacarsi, poi i due uomini che avevano accompagnato la sposa, danzavano «naked a long time before all the company» (R. Hakluyt, *Principal Navigations*, citato in A.L. Rowse, *The Expansion of Elizabethan England*, London and Basingstoke, Macmillan, 1955, p. 170).

caotico diventava demoniaco⁷. Secondo Emily Bartels, ciò «suggests Europe's desire to bring the 'infinite riches' of the world outside into its own 'little room', to enclose and somehow to contain, if not to categorize, these fragments of other worlds and peoples»⁸.

Per combattere dunque tale senso di perdita/paura, questi testi dovevano insistere sull'alterità degli altri e sulla demonizzazione di figure come turchi, mori o l'oriente in genere, in quanto barbaro. Si creò così, come dice Said⁹, un confine artificiale, dinamico, perché ridefinibile così come lo era il sé, ma invalicabile, tra il mondo conosciuto e i suoi civili abitanti e l'universo ignoto, non familiare e perciò selvaggio e misterioso, «dis-placing» ogni cosa che considerava o voleva considerare altro da sé¹⁰.

Con la formazione degli stati nazionali e con il «mito della nazione» su cui ognuno dei nuovi stati si fondava, anche in patria si crearono gli 'alieni'. E così i poveri, i pazzi, gli eretici religiosi e politici, i sodomiti, i libertini e, in ultima istanza, gli oppositori dell'ideologia dominante, furono classificati, perseguitati e rinchiusi¹¹.

Marlowe stesso era probabilmente considerato un alieno

⁷ S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1980, p. 9.

⁸ E.C. Bartels, «Malta, the Jew and the Fictions of Difference: Colonialist Discourse in Marlowe's *The Jew of Malta*», *English Literary Renaissance*, Winter 1990, vol. 20: 1, p. 1.

⁹ E.W. Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1995, pp. 40 e 54.

¹⁰ S. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 18.

¹¹ Cfr. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1994. Secondo Nicholas Davidson, ci furono negli ultimi venti anni del secolo numerose pubblicazioni in difesa della fede. Nel 1591, William Lambarde raccomandò a Sir John Leveson di fare attenzione, nel selezionare i commissari militari per il Kent, a che «They ought to be, not only no Papistes, but no Libertines, or Atheists, whoe are (next to the papistes) the most dangerous». La corona che si sentiva minacciata ancora dall'Europa cattolica anche dopo la sconfitta dell'Armada e dai riformatori interni, diventò sempre più nervosa nei confronti dei dissidenti. Furono imprigionati molti dissidenti protestanti e le persecuzioni contro i cattolici si intensificarono tanto che il governo fu accusato di voler introdurre una nuova «Inquisizione». Nel febbraio del 1593, furono votate in Parlamento leggi che aumentavano le pene inflitte ai non conformisti. L'autore fu Edwin Sandys, figlio dell'Arcivescovo di York (N. Davidson, «Christopher Marlowe and Atheism», in *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*, a cura di D. Grantley and P. Roberts, Hants, Scholar Press, pp. 135-140).

nel suo tempo, forse omosessuale, forse spia, accusato di ateismo¹², ucciso in circostanze oscure, egli si atteggiava o era visto come un trasgressore socialmente, sessualmente, politicamente e religiosamente. Conosceva dunque i meccanismi dell'esclusione, delle maniere arbitrarie e strategiche con cui la differenza poteva essere costruita e perciò usò il teatro come luogo in cui mettere in discussione i costrutti egemonici.

In *The Jew of Malta*, come il titolo indica, colui che è differente, 'straniero' (come egli stesso si definisce), alieno è un ebreo. Anche se in Inghilterra gli ebrei non erano molto numerosi, non tali almeno da rappresentare un pericolo da un punto di vista numerico, la figura dell'ebreo gli era probabilmente utile in quanto figura retorica: essa infatti rappresenta tutto quello che la cristianità odia e teme da sempre e che quindi appare irriducibilmente altro. Barabba, l'ebreo errante, l'incivile, se per civiltà si intende come dice Chatwin, l'irregimentazione e un comportamento «razionale», è barbaro, selvaggio, instabile e in quanto tale ha un'influenza disgregatrice¹³: «What figure could better instantiate the dispossessed in a country that had exiled its Jews and in an era that refused to admit them still? What figure could better point to financial oppression in a country that had turned its Jews into usurers and its usurers into devils while feeding off the profits?»¹⁴.

La prima traccia degli ebrei¹⁵, nell'Inghilterra Tudor, si trova in una lettera di Ferdinando e Isabella di Spagna, inviata a Enrico VIII (Segovia, 18 agosto 1494). Tuttavia il problema ebraico o la loro minaccia non sembra essere stato tra le prio-

¹² Per un resoconto dell'accusa di ateismo rivolta a Marlowe, cfr. «Richard Baines' Note» e «Letter to Sir John Puckering» di Thomas Kyd (1593), in D. Cole, *Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy*, Westport, Connecticut, London, Greenwood Press, 1995, pp. 155-58. Né la sua morte fu pianta, anzi fu considerata il giusto castigo di Dio. Cfr. Robert Greene, «A Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance» (1592), in *Christopher Marlowe: The Critical Heritage 1588-1896* ed. by M. McLure, London and New York, Routledge, 1995; si veda anche Thomas Beard, «Of Epicures and Atheists», *The Theatre of Gods Judgements*, 1597, in M. MacLure, *op. cit.*

¹³ B. Chatwin, *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996, p. 94.

¹⁴ E.C. Bartels, *Spectacles of Strangeness. Imperialism, Alienation, and Marlowe*, cit., p. 83.

¹⁵ Gli ebrei erano stati espulsi da Edward I nel 1290, la loro riammissione ufficiale avvenne nel 1655 ad opera di Cromwell. (L. Wolf, «Jews in Elizabethan England», *Transactions of the Jewish Historical Society of England*, 11, 1924-27, pp. 1-2 e 19).

rità del primo re Tudor¹⁶. All'epoca della regina Elisabetta, c'erano tra gli ottanta e novanta ebrei, «nuovi cristiani», battezzati per ordine del re di Spagna nel lontano 1496, anche se molti di loro erano «Marranos», cioè praticavano l'ebraismo in privato. Non c'erano impedimenti legali per la loro venuta ed essi erano liberi di vivere in Inghilterra, anzi molti di loro ne aiutarono la politica estera: «[...] their network, stretching from London to Constantinople via the Low Countries and Iberia, was demonstrated to be an effective tool of intelligence. These English Jews remained important figures in official diplomacy even after the Armada's defeat»¹⁷.

Tuttavia gli ebrei non erano parte integrante della vita sociale. Non acquistavano infatti la terra, che dava un senso di stabilità e di sicurezza economica, oltre al prestigio sociale, perché non erano sicuri di poterla tramandare ai propri eredi; né desideravano un posto nella gerarchia sociale ed economica: il loro nesso con l'ambiente era così puramente strumentale¹⁸. Da qui l'accumulo di beni «trasportabili», il prestito di denaro e l'usura di cui erano accusati.

Da un punto di vista sociale la parola «Jew» era sinonimo di usura, avarizia, desiderio di vendetta, e più in generale un insulto che aveva basi teologiche più che etnografiche¹⁹. Infatti la peggior forma di insulto per coloro che non volevano convertirsi al calvinismo era che avessero «no more religion then *Doggs*, and are vorse then Turks or Jewes: yea or brute beasts»²⁰.

¹⁶ D.S. Katz, «Introduction» a *The Jews in the History of England, 1484-1850*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 1, 3 e 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸ J. Katz, *Tradition and Crisis: Jewish Society at the End of the Middle Ages*, New York, New York University Press, 1971, pp. 47-48.

¹⁹ G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 66. Nel 1556 l'allora principessa Elisabetta, informata di vari complotti per eliminarla, così scriveva alla regina Maria «When I rivilve in mind (most noble Queen) the old love of pagans to their princes, and the reverent fear of the Romans to their senate, I cannot but muse for my part, and blush for theirs, to see the rebellious hearts and devilish intents of Christians in name, but Jews in deed towards their anointed King» (citata in A.C. Dessen, «The Elizabethan Stage Jew and Christian Example. Gerontus, Barabas, and Shylock», *Modern Language Quarterly*, 35, 1974, p. 233).

²⁰ W. Dell, *Several Sermons*, 1652, citato in D.S. Katz, *Philo-Semitism and the Readmission of the Jews to England 1603-1655*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 163. Così Sir Thomas Browne parlava della loro ostinazione a non accettare la vera fede: «I am ashamed... at the rabbinical interpretation of the Jews upon the Old Testament as much as their defection from the New; and

C'era inoltre in Inghilterra un sentimento antisemita perché si diceva che Joseph Mendez-Nassi o Joao Micques, ebreo portoghese che viveva a Costantinopoli e in buone relazioni con il sultano, lo avesse convinto ad attaccare Cipro (1570), ma forse più di questo accadimento, aveva fatto scalpore la condanna del dottor Lopez, medico della regina²¹.

La Malta di Barabba

La rappresentazione dello spazio in *The Jew*²² muove l'attenzione sui luoghi dell'esclusione interna. Lo spazio che Marlowe presenta non è centrato sulla divisione noi/altri, che pure è presente nel testo nell'opposizione cristiani/turchi, al contrario, restringendo e concentrando l'azione in una singola «nazione», Marlowe offre un catalogo della politica interna e del suo credo che mette l'ebreo nello spazio dell'altro.

E Malta, luogo limite di lotta tra fedi, diventa teatro e metafora di contraddizione. L'isola si presenta infatti come spa-

truly it is beyond wonder how that contemptible and degenerate issue of Jacob, once so devoted to ethnic superstition, and so eagerly seduced to the idolatry of their neighbors, should now in such an obstinate and peremptory belief adhere to their own doctrine, expect impossibilities, and in the face and eye of the church, persist without the least hope of conversion; this is a vice in them that were a virtue in us; for obstinacy in a bad cause is but constancy in a good» (T. Browne *Religio Medici. The Consolation of Philosophy*, citato in E.L. Panitz, *The Aliens in Their Midst. Images of Jews in English Literature*, London and Toronto, Associated University Presses, 1981, p. 69).

²¹ Nel 1594 c'era stata la condanna del Lopez, medico della regina, accusato di aver tentato di avvelenare la sovrana. Lopez era un ebreo portoghese che, secondo l'accusa, si era venduto agli spagnoli, diventando doppio agente (D.S. Katz, *The Jews in the History of England, 1484-1850*, cit. p. 49). Per Wolf, tuttavia, Lopez, fautore della pace tra Spagna e Inghilterra, contrastava la politica di Walsingham e di Essex, puritani e fortemente avversi a una rappacificazione tra le due corone. Lopez non era certo immune da difetti, fu certo incauto, ma non traditore (L. Wolf, *op. cit.*, p. 31). Sir Edward Coke, nell'arringa finale, ricordò il suo essere ebreo: «This Lopez, a perjured traitor and Jewish doctor, worse than Judas himself, undertook the poisoning... When Lopez was at the gallows he declared that he loved the Queen as well as he loved Jesus Christ, which coming from one of the Jewish profession, moved no small laughter in the standers-by» (G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 27). Fu giudicato colpevole «with the applause of all the world... [and] the people much expected this execution» (M. Hotine, «The Politics of Anti-Semitism: *The Jew of Malta* and *The Merchant of Venice*», *Notes and Queries*, March 1991, p. 37).

²² *The Jew of Malta* fu rappresentato per la prima volta il 26 febbraio 1592.

zio problematico, denso di significati: è un oggetto coloniale contestato tra due culture potenti. Al suo interno, anche se tutti sono stranieri²³, c'è una chiara scala gerarchica: lo spazio del potere è occupato dai Cavalieri²⁴ e dalle istituzioni cristiane (conventi), mentre gli ebrei sono tollerati, ignorati e, al bisogno, usati.

«Money and Policy»: due paradigmi machiavellici

E già nel prologo di *The Jew* è inscritto il contenuto del dramma. Quando Machevill appare per recitarlo, stabilisce immediatamente lo spazio, il tema e il tono del dramma. La sua autopresentazione è ironica e si fonda sulle paure, sulle ossessioni, sulle fantasie e sui miti che in Inghilterra si avevano delle sue idee politiche: «And now the Guise is dead, is come from France/ To view this land, and frolic with his friends» (3-4)²⁵. Machiavelli era infatti conosciuto negli anni '80 dai dotti nella versione italiana e francese, ma non sufficientemente da correggerne la versione popolare. Le cause di questa lettura erano molte, non soltanto *Contre-Machiavel* di Gentillet, ma anche

²³ Ferneze viene da Cipro, Del Bosco dalla Spagna, Barabba si dichiara straniero (I,ii,61), Ithamore è uno schiavo, né sono nominati i cittadini di Malta ad eccezione del richiamo retorico del governatore al momento della guerra contro i turchi (III,v,29).

²⁴ Con la caduta di Rodi (1522), Malta diventò l'ultimo baluardo nel Mediterraneo. Ancora recente era l'assedio di Suleiman II (1565). In Inghilterra si leggevano preghiere «every Wednesday and Friday to excite all godly people to pray unto God for the delivery of those Christians that are now invaded by the Turks. Forasmuch as the Isle of Malta... is presently invaded with a great Army and navy of Turks, infidels and sworn enemies of christian religion... it is our parts, which for distance of place cannot succour them with the temporal relief, to assist them with spiritual aid... desiring [Almighty God] ... to repress the rage and violence of Infidels, who by all tyranny and cruelty labour utterly to root out not only true Religion, but also the very name and memory of Christ our only Saviour, and all christianity». (*Liturgical Services of Queen Elizabeth*, cit. in G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 85). Quando la Spagna vinse i Turchi a Lepanto, Elisabetta non ne fu molto felice ma il popolo festeggiò l'evento: «The ninth of November a sermon was preached in Paules Church at London, by maister William Foulks of Cambridge, to give thanks to almighty God for the victorie, which of his mercifull clemencie it hath pleased him to grant to the christians in the Levant seas, against the comon enimies of our faith the Turks» (R. Holinshed, *Cronicles*, cit. in G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 25).

²⁵ L'edizione usata è quella a cura di J.R. Siemon, London, The New Mermaids, 1994.

Epigramma in effigiem Machiavelli (1577) di Gabriel Harvey, *De legatibus* (1585) di Alberico Gentili, *Sphaera civitatis* (1588) di John Case²⁶, *De libris Cristiano detestandis, & a Christianis mopenitus eliminandis* (1552) di Lancelotto Politi, senza contare i pamphlets ugonotti che accusavano Caterina dei Medici e il suo partito di essere seguaci di Machiavelli a causa dell'origine italiana della regina. È nota inoltre la fama dell'Italia come terra di vendetta, assassini e avvelenatori, terra dove non esisteva morale.

In Inghilterra dunque Machiavelli era sinonimo di macchinazione. Ma Machiavelli, il 'villain', decostruisce il potere politico, il quale usa, tra le tante strategie di consenso, anche la religione (in questo caso quella cristiana) che pretende di avere valore universale: «I count religion but a childish toy, / And hold there is no sign but ignorance» (vv. 14/15), parole che ricordano l'accusa di ateismo fatta a Marlowe da Richard Baines. Egli dichiarò che Marlowe credeva che «the first beginning of religion was only to keep men in awe»²⁷. E la corona inglese poggiava sulla religione come legittimizzazione del suo potere, come fattore di unificazione e di organizzazione del consenso, poiché «religion serveth for a bridle»²⁸. Basti ricordare che Marlowe non fu l'unico accusato di ateismo, che le persecuzioni dei dissidenti erano assai attive.

Il Machiavelli presentato da Marlowe sembra dunque una caricatura delle letture e delle paure inglesi, così come lo sarà l'autorappresentazione del machiavellico Barabba (II,iii,176-214 e IV,i,48-59); e proprio per questo egli è più sovversivo del Machiavelli «reale»²⁹.

²⁶ Per un'ampia dissertazione sulla diffusione delle idee di Machiavelli in Inghilterra, cfr. N.W. Bawcutt, «Machiavelli and Marlowe's *The Jew of Malta*», *Renaissance Drama*, 1970, 3.

²⁷ «Richard Baines' notes», in D.Cole, *op. cit.*, p. 157.

²⁸ R. Hooker, *Of the Laws of Ecclesiastical Polity*, citato in J. Dollimore, *Radical Tragedy*, New York, Harvester, 1989, p. 13. I politici, afferma Robert Burton in *The Anatomy of Melancholy*, «make religion mere policy, a cloak, a human invention; nihil aequae valet at regendos vulgi animos ac superstitio» (cit. in J. Dollimore, *op. cit.*, p. 13).

²⁹ Secondo Gramsci Machiavelli è «sovversivo» perché nel *Principe* «ha svelato il processo di formazione di una determinata 'volontà collettiva' per un determinato fine politico... e non solo ha teorizzato il reale... ma [è] uno di quelli che 'sanno il gioco' ... e intende fare l'educazione politica di 'chi non sa'... Le cose che scrive sono applicate, e sono state sempre applicate, dai più grandi uomini della storia» (A. Gramsci, «La scienza della politica» - Q.XXX - in *Note su Machiavelli, sulla politica e sullo Stato moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1975, pp. 17 e 25).

Machiavelli non poteva che avere come suo alleato/allievo un altro alieno, «the Jew»³⁰, che, come lui, spaventa e atterrisce. E lo presenta come il villain, suo seguace («the worse/ Because he favours me» - 34-35), colui che «smiles to see how full his bags are crammed, / Which money was not got without my means» (31-32), relegandolo immediatamente nel proprio spazio. Il non nominarlo o meglio il definirlo con la sua appartenenza religiosa, fa sì che venga annullata la sua identità personale e prevalga quella di gruppo: «heterogeneity is valued in the case of the dominant community and made it disappear into sameness in the case of back-grounded community»³¹. L'altro subisce un processo di *de-facement*³² e di *sameness* in negativo all'interno del proprio gruppo. Già nel titolo è operata questa massificazione, reiterata all'interno del dramma: Barabba, poiché ebreo, è negativo a tal punto che il solo contatto con lui contamina (*Katherine*: «Converse not with him, he is cast off from heaven», II,iii,160)³³, oggetto del disprezzo generale. Come dice Fanon, «Wherever he goes, the Negro remains a Negro»³⁴. Barabba ha un'identità singola solamente quando lo si vuole adulare per ottenere qualcosa. Significativo a questo proposito è il colloquio con Ludowick che vuole corteggiare Abigail. Quando vede da lontano l'ebreo, lo definisce «Jew», ma quando si avvicina e conversa con lui, gli si rivolge chiamandolo perfino «good Barabas»³⁵. Si ricorda la sua individualità anche quando si vuole accentuarne la negatività all'interno del gruppo³⁶.

³⁰ Il legame Machiavelli/Barabba è reiterato nel dramma per aumentare le connotazioni negative dell'ebreo.

³¹ R. Chambers, «No Montagues without Capulets: Some Thoughts on Cultural Identity», in *Explorations in Differences: Law, Culture, and Politics*, ed. by J. Hart and R.W. Bauman, Toronto, University of Toronto Press, 1996, p. 42.

³² *Ibid.*, p. 42.

³³ Ferneze, compiendo l'operazione inversa, attribuisce le azioni malvagie di Barabba a tutta la comunità ebraica: «Now Selim note the unhallowed deeds of Jews» (V,v,91).

³⁴ F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, London, Pluto Press, 1991, p. 117.

³⁵ II,iii,38-100 e 278-304. Lo stesso comportamento ha Mathias, l'altro corteggiatore di Abigail. In presenza della madre lo chiama «Jew», mentre in privato «Barabas» (II,iii,162-257). Anche l'altezzoso Ferneze, quando l'ebreo gli promette la restituzione di Malta, diventa ossequioso e ricorda che il marginale ha un nome (V,ii,74-5 e 102).

³⁶ Per i frati Bernardine e Giacomo l'ebreo è Barabba prima perché ha commesso i crimini, poi perché promette di donare i propri beni al convento

Barabba diventa una bestia, un demonio peggiore anche degli altri ebrei («base Jew», V,v,72).

L'appartenenza religiosa di Barabba diventa dunque segno definitivo e fisso della differenza negativa, perché «the stereotype impedes the circulation and articulation of the signifier of 'race' as something other than its fixity as racism»³⁷. Ma il dramma svela e rivela non il machiavellismo di Barabba, ma il processo e i meccanismi di deterritorializzazione dell'Altro.

L'identità etnica di Barabba

Barabba, come il suo maestro, appare in scena da solo e viene sorpreso con «heaps of gold before him» e mentre enumera le sue conquiste economiche. È quindi connotato prioritariamente come ricco mercante («Thou art a merchant, and a moneyed man», I,ii,53), ma, poiché è ebreo, la sua ricchezza non può essere «the blessing» (I,i,104) di Dio, come avveniva per i calvinisti, ma blasfema e espropriabile³⁸. Quasi a livello giustificatorio della ricchezza dei mercanti inglesi, Alfred Harbage sostiene che «this money is not 'dirty' money — soiled either by baseness of acquisition or by invidious comparison with higher human values — but quite clean money»³⁹. È inoltre egoista, cinico, calcolatore («Or let 'em war, so we be conquerors./ Nay, let 'em combat, conquer, and kill all./ So they spare me, my daughter, and my wealth... I'll look unto myself» (I,i, 150-52, 172), infine, e non poteva mancare nella costruzione di un ebreo, è un usuraio, per sua stessa ammissione⁴⁰, e ha com-

(IV,i,28-109). Per Friar Jacomo diventa addirittura «good Barabas» quando pensa di aver ucciso Bernardine e vuole fuggire.

³⁷ H.K. Bhabha, «The Other Question», in *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994, p. 75.

³⁸ Lutero, nella sua lettura dei Galati (pubblicata in inglese nel 1575) nota come gli ebrei usano la benedizione di Abramo «applying it only to a carnal blessing, and do great injury to Scripture» (G.K. Hunter, *op. cit.*, p. 67).

³⁹ «Innocent Barabbas», *Tulane Drama Review*, VIII, 1964, p. 57.

⁴⁰ L'usura, di cui spesso erano accusati gli ebrei, tuttavia, come dice William Harrison, sebbene fosse «a trade brought in by the Jews... [is] now perfectly practiced almost by every Christian and so commonly that he is accounted but for a fool that doth lend his money for nothing» (W. Harrison, *Description of England*, 1587, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1968, p. 203). L'usura, intesa come pagamento di un interesse su un prestito, non era di per sé illecita,

messo molti crimini. Tuttavia tutto ciò è avvenuto lontano da Malta e in un tempo precedente all'azione del dramma e le dichiarazioni di Barabba, come quelle di Machevill, sono esagerazioni per distruggerne la veridicità in un periodo in cui gli ebrei erano accusati persino di sacrificare bambini cristiani.

Per il pubblico dell'epoca non poteva essere ammissibile che un ebreo dicesse «Infinite riches in a little room» (v. 37). Hunter sostiene infatti che «little room» era sinonimo del ventre della Vergine, il contenitore di Cristo (Cristo *in utero Virginis*). A prova di ciò cita molte pubblicazioni della tradizione cristiana in generale e di quella del periodo. Le infinite ricchezze ovviamente facevano riferimento alle infinite ricchezze di Cristo che spesso era associato a gioiello, oro, argento⁴¹. Quando poi l'ebreo dice di chiamarsi Barabba, lo spettatore ovviamente fa il riferimento biblico, che ne aumenta le connotazioni negative: è machiavellico, è il peggiore degli ebrei dopo Giuda. E Barabba stesso lo enfatizza: «Tush, who amongst 'em knows not Barabas?» (I,1, 67). Il nome Barabba significa «figlio del padre», ma, con riferimento a Giovanni 8,44⁴², è figlio della carne e non dello spirito e quindi figlio del diavolo. Barabba poi cita Abramo che, pur facendo parte della tradizione giudaica, è inglobato da quella cristiana, ricordandoci che le due religioni hanno la stessa matrice⁴³, matrice rifiutata da entrambe le fedi

purché il tasso non superasse il massimo stabilito per statuto che, con un atto del 1545, abrogato nel 1552 e rimesso in vigore nel 1571, era dell'1%. Tuttavia nel 1577 un prigioniero accusato di usura, fu rilasciato per un decreto di *Habeas Corpus* (T. Tawney, *La religione e la genesi del capitalismo*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 140 e 161).

⁴¹ G.K. Hunter, «The Theology of Marlowe's *The Jew of Malta*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, pp. 22-4.

⁴² «Se Dio fosse vostro padre, voi mi amereste perché io vengo da Dio... Voi avete il diavolo per padre e vi sforzate di fare ciò che egli desidera».

⁴³ Lutero cita un brano dai Romani e nota: «By this argument he [Paul] mightily stoppeth the mouths of the proud Jews, which gloried that they were the seed and children of Abraham». Gli ebrei sono i figli «after the flesh» ma «we are the children of the promise, as Isaac was; that is to say, of grace and faith, born only of the promise». Lutero usa la nozione patristica che gli ebrei erano rappresentati dalla figura di Ismaele e i cristiani da quella di Isacco (G.K. Hunter, *Dramatic Identities and Cultural Tradition. Studies in Shakespeare and His Contemporaries*, cit., pp. 67-69). Calvino è molto simile a Lutero poiché afferma che S. Paolo distingue coloro che, secondo la carne, sono figli di Abramo, da coloro che lo sono secondo lo Spirito. (G. Calvino, *Istituzione della religione cristiana*, a cura di G. Tourn, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1971, Libro II, cap. XXI, p. 1106).

cristiane⁴⁴. È orgoglioso del suo status, della sua provenienza e appartenenza che reputa superiori moralmente a quella cristiana⁴⁵ («Rather had I a Jew be hated thus,/ Than pitied in a Christian poverty» - I,i, 113-4).

Tuttavia Barabba massifica i comportamenti e contrappone la superiorità della propria razza all'inferiorità dei cristiani che in ultima analisi si riduce alla capacità di accumulo di denaro («They say we are a scattered nation:/ I cannot tell, but we have scrambled up/ More wealth by far than those that brag of faith... [we are] wealthier far than any Christian» I,i, 120-22 e 127).

La descrizione fisica di Barabba è affidata a Ithamore che, pur essendo, nelle parole di Pilia Borza «base slave» (IV,ii, 9), guarda al suo padrone con disprezzo. L'ebreo, come l'iconografia del periodo lo presentava, doveva avere un naso come una proboscide e una parrucca rossa, che evoca Giuda⁴⁶. E Barabba infatti ha un naso lungo («God-a-mercy nose» IV,i, 23) ma, invece di avere i capelli di Giuda, ne porta il cappello vecchio e sporco che «Judas left under the elder when he hanged himself» (IV,iv, 64). È sudicio, perché tutti gli appartenenti alla sua comunità lo sono poiché hanno il *Foetor Judaicus*.

Il corpo, primo significante, diventa segno visibile della diversità, «an embodiment of all they loathe and fear, all that appear stubbornly, irreducibly different... [che] enters already trailing clouds of ignominy»⁴⁷.

Barabba è dunque costruito con i materiali della cultura cristiana dominante, demonizzato come anticristo o diavolo,

⁴⁴ «Perché se [gli ebrei] pensano di potersi inorgoglire della loro professione di fede esteriore, Ismaele... era circonciso; se si fondano sull'antichità, egli era primogenito della casa di Abramo; eppure vediamo che è stato cancellato» (G. Calvino, *op. cit.*, libro IV, cap. II, p. 1234).

⁴⁵ John Fox, nel suo *Sermon preached at the Christening of a certain Jew* (1578), dice che gli ebrei «being otherwise the people most abhorred of God, & men... would nevertheless most arrogantly vaunt them selves to be more esteemed, and more precious in the sight of God, then all other nations, people and tongues: and that they were his own darling, and therefore could not by any means be defrauded of the power of his promise» (cit. in P.H. Kocher, *Christopher Marlowe. A Study of His Thought, Learning, and Character*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1946, p. 121).

⁴⁶ N.W. Bawcutt, «Introduction» a C. Marlowe, *The Jew of Malta*, London, Revels Plays, p. 12.

⁴⁷ S. Greenblatt, *op. cit.*, p. 203.

criminalizzato perché attaccato al denaro, pieno di vizi, temuto tanto che Ferneze, saputo dei suoi crimini, dice: «I always feared that Jew» (V,i, 18)⁴⁸.

Anche se secondo T.S. Eliot, l'egoismo di Barabba è una fase dell'individualismo elisabettiano, che è una fusione di stoicismo (Seneca), scetticismo (Montaigne) e cinismo (Machiavelli)⁴⁹, tuttavia la sua costruzione e lo sviluppo del dramma implicano relazioni di potere tra gruppi che a loro volta posizionano l'individuo: «the individual is an effect of power, and at the same time, or precisely to the extent to which it is that effect, it is the element of its articulation. The individual which power has constituted is at the same time its vehicle»⁵⁰.

Barabba, pur essendo simile agli altri abitanti dell'isola («making a profit of my policy;/ And he from whom my most advantage comes/ Shall be my friend./ This is the life we Jews used to lead;/ And reason, too, for Christians do the like», V,ii, 112-16), pur parlandone lo stesso linguaggio⁵¹, pur comportandosi correttamente («The man that dealeth righteously shall live:/ And which of you can charge me otherwise?», I,ii, 117-8), è considerato un «cast off» (II,iii, 160) la cui «profession»

⁴⁸ Nel 1240 c'erano a Malta circa 25 famiglie ebreie. Quando furono espulsi (1492), non fu loro permesso di portare denaro, oro, argento e pietre preziose, ma soltanto un vestito, un materasso, un paio di lenzuola, tre tari (mezzo fiorino) e poche provviste per il viaggio. Tutte le altre proprietà dovevano essere convertite in lettere di scambio. I cavalieri «professed to regard the Jews as more dangerous enemies even than the Turks, accusing them of espionage and worse» tanto che Lord Fisher dichiarò che «neither rats nor Jews can exist at Malta» (C. Roth, «The Jews of Malta», *Transactions of the Jewish Historical Society of England*, vol. xii, 1928-31, pp. 208-10 e pp. 216, 187).

⁴⁹ T.S. Eliot, *Selected Essays*, London, Limited, 1958, p. 132.

⁵⁰ M. Foucault, *Power/Knowledge*, ed. by C. Gordon, Brighton, Harvester, 1980, p. 98.

⁵¹ Le sue parole, che sono per lo più aforismi, adagi cinici, massime, tutti luoghi comuni della cultura maltese, denotano che l'ebreo è iscritto in quella cultura: «Who is honoured now but for his wealth? (I,i, 112); A reaching thought will search his deepest wits,/ ... And cast with cunning for the time to come (I,ii, 223-4)...; in extremity/ We ought to make bar of no policy (I,ii, 272-3)...; Now will I show myself to have more of the serpent than the dove; that is, more knave than fool (II,iii, 36-7); Faith is not to be held with Heretics (II,iii, 313) ...; For he that liveth in authority/ And neither gets him friends, nor fills his bags/ Lives like the ass that Aesop speaketh of,/ That labours with a load of bread and wine/ And leaves it off to snap on thistle tops (V,ii, 38-42) ...; For so I live, perish may all the world» (V,v, 10).

(I,ii,121) è quella di accumulare denaro, di cui il potere può disporre a proprio piacimento. Quando Henry III decise «to rid himsef out of debt, he caused the Jewes to give unto him a great portion of their goods, so that they were greatlie impoverished»⁵². È dunque la fede⁵³ che determina la differenza.

L'unico spazio che rimane all'ebreo, dopo l'espropriazione, è quello privato in cui tuttavia riproduce gli stessi meccanismi di controllo da lui subiti. Abigail è corpo filiale di cui disporre a proprio piacimento per recuperare il denaro e per attuare la vendetta è una lotta tra uomini e alla donna non rimane che l'obbedienza senza conoscenza («Do, it is requisite it should be so», II,iii, 241).

Lo spazio del potere

Anche se Malta è un crogiolo di differenze, in cui gli occidentali occupano lo spazio del potere. Ferneze, il governatore dell'isola, è, nelle parole di Barabba, un ladro, che usa la «policy» per sopraffare i più deboli politicamente: «Ay, policy?»⁵⁴ That's their profession,/ And not simplicity, as they suggest» (I,ii, 282; 161-2). Esempio è l'incontro/scontro di Ferneze con Barabba. Già il governatore aveva stabilito il rapporto di sudditanza degli ebrei dicendo «call those Jews of Malta hither» (I,ii, 34), mostrandosi impaziente del loro ritardo («Were they not summoned to appear today?», v. 35). Stabilisce dunque immediatamente una gerarchia spaziale: pur avendo bisogno del loro denaro, il potere li convoca a palazzo e, se dapprima si mostra affabile (li chiama 'Hebrews' e poi 'soft Barabas'), riposiziona

⁵² R. Holinshed, *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, London, Printed for J. Johnson, 1807, vol. 2, p. 419.

⁵³ John Rogers in *Displaying of the Familie of Loue*, afferma che «for so much as they blaspheme Christ the sonne of God, and denie his Godhed, and resurrection, they haue no part nor fellowship with us of the promise of God, touching Christ our Lord, neither are partakers of his mercie» (cit. in P.H. Kocher, *op. cit.*, p. 121).

⁵⁴ La parola «policvy» rafforzò il significato negativo con la comparsa in Inghilterra delle teorie di Machiavelli. Già nelle *moralities* era stata associata al Vice. Covetousness chiama se stesso «Worldy Policy» in *Nature* (1495) di Henry Medwall; Avarice «allias policie» in *Respublica* (1553) di Nicholas Udall. Nel 1581 il conte di Oxford fu accusato di aver asserito che la Trinità era una favola e che le scritture erano usate per «policy» (N. Davidson, *op. cit.*, p. 137).

immediatamente il marginale non appena questi non si mostra totalmente acquiescente, ridefinendolo «Jew». A Barabba è negato il potere discorsivo e la partecipazione attiva al dialogo, tanto che quando osa confutare le argomentazioni del governatore, gli vengono confiscati tutti i beni e non metà come accade agli altri ebrei. Alla «richiesta» di denaro di Ferneze («Thou art a merchant, and a moneyed man,/ And 'tis thy money, Barabas, we seek... Thine and the rest», I,ii, 53-4 e 56), l'ebreo rivendica la sua estraneità, che è estraneità al potere e non al luogo. Infatti egli conosce Malta molto meglio del dominatore Ferneze e, grazie a tale conoscenza, può aiutare i turchi. L'apparente uguaglianza nelle parole del secondo cavaliere viene negata dal potere che, attraverso la religione, li equipara agli infedeli⁵⁵, creando un confine arbitrario, ma chiaro e inviolabile, tra il sé e l'Altro:

2 Knight Then let them [strangers] with us contribute.
Barabas How, equally?
Ferneze No, Jew, like infidels. (I,ii,61-3)

La legge scritta («Read there the articles of our decrees», 67) sancisce ciò che è stato deciso con un atto arbitrario. Nella concezione giurisprudenziale la legge è concettualizzata come superiore alle contingenze della politica, ma Marlowe mostra come anch'essa è scritta per privilegiare gruppi di potere e conferirle un valore universale; o per meglio dire, la legge è un tipo particolare di potere: è l'esercizio del potere con una implicita visione normativa, che ratifica a livello superiore (con lo scritto) la discriminazione⁵⁶. Con il «we» e l'«our» Ferneze rende quindi un atto arbitrario come proveniente da una fonte astratta, superiore e quindi incontrovertibile.

⁵⁵ Nel culto anglicano il venerdì santo si usava pregare per «all the Jews, Turks, Infidels and heretics», accomunando quindi critici e credenti di altre fedi (G.K. Hunter, *Dramatic Identities and Cultural Traditions*, cit., p. 67).

⁵⁶ Nel periodo in Inghilterra c'era un dibattito se la legge fosse al di sopra del re o il contrario. Per esempio Sir Edward Coke, nella Prefazione al secondo volume di *Reports*, loda la regina Elisabetta per non aver mai interferito con la legge: «Bless God for Queen Elizabeth, whose continual charge to her giustice... is that for no commandment under the great or privy seal, writs or letters, common right be disturbed or delayed and, if any such commandment should come, that the justices of her laws should not therefore cease to do right in any point» (cit. in R. Nelgerson, *op. cit.*, p. 88).

La mancata accettazione dell'espropriazione porta alla minaccia della identità religiosa e etnica («he that denies to pay, shall straight become a Christian», 73)⁵⁷, se Barabba non può essere una fonte di denaro, la «cow» che «give her milk freely» (IV,ii, 105), non può essere nemmeno ebreo.

L'altra strategia usata da Ferneze, poiché è un governatore «giusto» e cristiano, è quella del bene comune che è superiore all'individuo: «To save the ruin of a multitude:/ And better one want for a common good,/ Than many perish for a private man» (I,2, 98-100).

Gli argomenti per la confisca dei beni sono simili a quelli usati dal venerabile Pietro, in una lettera a Luigi VII di Francia, che esortava il re a far sì che gli ebrei fossero costretti a contribuire al costo della seconda Crociata: «Let their lives be spared, but their money taken away, in order that, through Christian hands helped by the money of blasfeming Jews, the boldness of unbelieving Saracenes may be vanquished... it were foolish and displeasing, I believe, to God, if so holy an expedition... were not assisted much more amply [than by Christian money] by the money of ungodly»⁵⁸.

Spesso il beneficio della fede era l'unica ricompensa che l'altro doveva aspettarsi e ciò rendeva legittime tutte le appropriazioni. Così Sir George Peckham scriveva dei nativi americani: «if in respect of all the commodities they can yeeld us... that they should but receive this only benefit of Christianity, they were more than fully recompensed»⁵⁹.

Diverso è il rapporto cristiani/turchi che è rapporto di potere/forza. In questo caso il cristiano deve inchinarsi di fronte al nemico a cui si riconosce dignità e a cui sono riservati titoli onorifici: 'your highness', 'great-Selim-Calymath', 'his highness son', e sono ricevuti con tutti gli onori («And all good fortune wait on Calimath» I,ii, 33). Ridiventano però «these misbelie-

⁵⁷ «The Enlightenment commitment to truth and reason... has meant historically a simple truth and a simple rationality which have conspired in practice to legitimate the subordination of non-Western world» (C. Belsey, «Afterword: A Future for Materialist Feminist Criticism», in *The Matter of Difference: Materialist Criticism of Shakespeare*, a cura di V. Wayne, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991, p. 262).

⁵⁸ Cit. in S.W. Baron, *Social and Religious History of the Jews*, New York, Columbia University Press, IV, 1957, p. 122.

⁵⁹ «A True Reporte of the late dicoveries, and possession taken in the right of the Crowne of England of the Newfound Lands» in R. Hakluyt, *The Principal Navigations*, cit. in A.L. Rowse, *op. cit.*, p. 211.

ving Turks» (II,ii, 46) e «proud-daring Calymath» (II,ii, 53), quando Martin del Bosco, il viceammiraglio spagnolo, gli promette aiuto militare da parte del re cattolico. Solo allora Ferneze ricorda il valore dei cavalieri e che «honour is brought with blood and not with gold» (II,ii, 56). Non parla tuttavia di restituire il denaro agli ebrei, come il consigliere spagnolo gli suggerisce: *Bosco*: «Keep the gold» (II,ii, 39).

La scomparsa degli alieni

Malta diventa un mondo alienato dove tutti sono mossi dal «desire of gold» (III,v, 4): i turchi vogliono tributi dai cristiani, i cristiani espropriano, con un atto arbitrario, gli ebrei, il convento approfitta di queste espropriazioni, i frati competono per il denaro dell'ebreo, dimenticando i suoi crimini, la prostituta e il servo turco bramano sempre quel denaro. Anche se dunque i tratti stereotipati della differenza sono «sameness» e lo statuto di alieno non è facilmente assegnabile, tuttavia i confini tra le culture rimangono invalicabili e Barabba è l'unico accusato di «covetousness» (I,ii, 124): «Boundary of community are often created by accusing those outside the boundary of the very practice on which the integrity of that community is founded... This is... the central regulating mechanism of colonial discourse»⁶⁰.

La tragedia nasce dunque perché l'ebreo conosce e non accetta la lettura altrui, di essere controllato, di essere «patient», «slave», come gli consigliano i suoi compagni di fede («Will you then steal my goods?/ Is theft the ground of your religion?/... What? Bring you scripture to confirm your wrongs?/... Some Jews are wicked, as all Christians are», I,ii, 95-6, 111-14), la sua violenza («Why, I esteem the injury far less,/ To take the lives of miserable me,/ Than be the causers of their misery» 147-49). Come dice Foucault, egli mostra che a una tirannia aperta si è sostituita una che, attraverso tecniche discorsive più subdole che forzano l'obbedienza di individui «liberi», opera attraverso modalità di sottomissione interna i cui effetti penetrano in ogni aspetto della vita sociale, politica, etica e affettiva dell'individuo⁶¹.

⁶⁰ P. Hulme, *Colonial Encounters, Europe and the Native Caribbean, 1499-1797*, London, Methuen, 1986, p. 85.

⁶¹ Cfr. M. Foucault, *Storia della sessualità, La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1984.

E, come Machevill, l'ebreo non vuole pietà («Let me be envied and not pitied» *Prologue*, 27) e si vendica usando la stessa violenza dei suoi nemici e che spesso nei «marginali» rimane a livello di fantasia: «Barabas is born to better chance,/ And framed of finer mould that common men... And there in spite of Malta will I dwell: /Having Ferneze's hand, whose heart I'll have... It is no sin to deceive a Christian;/ For they themselves hold it as a principle» (I,ii, 220-1 e II,iii, 15-16, 311-2)⁶².

Ma in questa lotta impari Barabba si disintegrerà perché non ha strumenti per contrapporsi al potere se non commettendo crimini sempre più efferati, conformandosi così al potere di cui accetta gli elementi strutturali, ma da una posizione marginale; infatti, «the subject ... becomes a *speaking* subject only by making its speech conform — even in so-called 'creation', or so-called 'transgression' — to the system of the rules of language as a system of differences, or at the very last by conforming to the general law of *differance*»⁶³. Dapprima egli si oppone al potere facendo convertire la figlia per rubare i gioielli rimasti nella casa confiscata e trasformata in convento. Come Ferneze, usa dunque la religione che «hides many mischiefs from suspicion» (I,ii, 282). Promette poi Abigail a due pretendenti (uno dei quali figlio del governatore), facendoli poi sfidare e uccidersi a vicenda. Ancora avvelena le monache e la figlia che lo ha tradito; poi, fingendo di convertirsi e di donare tutti i suoi beni alla chiesa, strangola Friar Bernardine. Infine l'ebreo tradisce doppiamente, prima i cristiani, poi i turchi. Sono tutte strategie 'femminili', del nascosto, del celato, del «serpente» («Now will I show myself to have more of the serpent than the dove», II,iii, 36).

Nella parabola discendente, l'arrogante e ricco patriarca ebreo si allea dapprima con lo schiavo Ithamore («We are villains both:/ Both circumcised, we hate Christians both», II,iii, 216-7), poi si trasforma nel buffone e infine nel traditore.

⁶² La stessa affermazione si trova in *Tamburlaine* (II,i 33-41). Era questo un argomento molto discusso nella controversia religiosa durante la guerra civile in Francia. Molti scrittori affermavano che era nata nel Concilio di Costanza del 1415 per giustificare la condanna al rogo di Giovanni Huss malgrado il salvacodotto. Un autore anonimo così recita: «Souuenez vous que c'est vn article de foy resolu et arreste au concile de Constance, auquel Jean Huss fut brusle contre le sauf conduit de l'Empereur, qu'il ne faut point garder la foy aux heretiques» (N.W. Bawcutt, «Machiavelli and Marlowe's *The Jew of Malta*», cit., p. 31).

⁶³ J. Derrida, *The Margins of Philosophy*, London, Harvester Wheatsheaf, 1982, p. 15.

Ha inoltre rinnegato, uccidendo la figlia, i legami familiari, adottando, adulando, pensando di schiavizzare un «altro», Ithamore, con promesse di ricchezze future («Thus every villain ambles after wealth, Although he ne'er be richer than in hope», II,iv, 52-53). Così facendo dissolve la struttura di relazioni di sangue, sacre, che determinavano l'identità in quel periodo. Barabba scende da Abigail al turco o moro⁶⁴, allo schiavo, traditore, ladro, fornicatore, anticristiano, assassino⁶⁵, che diventa figlio/erede. Anche lui, parodiando Ferneze, cercherà di impossessarsi del denaro del padrone perché «To undo a Jew is charity, and not sin» (IV,iv, 77). Da schiavo lo chiama «master», da figlio «Sirrah Barabas», «Sirrah Jew, the cow, Barabas» e infine «stange thing», quando l'ebreo gli rifiuta il denaro. Ma, al contrario del governatore, viene ucciso dall'ebreo insieme ai suoi complici che non possono essere che una prostituta e un ladro.

E Barabba diventa realmente quello che tutti dicevano che fosse all'inizio: il *demon*, l'animale che spaventa e atterrisce. La «valorizzazione» in negativo della propria identità rinforza e perpetua il sistema di dominazione che l'ebreo ha cercato di dissolvere, guadagnando però una reiscrizione suicida. Il suo eroismo perverso è del tutto impotente. Tuttavia la sua ribellione è destabilizzante dell'ordine e della gerarchia, quell'ordine e quella gerarchia così invocati durante il regno di Elisabetta che temeva le lacerazioni della guerra civile. Si pensi a *Laws of Ecclesiastical Polity* di Hooker. Se tutte le cose del creato non rispettassero l'ordine, «what would become of a man himself, whom these things now do all serve?»⁶⁶. La nazione, lo stato e la chiesa sono definite da un singolo sistema di leggi, le leggi di una indivisibile società politica. Hobbes più tardi porterà questo discorso alle estreme conseguenze: «By this authority given

⁶⁴ Nel suo resoconto di viaggi del 1595, Richard Hasleton non fa distinzione tra i turchi e i mori. Per la cultura occidentale sono la stessa cosa (*Strange and Wonderfull Things Happened to Richard Hasleton*, cit. in L.E. Kermodé, «Marlowe's Second City: The Jew as a Critic at the Rose in 1592», *Studies in English Literature 1500-1900*, 1995, Spring 35, p. 227, nota 10).

⁶⁵ «Since Mohamed was viewed as the disseminator of a false Revelation, he became as well the epitome of lechery, debauchery, sodomy, and a whole battery of assorted treacheries, all of which derived 'logically' from his doctrinal impostures» (E. Said, *op. cit.*, p. 62).

⁶⁶ *The Works of Richard Hooker* (1593), ed. by W. Speed Hill, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1977-82, vol. 1, p. 66.

him by every particular man in the commonwealth, he hath the use of so much power and strenght conferred on him that, by terror thereof, he is enabled to form the wills of them all to peace at home»⁶⁷.

Barabba, dopo il tradimento infatti, conquista lo spazio del potere politico e Ferneze lo chiama «My lord» (V,ii, 48). Ma, poiché non vede Malta come propria terra, mentre sia i cristiani che i musulmani la vedono come tale e come tale la consumano⁶⁸, vi rinuncia: «I must confess we come not to be kings/... our number's few,/ and crown come either by succession,/ Or urged by force... Give us a peaceful rule, make Christians kings,/ That thirst so much for principality... What boots is thee/ Poor Barabas, to be a Governor,/ Whenas thy life shall be at their command?» (I,i, 129-34 e V,ii,31-3). E la sua inesperienza, la sua policy «povera» (anche se più intrigante di quella di Ferneze) fa sì che si fidi dei cristiani, dei «great ones» del prologo.

È degno così di cadere nel calderone, immagine dell'inferno⁶⁹, calderone che egli stesso costruisce per Calimath, poiché in lui sono raccolti tutti i peccati tradizionali: avarizia, frode, superbia, delitto, tradimento⁷⁰. E l'agonia deve essere mostrata cosicché il pubblico possa capire i tormenti dell'inferno, prelu-

⁶⁷ T. Hobbes, *Leviathan*, London, J.M. Dent, New York, Dutton, 1973, p. 119.

⁶⁸ Il 26 giugno 1586 una piccola flotta finanziata dal conte di Cumberland, partì alla volta dell'Africa, avvistando la Sierra Leone in ottobre. Questo è il racconto del mercante John Sarracoll: «The fourth of November we went on shore to a town of the Negroes,... it was of about two hundred houses, and walled about with mighty great trees, and stakes so thick, that a rat could hardly get in or out... [the town was] finely built after their fashion... We found their houses and streets so finely and cleanly kept that it was an admiration to us all, for that neither in the houses nor streets was so much dust to be found as would fill an egg shell... Our men at their departure set the town on fire, and it was burnt in a quarter of an hour» («The voyage set out by the right honourable the Earle of Cumberland, in the yere 1586... Written by M. John Sarracoll marchant in the same voyage», cit. in S. Greenblatt, *op. cit.*, p. 193).

⁶⁹ L'iconografia dell'inferno nel Medio Evo lo dipingeva come un calderone: «The thirteenth-century artist put a literal construction on these passages, and carried his scruples so far as to represent a boiling cauldron in the open jaws of the monster» (E. Male, *The Gothic Image*, citato in G.K. Hunter, «The Theology of Marlowe's *The Jew of Malta*», cit., p. 234).

⁷⁰ Marlowe mette in scena quanto detto nei Salmi (7, 14-16): «Ecco, il mio nemico partorisce iniquità: egli ha concepito affanno, e partorirà inganno. Egli ha scavato una fossa e l'ha affondata; ma egli stesso è caduto nella fossa ch'egli ha fatto. Il travaglio ch'egli dà altrui gli ritornerà sopra la testa, e la sua violenza gli scenderà sopra la sommità del capo».

dio a una tortura senza fine. La vecchia storia dell'animalità, della malvagità dell'Altro è stata di nuovo detta, ancora una volta è stata terrificante e ancora una volta è stata gratificante: «barbarism resides elsewhere, in the other world, unenlightened, steeped in medievalism and bloody cruelty»⁷¹.

Tuttavia Barabba non si pente, anzi si nomina come Barabba e non come ebreo e rinforza la sua autorità asserendo la sua conoscenza e riaffermando un «I» autonomo e indipendente («'twas I that slew thy son,/ I framed the challenge that did make them meet:/ ... I aimed thy overthrow,/ And had I but escaped this stratagem,/ I would have brought confusion on you all», V,v, 80-4), aggiungendo, nonostante la tragicità dell'accadimento, elementi di divertimento.

Con la sua morte Ferneze può però ricollocarlo nella categoria «Jew» («the unhallowed deeds of Jews» v. 92) e nell'assenza. Riconquistata la sua posizione centrale non per il proprio inganno, ma per opera di Dio («The heavens are just... Neither to fate nor fortune, but to heaven» - V,i, 55 e V,v, 123), può «riconciliarsi» con il proprio avversario (tenendolo come prigioniero, ma con l'onore delle armi) e rappresentare il mondo ricostruito, anche se la presenza silenziosa di Martin del Bosco, del colonizzatore, ci ricorda che laddove la dicotomia sé/altro è accettata e condivisa, la possibilità di sostituzione del sé è sempre possibile e attuabile. Ferneze è l'autorità politica di Malta, ma l'isola è un oggetto del discorso coloniale: *Del Bosco*: «My lord and king hath title to this isle», II,ii, 37)⁷². Ferneze d'altro canto sembra riconoscere la potenza dell'altro quando gli risponde: «Thou shalt be Malta's general;/ We and our warlike knights will follow thee» (II,ii, 44-5): Malta e l'ebreo sono egualmente espropriati.

Il dramma mette dunque in discussione le certezze metafisiche ed etiche del periodo, evocando risposte emotive più che automatiche e incoraggiando la simpatia, se non l'ammirazione per l'alieno che non è né politicamente, né socialmente scorretto⁷³, nonostante l'antisemitismo del mio creatore. E Malta, una «nazione» apparentemente «neutra», non è forse per Marlowe, l'Inghilterra?

⁷¹ P. DuBois, *Torture and Truth*, New York and London, Routledge, 1991, p. 155.

⁷² Il verso successivo ha dato origine a controversie. Nell'edizione adottata recita: «And he means quickly to expell them hence», mentre in *Q* c'è la sostituzione di *them* con *you*, che rafforza le connotazioni anti-imperialiste del dramma.

⁷³ K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980, pp. 17-18.

IL GIOCO DELLE POSE IN HOGARTH, STERNE E BECKETT*

di
C. Maria Laudando
(Napoli)

Premessa

Della breve visita di Sterne a Firenze ci rimane uno dei ritratti più caratteristici di questo eccentrico scrittore/viaggiatore settecentesco: l'incisione ad opera del caricaturista Thomas Patch, un artista originario di Londra venuto in Italia a studiare l'arte fiorentina intorno alla metà di quel secolo. La sua 'caricatura' di Sterne evoca chiaramente l'episodio del *Tristram Shandy* in cui il capriccioso narratore shandiano si trova a tu per tu con la Morte e senza punto scomporsi, ché anzi sostenuto dal suo irrimediabile spirito burlesco, invita l'indesiderato ospite a tornare in un momento più opportuno. La Morte è presentata, secondo l'iconografia tradizionale, come uno scheletro che in una mano impugna minacciosamente una scimitarra e nell'altra solleva a mo' di monito una clessidra. Ma è la posa irriverente di Sterne/Tristram/Yorick a disorientare le aspettative del visitatore/lettore/spettatore, come osserva Willard Connell:

Indeed the grin on Sterne's lean face, heightened by the loss of one front tooth, was quite enough to disconcert the grisly intruder, while the spread fingers of the host on his chest, as if to moderate his laughter, seemed to express 'You surely don't mean me!'. Against a simple background of a straight chair in a corner [...], Yorick looked quite fit, in the top of fashion too, what with his shiny

* Il progetto per questo articolo nacque da una memorabile conversazione con il professor Ferrara che, in qualità di attento e generoso correlatore della mia tesi, suggerì una mappa di percorsi 'shandiani' per le mie ricerche a venire. Alla sua memoria va dunque dedicato questo breve scritto che cerca di seguire il doppio itinerario della comicità e della gestualità in Hogarth, Sterne e Beckett.

shoe-buckles, the gleaming hilt of his sword, his careful black-and-white, and his wig well curled, on which perched a bow like an enormous black butterfly (1958, p. 163).

La sottolineatura esasperata dei tratti fisionomici quali la secchezza del volto e il ghigno reso ancor più grottesco da un vuoto nella dentatura frontale è ulteriormente 'caricata' da una postura altrettanto dissacratoria, dal momento che l'inchino appena accennato è ironicamente sconfessato dalle mani giunte al petto — non in atto di supplica o preghiera — bensì quasi a trattenere piuttosto una risata di cervantesca, shakespeariana memoria. L'abbigliamento poi impeccabilmente alla moda, dove spicca il riflesso sgargiante dell'oro sull'impugnatura della spada e sulle fibbie delle scarpe, sembra voler suggerire nello stesso tempo una caratterizzazione fin troppo realistica del ritrattino «carico e allegorico» di Sterne (Attilio Brilli, 1985, p. 213). Ci troviamo di fronte a una commistione disarmante di finzione e verità, che se contraddistinse in modo (in)equivocabile la vita e la scrittura dell'autore inglese, proprio nel gioco creativo della caricatura manifesta una delle sue espressioni più compiute e intriganti. Non è un caso che l'incisione da cui si è avviato il mio discorso sia ricordata da Attilio Brilli come una riprova di quei nodi interculturali fra Italia e Inghilterra che varrebbe la pena approfondire al fine di comprendere meglio il cammino, ancora poco esplorato, della caricatura nel mondo occidentale. Di questo itinerario che lo studioso italiano giustamente definisce «di invenzione e di libertà» mi propongo qui di percorrere, secondo un andamento digressivo-progressivo congeniale al compagno di viaggio shandiano, brevi, irregolari segmenti all'interno della cultura inglese che congiungano in una serpentina ideale le pose grottesche di Hogarth, Sterne e Beckett.

1. L'ambigua sperimentazione di 'characters' e 'caricaturas'

Studi recenti che rivendicano la dignità e complessità del linguaggio caricaturale assegnano un posto di tutto rispetto al pittore/autore più polemicamente 'anglocentrico' e 'humorous' del suo tempo: William Hogarth. Sia nelle sue riflessioni teoriche sia nell'applicazione quotidiana della sua arte si possono infatti già apprezzare, come si vedrà, gli elementi fondanti della

caricatura: la motivazione ludica e insieme satirica; la dimensione meta-linguistica nella misura in cui si attiva una pratica parodica sulla tecnica e sulla retorica della rappresentazione fisionomica; e, strettamente interrelato all'aspetto appena menzionato, il recupero del corpo 'grottesco' o 'carnevalesco' dove l'exasperazione di escrescenze e orifizi decostruisce le regole sottese al discorso anatomico, fisiologico e artistico di stampo classico e/o neoclassico. Alla base della prassi caricaturale Brilli pone un processo di condensazione, affine al motto di spirito, al lavoro onirico e al gioco di parole, un processo che «implica un rilassamento delle norme artistiche e anatomiche per aprire il varco ad un vero e proprio gioco con le forme, alle associazioni analogiche più sorprendenti» (1985, p. 196). All'interno di questa disamina delle modalità e della storia della caricatura, a Hogarth viene riconosciuto un ruolo pionieristico per i suoi arditi «esperimenti sulle espressioni fisionomiche mai tentati dai pittori seri» che esitarono in una ricchissima galleria di «characters» e di «caricaturas» (p. 197).

Del fervido interesse di Hogarth per la tipologia satirica e grottesca si rinvengono cospicue testimonianze lungo tutto l'arco della sua carriera, a partire dalle illustrazioni giovanili per un'opera quale *Hudibras*; ma qui sarà opportuno circoscrivere il campo di indagine alla elaborazione teorica da parte dell'ingegnoso pittore/autore dei linguaggi del ridicolo - un progetto che si sviluppò in modo irregolare e frammentato, non senza esitazioni, tradendo una certa tensione per le resistenze e gli attacchi della critica di stampo accademico.

In primo luogo, dalla collazione delle diverse stesure a noi pervenute del trattato hogarthiano, *The Analysis of Beauty* (1753)¹, risulta evidente che quella che il curatore moderno della opera, Joseph Burke, giustamente definisce la teoria «of pictorial humour» e che costituisce uno dei contributi più originali del testo, nel primo manoscritto si limitava ad un appunto a margine del discorso sulla grandiosità («*Of Quantity*»), mentre nella versione successiva la notazione fu espansa e articolata in una sorta di «analysis of the ridiculous» da seguire parallelamente all'analisi del bello (1955, «Introduction», p. xxxi). Il

¹ Tutte le citazioni dall'*Analysis* saranno riportate nel testo tra parentesi tonde e si riferiscono all'edizione curata da Joseph Burke, corredata dei passi espunti dai manoscritti e delle *Autobiographical Notes* (Oxford, Clarendon, 1955).

nucleo in questione dice:

When improper, or *incompatible* excesses meet, they always excite laughter; more especially when the forms of these excesses are inelegant, that is, when they are composed of unvaried lines (p. 48).

La fonte del ridicolo è individuata nell'eccesso, nella violazione della proprietà, normalità («improper») e/o della coerenza logica («incompatible»), e a livello squisitamente figurativo questo effetto di straniamento comico è veicolato dalle linee dritte che sono rigide, ineleganti e innaturali, come viene più volte ribadito nel corpo del trattato². Nella versione definitiva colpisce la ricchezza e varietà degli esempi che Hogarth adduce a illustrazione del suo pensiero dai campi delle esperienze più disparate: l'espedito dell'uomo paffuto stivato nelle vesti da neonato, a quei tempi figura popolare nel campionario grottesco della fiera di San Bartolomeo; a teatro il personaggio di un condottiero romano comicamente abbigliato e imparrucato secondo la moda corrente. Un'analoga commistione di idee opposte, incongrue, che capovolgono le aspettative dettate dal buon senso, rende ridicoli animali quali il gufo e l'asino nella misura in cui questi sembrano contraffare una posa meditata sotto le loro curiose sembianze. Per non parlare della scimmia, che con una giubba addosso rappresenta una caricatura ancora più riuscita dell'uomo. L'ultimo esempio, tratto da una pantomima allora assai in voga, il *Doctor Faustus*³, è fornito dal sacco dalle forme sgraziate del mugnaio che di botto srotola sul palcoscenico, in cui ancora una volta Hogarth sottolinea alla attenzione del lettore i due elementi scatenanti il riso: le forme ineleganti e la violazione dell'orizzonte di attese dello spettatore.

² Si pensi alla sorprendente modernità della concezione hogarthiana del ridicolo alla luce della seguente definizione di «grotesque» proposta da Philip Thomson appena qualche decennio orsono: «the unresolved clash of incompatibles in work and response» (1972, p. 27).

³ Si ricorda che la locandina di questa farsa, una sorta di arlecchinata della storia del *Doctor Faustus*, compare nella famosa stampa *The Taste of the Town or Masquerades and Operas* (1724), che si può considerare un primo manifesto artistico del pittore contro la moda neoclassica del tempo identificata nella architettura palladiana, e contro la degenerazione del gusto della città che impazziva per i travestimenti e gli spettacoli importati (cfr. David Bindman, 1991 (1981), p. 16).

Rispetto alla struttura complessiva del trattato, questa incursione, tutto sommato breve pur nella sua elaborazione finale, nel mondo grottesco e burlesco può sembrare incidentale, eppure ad una riflessione più attenta funge da supporto e quindi si inserisce a pieno titolo in tutto il sistema di linee e forme avanzato dal pittore sulla scorta non tanto o non solo di riferimenti tecnici ma dell'esperienza concreta di tutti i giorni. È significativo, al riguardo, che la discussione di modalità ridicole sia espressamente richiamata da Hogarth in una sezione finale del testo dove la teoria delle linee serpentine, ondegianti e dritte o piane viene applicata al corpo umano, il campo di osservazione privilegiato dall'autore. In particolare si tratta della caratterizzazione del volto:

As to what we call plain lines, there is this remarkable effect constantly produced by them, that being more or less conspicuous in any kind of character or expression of the face, they bring along with them certain degrees of a foolish or ridiculous aspect.

It is the inelegance of these lines which more properly belonging to inanimate bodies, and being seen where lines of more beauty and taste are expected, that renders the face silly and ridiculous. See chap. 6, p. 48 (p. 139).

L'occhio attento, appassionato e impietoso insieme, di Hogarth nel cogliere il punto debole, le gradazioni più sottili «of a foolish or ridiculous aspect» nelle espressioni facciali e negli atteggiamenti osservati nella quotidianità ha indubbiamente contribuito alla sua fama di satirista/anatomista alla stregua di uno Swift, e in un passo immediatamente successivo dell'*Analysis* è lo stesso pittore a riconoscere la curiosa sproporzione che esiste in natura tra le molteplici, infinite forme espressive delle imperfezioni e deficienze del carattere e la povertà, uniformità dei segni della perfezione:

It is strange that Nature hath afforded us so many lines and shapes to indicate the deficiencies and blemishes of the mind, whilst there are none at all that point out the perfections of it beyond the appearance of common sense and placidity (p. 141).

Questa riflessione sembra echeggiare un punto della Prefazione del *Tale of a Tab* (1710) swiftiano dove il garrulo penivendolo esalta la virtuale inesauribilità della materia satirica: «For, as Health is but one thing, and has been always the same, whereas Diseases are by thousand, besides new and daily

Addition»⁴. Il bersaglio principale di entrambe le strategie satiriche è il corpo, la dimensione materiale, per così dire creaturale, dell'uomo che serve a smascherare la fitta rete «delle sublimazioni, ipocrisie, delle prevaricazioni variamente sigillate con gli artifici culturali» (Brilli, 1974, p. 47) imposti dal nuovo modello borghese di corpo delibidinizzato⁵. Il paradigma sotteso a questa operazione di controsublimazione è quello parodiante dell'analisi/anatomia, di ascendenza burtoniana, nella bella definizione che ne offre lo studioso italiano più volte citato:

Anatomia è indagine, dissezione, confutazione di quella cultura [augustea], e ancora una volta, sul sostrato burtoniano del termine, si rigenera quello satirico-carnevesco di anatomia come lacerazione e scoronazione (p. 82).

Le armi dell'anatomista/settore scrutano, spiano tutti i segni del corpo, non solo quelli fisiologici concernenti l'uomo/macchina sulla scorta delle scoperte scientifiche, ma anche quelli soprasedimentali dell'abbigliamento (si pensi alla centralità del sistema sartoriale nella satira swiftiana così come alla cura di Hogarth per i più minuti dettagli delle mode del suo tempo puntualmente parodiate), del linguaggio gestuale, insomma dei codici comportamentali. La lezione hogarthiana mette in guardia dall'applicazione meccanica della scienza fisionomica di un Le Brun proprio nella misura in cui l'imprimitura delle emozioni sui muscoli facciali potrebbe scaturire da una precisa volontà di dissimulazione: la lettura dei segni fisionomici di per sé non basta più, per cogliere il 'carattere' bisogna saper leggere quei segni in relazione ai dati contestuali dell'atteggiamento e

⁴ La citazione è tratta dall'edizione del *Tale* curata da A.C. Guthkelch e D. Nichol Smith, Oxford, Clarendon, 1958 (1920), p. 50.

⁵ Non va trascurata ovviamente la centralità di tale paradigma nell'episteme barocca, come osserva finemente Piero Camporesi: «Nell'età barocca anatomie e autopsie diventano punti di riferimento mentali e culturali, innescano metafore, dipanano immagini, intrecciano associazioni, si dilatano in analogie. Sia nella sfera della morte che in quella dell'amore il termine anatomia diventa parola-chiave. Il secolo se ne impadronisce con passione, ne usa e ne abusa con alta frequenza, ad ogni appuntamento analitico o ad ogni tensione emotiva» (1991(1985), p. 136). È sul retaggio di questa tradizione analogica ancora viva che nel Settecento si innesta il discorso scientifico e asettico dell'anatomia manipolato da Swift e Hogarth. Per il processo di delibidinizzazione si veda il cap. II dello studio sulla trasgressione di Peter Stallybrass e Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (1986, pp. 80-124).

dell'azione. Il monito a non lasciarsi ingannare dalle apparenze rivela una posizione molto vicina a quella espressa da Fielding nel suo saggio «On the Knowledge of the Characters of Men» (1743), dove l'ostacolo maggiore alla conoscenza degli uomini è costituito dall'ipocrisia e dove, tra le misure difensive contro questo male, lo studio fisionomico si rivela un metodo più dubbio e incerto dell'analisi del comportamento, vale a dire del carattere mentre parla e agisce nelle relazioni interpersonali. Come riassume incisivamente lo stesso Hogarth: «*Deportment, words, and actions, must speak the good, the wise, the witty, the humane, the generous, the merciful, and the brave*» (corsivi miei, p. 141)⁶.

Ma se il 'carattere' è un agglomerato di segni fisionomici, di codici linguistici e comportamentali, ciò ripropone un problema spinoso per l'artista che si cimenti nella pittura, dal momento che in un'incisione o in un quadro tutte le componenti vanno raffigurate simultaneamente e l'azione viene innaturalmente congelata, sospesa in quel dato momento, rischiando di sortire un effetto ridicolo. Così la rappresentazione di una danza può sconfinare facilmente in una parodia della stessa: «The best representation in a picture, of even the most elegant dancing, as every figure is rather a suspended action in it than an attitude, must be always somewhat unnatural and ridiculous» (p. 147). Hogarth si mostrò sempre acutamente consapevole di questo paradosso e tutti i suoi esperimenti artistici tradiscono la volontà di superare i limiti imposti dal suo medium cercando di suggerire una visione il più dinamica possibile, un'ottica per così dire 'narrativa', delle storie messe in scena sulla sua tavolozza, sia con l'espedito della serialità (a partire dalla coppia *Before e After* per poi arrivare ai famosi *Progresses*), sia all'interno delle singole composizioni attraverso i molteplici piani di lettura attivati dal gioco di prospettiva delle linee serpentine⁷.

⁶ Si veda, al riguardo, questo bel commento di Robert Cowley «Hogarth was never to claim that the face is the only 'index of the mind': he included 'deportment, words, and actions' and was also to assert that we 'know the very minds of people by their dress'. His costumes, up-to-date and exact, as they vary from picture to picture offer another index of his figures' preferences, moods and affectations» (1983, p. 2).

⁷ Numerosi sono gli studi dedicati all'esperta tecnica 'narrativa' hogarthiana. Qui mi limito a segnalare il partecipato commento di Joseph Burke: «To look at one of his pictures is both a visual and an intellectual adventure. The eye

Fin dalle prime esercitazioni giovanili, l'occhio e la mente di Hogarth — poco inclini all'imitazione accademica nel chiuso di uno studio — erano particolarmente attratti dagli oggetti, o meglio soggetti, in movimento e già gli balenava l'intuizione che si potesse trovare un metodo di astrazione, di memorizzazione lineare capace di individuare il linguaggio, e persino una grammatica in piena regola, delle cose e degli eventi, come confessa in questa nota autobiografica:

More reasons I form'd to myself but not necessary here why I should not continue copying objects but rather read the language of them & and if possible find a grammar to it > and collect and retain a remembrance of what I saw by repeated observations only trying every now and then upon my canvas how far I was advanc'd by that means (corsivi miei, p. 186).

L'ipotesi è accennata nuovamente nell'*Analysis*, nel capitolo dedicato all'azione: «Action is a sort of language which perhaps one time or other, may come to be taught by a kind of grammar-rules, [...]» (corsivi miei, p. 148). Ora è proprio nella ricerca di una mnemotecnica visiva che il pittore/autore mostra una sorprendente propensione per il linguaggio caricaturale nella misura in cui esso si regge, come si è visto, su un analogo processo di astrazione, di condensazione. D'altro canto è risaputa la passione di Hogarth per i cosiddetti «divinarelli pittorici» dei caricaturisti italiani sulla soglia dell'età barocca, che erano riusciti a 'schizzare' anche intere scene con pochi tratti di matita⁸. Non è un caso che il manifesto programmatico per lanciare il *Marriage-a-la-mode*, dal titolo eloquente di *Characters and Caricaturas* (1743) sia ispirato alla famosa tavola di Agostino Carracci, *Caricature*, del 1594 in cui un profilo dalla bellezza apollinea è circondato da una serie irriverente di caricature. Se lo scherzo del pittore bolognese segna «il superamento giocoso, delle indagini fisiognomiche di Leonardo e di Dürer» (Brilli, 1985, p. 211), l'incisione hogarthiana problematizza ulteriormente la tradizione fisiognomica e cerca di districare livelli diversi di articolazione del discorso comico.

Mutuando, infatti, l'accorta teorizzazione fieldinghiana

stops and moves, stops, turns back and starts again in a different direction. But this irregular movement synchronizes perfectly with the discoveries of the mind. Liberation follows effort» (1955, «Introduction», p. xlvi).

⁸ Per quest'aspetto si veda A.P. Oppé (1948, p. 15) e D. Bindman (1991, p. 31).

nella Prefazione al *Joseph Andrews* (1741) del «novel» quale «comic epic poem in prose», Hogarth ugualmente rivendica per la propria arte comica la dignità dei soggetti alti dell'epica e della storia, rifiutando lo status inferiore della caricatura e del burlesco⁹. La svariata gamma dei suoi 'caratteri' vogliono rappresentare una sorta di sperimentazione, di mediazione tra i profili 'sublimi' citati da Raffaello nel riquadro in basso a sinistra e le espressioni caricaturali attinte da Pier Leone Ghezzi, Annibale Carracci e Leonardo nel riquadro destro. Come riassume efficacemente Marian Hobson, i nuovi soggetti morali di Hogarth sono sviluppati «in a complex impatience with high and low treatment, a need to burlesque the high and raise the low» e dunque scaturiscono dalla volontà di sperimentare forme nuove che giustappongano liberamente «heroic and grotesque» (1990, pp. 115-16).

2. Il gioco funambolico delle pose sterniane e beckettiane

Se da un lato Hogarth era ben attento nelle sue rivendicazioni artistiche a distinguere la sfera del comico e dello «humour» dalle contaminazioni degradanti della caricatura, dall'altro era probabilmente pure consapevole della pericolosa affinità intercorrente tra le suddette modalità espressive e, nello specifico, tra il proprio sistema di astrazione lineare e la tecnica altrettanto 'abbreviata' della caricatura. Profondamente amareggiato dagli attacchi di quegli avversari che lo riducevano al ruolo di mero caricaturista, ribadì la distinzione tra 'characters' e 'caricaturas' in un lavoro del 1758, *The Bench*, corredando la tavola di una lunga e articolata didascalia in cui rafforzava la linea di demarcazione tra i due poli in questione¹⁰.

Alla luce di tale strategia cautelativa, l'omaggio che Sterne porge nel *Tristram Shandy* all'autore dell'*Analysis* risulta adom-

⁹ Si ricorda che il comico, da tale prospettiva, è inteso come una modalità mimetica fedele alla realtà osservata, mentre la caricatura, il corrispettivo in arte di ciò che il burlesco rappresenta in letteratura, si fonda sulla distorsione ed esagerazione giocosa dei dati salienti.

¹⁰ Ho discusso più estesamente di questa problematica nel mio studio dedicato alle strategie intertestuali di Laurence Sterne, dove Hogarth compare quale uno dei principali interlocutori dialogici della conversazione shandiana (*Parody, Paratext, Palimpsest*, 1995, pp. 269-82).

brato da una leggera vena d'ironia, dal momento che quel trattato è raccomandato all'incolto lettore per assistere l'immaginazione della 'caricatura' del dottor Slop:

IMAGINE to yourself a little squat, uncourtly figure of a Doctor Slop, of about four feet and a half perpendicular height, with a breadth of back, and a sesquipedality of belly, which might have done honour to a serjeant in the horse-guards.

Such were the outlines of Dr Slop's figure, which, — if you have read Hogarth's analysis of beauty, and if you have not, I wish you would; — you must know, may as certainly be caricatured, and conveyed to the mind by three strokes as three hundred¹¹.

L'ambiguo riconoscimento che Sterne tributa al pittore/autore era stato ispirato da un passo del trattato sul bello concernente il linguaggio delle pose («Of Attitude») e dai due diagrammi che in alto a sinistra in una delle due tavole illustrative dell'*Analysis* presentavano una duplice ricapitolazione astratta — sia dei profili che dei movimenti — della *Country Dance*:

The general idea of an action, as well as of an attitude, may be given with the pencil in very few lines. [...]

Thus, as two or three lines at first are sufficient to shew the intention of an attitude, I will take this opportunity of presenting my reader [...] with the sketch of a country dance, in the manner I began to set out the design; in order to shew how few lines are necessary to express the first thoughts, as to different attitudes; [...] (p. 146).

A dispetto del riferimento burlesco che Sterne insinua ai danni del sistema lineare hogarthiano che poteva sembrare in contraddizione con il ripudio da parte dell'orgoglioso pittore/autore di regole, schematismi — per non parlare di distorsioni caricaturali; l'autore del *Tristram Shandy* e del *Sentimental Journey* seguì — certo a modo suo — la strada della sperimentazione aperta da Hogarth nel campo della caratterizzazione e della riflessione meta-discorsiva sui sistemi di rappresentazione, sia grafica che verbale. Anch'egli dotato di una prodigiosa memoria visiva, orchestrò la sua narrazione rapsodica, sfilacciata, continuamente interpolata da frammenti e escrescenze paratestuali sulla scorta del grande modello satirico swiftiano e sul gioco

¹¹ Cito dall'edizione del *Tristram Shandy* curata da Graham Petrie, Harmondsworth, Penguin, 1985 (1967), pp. 123-24. Successivi riferimenti a questo romanzo saranno dati nel testo tra parentesi tonde.

ambiguo delle innumeri sfumature tra 'characters' e 'caricaturas' dell'arte hogarthiana, sortendo straordinari effetti di straniamento comico, specialmente nella meticolosa articolazione delle pose dei suoi eccentrici personaggi e narratori. Emblematico, al riguardo, la descrizione del caporale Trim alle prese con la lettura del sermone di Yorick, una scena ampiamente visitata dalla critica sterniana.

Ma prima di tornare in dettaglio su questa famosa postura, vorrei richiamare l'attenzione su un'altra messinscena, irresistibilmente comica, anche se meno frequentata, del *Tristram Shandy*, dove i repentini cambiamenti registrati sul volto della vedova Wadman sembrano suggerire una sorta di spassoso «progress» fisionomico, o addirittura una serie di vignette fumettistiche. In gioco sono le 'delicate' reazioni della signora alla prospettiva di vedere finalmente il punto preciso della ferita all'inguine di zio Toby (naturalmente si tratta di un equivoco):

- You shall see the very place, Madam; said my uncle Toby.

Mrs. Wadman blushed - looked towards the door - turned pale - blushed slightly again - recovered her natural colour - blushed worse than ever; [...] (p. 594).

Le scansioni segnalate dai famosi *dashes* sterniani potrebbero scandire cioè le sei unità visive, le sei vignette che il narratore non manca di corredare delle rispettive didascalie (o «nuvolette», per restare nel linguaggio del fumetto) a beneficio dell'«unlearned reader», smascherando così la curiosità voyeuristica della smaniosa vedova:

[...] which, for the sake of the unlearned reader, I translate thus -

L--d! I cannot look at it -

What would the world say if I looked at it?

I should drop down, if I looked at it -

I wish I could look at it -

There can be no sin in looking at it.

- I will look at it (p. 594)

A parte la lettura parodiante della fisionomia della vedova in chiave erotica, ugualmente degna di nota è la contrapposizione umoristica della dimensione verbale propriamente detta e di quella visiva suggerita dall'impiego particolare dei caratteri tipografici (si vedano i corsivi nella citazione appena riportata)

e della punteggiatura, spazieggiatura del testo - né va dimenticato che il capitolo in questione si apre con una serie di asterischi delimitati da due lunghi *dashes*. La parodia dei segni fisiologici è pertanto raddoppiata dallo straniamento della veste tipografica che evoca, come spesso accade nella scrittura di Sterne, suggestioni multimediali.

È tempo di ritornare alla posa 'hogarthiana' del caporale Trim. Un critico ha avanzato l'ipotesi che essa sia stata concepita come «a comic study», cioè un 'carattere', da contrapporre alla 'caricatura' del dottor Slop (William Holz, 1970, p. 29). Tale intrigante congettura trova conforto nel fatto che Sterne, grazie alla mediazione di un conoscente comune, un certo Richard Berenger, riuscì a ottenere come frontespizio della seconda edizione dei primi due volumi del *Tristram Shandy* un'illustrazione a opera di Hogarth in persona della scena summenzionata nella primavera del 1760. In primo piano a sinistra vi campeggia la caricatura dell'inviso dottore che richiama e nell'abbigliamento e nella prominente esagerata della pancia il goffo ballerino a destra della *Country Dance* (anche se, ovviamente, l'uno sonnacchia sprofondato in poltrona e l'altro è sospeso nel movimento della danza). Sullo stesso piano è visibile di spalla il caporale, che con il corpo fa ombra al testo che regge in una mano e che è vestito e imparruccato in modo simile al ballerino che compare di spalle, a fianco del compagno panciuto di cui sopra. In un angolo opposto, sul divano, in atteggiamento di pacata rilassatezza Toby e Walter si concedono il piacere della pipa in attesa di ascoltare il sermone. A parte la caratterizzazione facciale tipica di Hogarth, altri elementi che segnalano inequivocabilmente la sua arte sono l'orologio che spicca sulla testa dei fratelli Shandy (e che tanta parte ebbe sulla nascita di Tristram); l'oggetto, non chiaramente identificabile (forse il cappello del caporale), riverso sul pavimento in primo piano; e il labirinto serpentinato alla parete.

La descrizione di Sterne, d'altro canto, aveva richiamato nuovamente in causa la teorizzazione delle linee hogarthiane perché assistessero l'immaginazione del lettore a mettere in scena il caporale, secondo le seguenti istruzioni:

- BUT before the corporal begins, I must first give you a description of his attitude; - otherwise, he will naturally stand represented, by your imagination, in an uneasy posture, - stiff, - perpendicular, - dividing the weight of his body equally upon both legs; - his eye fixed, as if on duty, - his look determined, - clinching

the sermon in his left hand, like his firelock: - In a word, you would be apt to paint Trim, as if he was standing in his platoon ready for action: - His attitude was as unlike all this as you can conceive (p. 138).

Secondo un modulo ricorrente nella scrittura sterniana, si sta qui approntando una strategia di cooperazione che stimoli e controlli il feed-back dei lettori. In particolare questi ultimi devono evitare inferenze affrettate e semplicistiche che, relegando il caporale esclusivamente alla sfera militare, lo costringerebbero a una posa sgraziata, di linee ineleganti e ridicola per la sua schematicità. Capovolgendo le aspettative del lettore ingenuo, Trim viene piuttosto dotato di una sorprendente e naturale predisposizione per l'eloquenza, di cui si forniscono tutte le relative misure anatomiche:

He stood, - for I repeat it, to take the picture of him in at one view, with his body swayed, and somewhat bent forwards, - his right leg firm under him, sustaining seven-eighths of his whole weight, - the foot of his left leg, the defect of which was no disadvantage to his attitude, advanced a little, - not laterally, nor forwards, but in a line betwixt them; - his knee bent, but that not violently, - but so as to fall within the limits of the line of beauty; - and I add, of the line of science too; [...] (p. 138).

L'elenco minuzioso delle parti del corpo impegnate a sostenere la posa esatta congeniale a una declamazione ispirata, nella misura in cui si determinano posizione, peso e misure di ciascun arto, crea un effetto di deautomatizzazione delle forme naturali e consuete, forzando il lettore a riflettere su e a smontare i meccanismi, i trucchi della rappresentazione. Si veicola in questo modo quel senso di spaesamento e di perturbante stranezza che lo studioso russo Viktor Sklovskij per primo mise in luce nella sua critica formalista del romanzo. La descrizione geometricamente ineccepibile slitta in realtà impercettibilmente in anatomia parodiante dei parametri attinti dall'arte (la linea della bellezza di chiara derivazione hogarthiana) e dalla scienza: ritorna quella vena di gentile ironia ai danni del modello lineare ed astratto del pittore che sembrava allontanarsi dallo esempio tangibile e concreto della Natura.

Nella messinscena suddetta, Jean-Jacques Mayoux, in un seminario della storica conferenza di York occasionata dal bicentenario della morte di Sterne, ha opportunamente evidenziato sì un atteggiamento parodistico, ma nello stesso tempo anche un piacere genuino, quasi sensuale, della rappresentazio-

ne - una sorta di doppio registro parodico che anticipa le scarnie, tragicomiche geometrie delle pose beckettiane:

In Trim's attitude there is something that is parody, and yet transcends parody in the delight of representation. [...]. And this double aspect, this special class of parody, is like Beckett. [...] Remember [...] a hundred passages in every one of Beckett's novels in which you have this reduction of the human being to the mere geometry of his aspect or his movement. [...] It is comic, it is amusing, but it is [...] a mode of representation (in Arthur Cash e John Stedmond, 1971, p. 80).

Ciò che accomuna le pose sterniane alle funamboliche descrizioni di Beckett è questo gioco parodico, ambiguo che squarcia nel cuore dei gesti e dei movimenti apparentemente più familiari e naturali il residuo inesplicabile di una realtà ben più assurda e grottesca. L'effetto straniante e comico scaturisce dallo atteggiamento di distaccata obiettività scientifica con cui si smontano e derealizzano attività quotidiane semplicissime, quali il camminare (si pensi all'andatura clownesca di Watt nello omonimo romanzo beckettiano) o l'estrarre un fazzoletto dalla tasca (mi riferisco, naturalmente, alle incredibili manovre gestuali di Walter Shandy).

Alla luce di queste considerazioni, l'apertura di un testo problematico come *Watt* esemplifica alla perfezione il doppio registro parodico menzionato prima, tessendo una serie di richiami più o meno scoperti al precursore shandiano:

[...] For the lady held the gentleman by the ears, and the gentleman's hand was on the lady's thigh, and the lady's tongue was in the gentleman's mouth. Tired of waiting for the tram, said Mr Hackett, they strike up an acquaintance. The lady now removing her tongue from the gentleman's mouth, he put his into hers. Fair do, said Mr Hackett. Taking a pace forward, to satisfy himself that the gentleman's other hand was not going to waste, Mr Hackett was shocked to find it limply dangling over the back of the seat, with between its fingers the spent three quarters of a cigarette (1963, p. 6).

In primo luogo, il personaggio del sig. Hackett sembra una parodia del lettore/lettrice «inquisitive» più volte umoristicamente interpellato da Sterne - un interlocutore che vede puntualmente deluse le sue aspettative voyeuristiche. Lo scambio di effusioni della coppia poi, che indebitamente si è appropriata della sua panchina preferita alla fermata del tram, è 'anatomizzato' secondo la passionata lezione swiftiana, di cui sia Sterne sia Beckett fanno tesoro nelle rispettive scritture: le posizioni e

i movimenti sono indicati con tale asettica precisione da spogliare la scena della familiare intimità che ci si aspetterebbe e capovolgerla improvvisamente in un atto meccanico, automatico e spersonalizzato. L'umanità stessa dei personaggi subisce dunque un processo di tragicomica, devastante astrazione, così tradendo — a dispetto del riso esilarante che le loro goffagini pure scatenano — una condizione esistenziale alquanto precaria e malata.

Parallelamente alla cancellazione dei dati familiari, avanza la cancellazione del racconto stesso, fagocitato come è da una veste tipografica altrettanto grottesca che entrambi gli autori ritagliano per i loro testi: frammenti, lacune (anch'esse di swiftiana memoria), interpolazioni, inversioni sfilacciano la trama della storia da raccontare e allestiscono piuttosto il palcoscenico per le improvvisazioni umorali del momento, come osserva finemente Gianni Celati riguardo all'isterica affabulazione beckettiana:

Infatti per lo più la cancellazione del testo è un esercizio comico, una serie di gags che, per l'istantaneità dei trapassi, contaminano improvvisamente euforia e avvilimento, la proiezione maniacale che genera il racconto e l'abulia depressiva che lo blocca, e ribaltano in modo carnevalesco il senso dell'una e dell'altra (1975, p. 166).

Secondo la prospettiva aperta da questo studioso, la gamma dei gags esibita nella scrittura beckettiana rappresenta una delle sperimentazioni moderne più aggiornate e sofisticate nella sfera del comico e si riallaccia ai moduli comunicativi della «slapstick comedy» e della comica muta di inizio secolo.

Ritornando a Sterne, è agevole reperire nei suoi testi un gioco altrettanto virtuosistico e funambolico di gags: i gags-immagine, che fungono da pantomima 'scritta' per così dire sul precario equilibrio del corpo umano (si pensi alle difficoltà dei personaggi shandiani di fronte agli oggetti più semplici) e i gags-situazione che si risolvono in un *qui pro quo* finale. In entrambi i casi è il corpo che funge da veicolo privilegiato di comicità, anche se nel cinema muto o nella «slapstick comedy» la sua centralità è più immediatamente percepibile rispetto a una descrizione verbale. I personaggi di Sterne e Beckett, alla stregua di un Chaplin o di un Buster Keaton (ma forse si potrebbe chiamare in causa anche un contorsionista provetto quale Totò) sembrano muoversi in un'atmosfera onirica o comunque

mentalizzata, surreale - proprio nella misura in cui è in gioco un processo di derealizzazione della quotidianità.

Ma sono i gags verbali, quelli che si reggono sulla figura della disgiunzione, che preponderano nella comicità sterniana e soprattutto beckettiana. Questo tipo di gag realizza una sorta di parodia delle facoltà raziocinanti del soggetto dal momento che si vagliano catene di possibilità logiche senza però tener conto di qualunque verifica semantica: ché, anzi, la soluzione è dilazionata *ad libitum*. Un gustoso esempio del *Tristram Shandy* è data dalle speculazioni intorno alla sorprendente posa retorica di Trim, ma si potrebbero menzionare innumeri luoghi del testo in cui il narratore si diverte a prospettare all'improvvido lettore serie e serie di ipotesi che lascia poi cadere senza colpo ferire; in *Watt* la disgiunzione arriva a livelli parossistici, caratterizzando il modo straniante, assurdo, di esperire del personaggio omonimo e delle voci narranti che si alternano nel racconto. Non va sottovalutato, al riguardo, che l'effetto perturbante che i gags sortiscono porta in primo piano i ruoli di narratore e di lettore, l'ambigua oscillazione tra l'esibizionismo isterico dell'uno e il desiderio di indiscrezione dell'altro. Come spiega Gianni Celati, il gag per la sua natura e la sua origine di improvvisazione teatrale «implica sempre un gioco dialogico tra attore e spettatore», e pertanto la sua funzione principale «resta l'improvvisa estraniamento del discorso che attiva un contatto tra attore e spettatore» (p. 179).

Un'ultima citazione da *Watt*. Mi sembra una conclusione appropriata al mio discorso in quanto illustra una vera e propria tipologia del riso e i gradi del trapasso da un riso all'altro:

The laugh that now is mirthless once was hollow, the laugh that once was hollow once was bitter. And the laugh that once was bitter? Eyewater, Mr. Watt, eyewater. But do not let us waste our time with that, do not let us waste *any more time* with that, Mr Watt. No. Where were we. The bitter laugh laughs at that which is not good, it is the ethical laugh. The hollow laugh laughs at that which is not true, it is the intellectual laugh. Not good! Not true! Well well. But the mirthless laugh is the dianoetic laugh, down the snout - haw! - so. It is the laugh of laughs, the *risus purus*, the laugh laughing at the laugh, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs - silence please - at that which is unhappy (p. 47).

Tanto più appropriata perché lascia intravedere (o meglio, risuonare) nel ghigno di Sterne/Tristram/Yorick a cospetto della Morte il riso per eccellenza, «the laugh of laughs», il «*risus*

purus» - il riso che tradisce una sorprendente, straziante consapevolezza della caducità delle cose tutte.

BIBLIOGRAFIA:

- F. Antal, *Hogarth e l'arte europea*, Torino, Einaudi, 1990 (1962)
 S. Beckett, *Watt*, London, Calder, 1963
 D. Bindman, *Hogarth*, London, Thames and Hudson, 1991 (1981)
 A. Brillì, *Swift o dell'anatomia*, Firenze, Sansoni, 1974
 A. Brillì (a cura di), *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985
 P. Camporesi, *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti, 1991 (1985)
 A.H. Cash e J. Stedmond (a cura di), *The Winged Skull*, London, Methuen, 1971
 W. Connelly, *Laurence Sterne as Yorick*, London, The Bodley Head, 1958
 R. Cowley, *Marriage-a-la-mode. A Re-view of Hogarth's Narrative Art*, Manchester, Manchester U.P., 1983
 G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986 (1975)
 M. Hobson, «Genres and Limits: Fielding, Sterne, Diderot», *Rivista di Letterature Moderne Comparate*, n. s. 43 (1990), pp. 109-28
 W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, corredata delle *Autobiographical Notes*, a cura di J. Burke, Oxford, Clarendon, 1955
 W. Holz, *Image and Immortality. A Study of «Tristram Shandy»*, Providence, Brown U.P., 1970
 D. Kunzle, *The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c. 1450 to 1825*, Berkeley, California U.P., 1973
 C.M. Laudando, *Parody, Paratext, Palimpsest. A Study of Intertextual Strategies in the Writings of Laurence Sterne*, Napoli, I.U.O., 1995
 A.P. Oppé, *The Drawings of William Hogarth*, London, Phaidon Press, 1948
 R. Paulson, *Emblem and Expression*, London, Thames and Hudson, 1975
 R. Paulson, *Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding*, Notre Dame e London, Notre Dame U.P., 1979
 P. Stallybrass e A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986
 L. Sterne, *Tristram Shandy*, a cura di G. Petrie, Harmondsworth, Penguin, 1985 (1967)
 J. Swift, *A Tale of a Tub*, a cura di A.C. Guthkelch e D. Nichol Smith, Oxford, Clarendon, 1958 (1920)
 P. Thomson, *Grotesque*, London, Methuen, 1972

CRAWFORD'S ROME NOVELS AS HISTORICAL DOCUMENTS*

di Gordon Poole (Napoli)

Apart from some romantic excesses suggested by literary convention, most of Francis Marion Crawford's Roman characters are remarkably realistic portraits of members of pre- and post-unification Roman society. Not only do they speak, in English translation, as such people actually spoke («What a piece of a woman she was!»), says Cornelio Grandi on the first page of A Roman Singer, «Che pezzo di donna!») but they act and think as such people presumably acted and thought.

I say 'presumably' because Crawford, as we know, grew up in Rome and was intimately familiar with Roman society before and after unification. The opening chapter of Saracinesca (1887) impressively and vividly evokes Rome in 1865, still the capital of the Papal States. Drawing upon his hoard of youthful memories, Crawford leads his reader through the typical haunts of Roman aristocracy: an embassy party; dark, redoubtable palaces; thoroughfares and alleys; chambers in the Vatican; hunting grounds in the Campagna; churches, artists' studios,

* It would be hard for me to recall, over the many years, how many times I came into Nando Ferrara's office to ask him to read an article or even, on one occasion, a book I had written. Not only was I never rejected, but he would scrupulously read my outpourings. His frank comments and valuable suggestions were a precious part of my ongoing education. I thanked him then; I reaffirm my gratitude now that he is gone. I hope it is not presumptuous of me to say that he was one of the most intelligent, cultivated scholars I have known. Although I cannot be that for my students, I try at least to emulate him in being available to them with my advice and help. Sadly, the present essay will not benefit from his correction and counsel. Research was financed by the Italian university ministry (M.U.R.S.T.).

the opera, balls, country estates. The main characters are Giovanni Saracinesca and the Duchess Corona d'Astrardente, as well as other aristocrats, good and evil; a likable French painter, Anastase Douache; prelates, including the powerful Cardinal Antonelli; republicans, loyalists, opportunistic political schemers like Ugo Del Ferice, and strong-willed, passionate ladies, for whom marriage may be for love, money, power, or any combination of the three.

In *Sant'Ilario* (1889), the sequel to *Saracinesca*, Crawford recounts events in Rome in 1867, on the eve of unification. Again he locates his narrative point of view unequivocally; he sees things from inside the Holy City. Garibaldi is an aggressor, not the «hero of two worlds»; his minions are rioters and terrorists. Sweet, young, aristocratic Faustina narrowly escapes two ruffians who accost her, only to be knocked senseless by a bomb planted by Garibaldian revolutionists in the barracks of the Zouaves, the Papal troops, two of whom are killed. Crawford's hero is Anastase Gouache, the somewhat devil-may-care artist and soldier carried over from *Saracinesca*, who serves loyally in the Zouaves, fighting heroically in battles at Monte Rotondo and Mentana. The new Italy, to be born out of the revolutionary and national liberation struggles, is scathingly prefigured in the person of Prince Montevarchi, materialistic and pecuniary, and still more pungently in two other *Saracinesca* characters, Ugo Del Ferice and his wife Donna Tullia Mayer, disloyal schemers and the future *nouveau riche* land speculators we shall see scheming darkly throughout *Don Orsino* (1892).

The picture of pre-unification Rome is historically precious and undoubtedly true-to-life. One much enjoys Crawford's portrayal, in *Don Orsino*, of the family librarian, suggestively named Meschini (*meschino* means 'wretched'), who is in Prince Montevarchi's employ. Crawford's description of the «black» aristocracy of Papal Rome, to whose drawing rooms and receptions he was frequently invited, shows them to be as haughty and class-conscious as any reader might desire, but the details of their daily lives and behavior required a close knowledge no other writer in the English language possessed to his degree. Meschini's murder of his employer, Prince Montevarchi, brings on a police investigation; one is privileged to see in a detailed fashion how a pre-unification prefect might act in such a case. The pervasive political and administrative power of the Church hierarchy, embodied in Cardinal Antonelli, is well drawn.

Of the four political types Crawford delineates in the pages of *Don Orsino* — the Blacks or clericals, the Whites or Monarchists, the Reds or Republicans, and the Greys or neutrals — he himself hobnobbed or had hobnobbed with all, at least in their aristocratic varieties. In *The Heart of Rome* (1903) Malipieri, the hero, although the narrator denies explicitly in closing that he is based on any real person, is a fair example of the upper class Republican who, in spite of his *Risorgimento* political sentiments and the persecutions undergone, and in spite of the initial tremor his presence provokes in some faint or female aristocratic bosoms, moves with ease in Roman high society. Malipieri is politically progressive, but even though the police suspect him and spy on him continually and rather obviously, he is no longer interested in politics. This is just as well for the author, who understands little about politics; whenever anyone asks Malipieri a political question, he is made to smile enigmatically and hold his peace.

Of the plebeian and petty bourgeois Reds, Crawford was less knowledgeable, and, in *The Heart of Rome*, through the words of a flighty aristocrat, he is perhaps admitting as much: to her daughter's protest that «Signor Malipieri is not an anarchist», the Princess Clementina responds, «Of course not, child! ... All anarchists are shoemakers or miners, or something like that ... People who do not value their lives are generally amusing».

In spite of the Princess's attraction to a devil-may-care, scapegrace cousin of hers, somewhat of an existential anarchist, Crawford himself was rather frightened by the threat posed to society by revolutionists, whether Mazzinians or, worse, anarchists. He had been unsettled by the violent 1894 Pullman strike in New York, some eight years before writing *The Heart of Rome*, and had penned a worried letter to his wife: «It is all very well to admit that a strike is legal, but when it comes to shooting men who wish to work it looks like Communism. And if the United States is to be a socialistic Commune the sooner we turn Swiss the better. You have no idea how the tendency has grown during the last year» (letter, June 28, 1894)¹.

¹ Over the past years, with financing from the Italian university ministry (M.U.R.S.T.), I have been transcribing F. Marion Crawford's correspondence into a computer data base. Quotations in the present article are from this

Crawford was firm in his belief that anarchistic socialism should be stamped out, once and for all. At a Washington dinner party, the Swedish minister (who had heard it from the Chinese minister) readily persuaded Crawford that «the socialistic trouble began in China about two thousand years ago and came to a crisis six hundred years ago all over the Empire, when it was forcibly crushed out, and there has been very little trouble of the kind ever since. It is curious to hear of a great nation in which Socialism is regarded as a matter of past history!» (July 16 1894).

Actually he had no clear idea of what the Reds wanted or how they talked, as is evident in certain scenes of an otherwise not unsuccessful novel, *Marzio's Crucifix* (1887), where Marzio is an anarchist, with a penchant for dynamite, and a craftsman, a silversmith². In letters written from New York to his wife during the social disturbances that racked Italy in 1896, he was concerned for his family's well-being, should the popular rebellion spread:

I feel no anxiety for you, for I know how such revolutions often go on without disturbing the public life of a great city at all. Besides, we are Americans, republicans and therefore safe in any popular revolution. But be careful of the children, dear. When the screw gets loose that holds down the anarchists and socialists, all sorts of ruffians come to the surface and it is better to keep children together and not to let them play in lonely places like some parts of the Villa Borghese, nor drive far out into the country. Rome is full of bad characters and queer comers [?], and though there is no particular reason why anyone should kidnap our children, they look rich and such things have happened in disturbed times. Do not think that the novelist has got the upper hand of the practical man! The worst of fact is that it is much more unsuspected than I should dare to make fiction (March 8, 1896).

In *A Lady of Rome*, written ten years later, the action of

source. The originals are held at the Houghton Library, Harvard University. The base presently holds about 350 letters by Crawford, mainly to his wife Elizabeth Berdan. They contain much family chit-chat, but also references to contemporary literary, political and social figures, current events, books, plays. The base is available on diskettes at cost. Apply to me at <go.poole@agora.stm.it>.

² The question is dealt with in Barbara Arnett Melchiori, «The Princess Casamassima' e 'Marzio's Crucifix», *Il magnifico Crawford. Scrittore per mestiere*. Gordon Poole (ed.), Acts of the international conference held in Sant'Agnello on May 7-8-9 (Sponsored by the Township of Sant'Agnello and the Department of Linguistic and Literary Studies of the Occident of the Istituto Universitario Orientale, Naples, 1990), pp. 71-80.

which seems to take place in about 1896, Crawford editorializes against the Chamber of Labor, its anarchistic tendencies, its tyrannical leaders, all hankering for a new «Reign of Terror»: «There are true socialists in Italy ... but they must not be classed with the raving rowdies who force honest workmen to leave their work and who howl and throw stones in the streets. Beyond this nothing need be said about the general strike ...» (Chapter XXIV).

If Crawford fell short of understanding socialism and the aspirations and political passions of the lower classes, his long, quotidian acquaintance with the Roman upper and upper middle classes allowed him, as we have said, to translate typical representatives into what must be understood as unerringly accurate portraits. *Corleone*, the sequel to *Don Orsino*, is one of Crawford's better efforts; in it the Saracinesca saga is brought down to the end of the century. Impressive is the author's attempt, beyond the romantically improbable but engaging plot, to depict the connections between politics in Rome and the Mafia in Sicily. This topic could not help but be of timely interest to Americans, whose newspapers and magazines were carrying shocking stories about the mysterious «Black Hand», the Italo-American crime syndicate.

If the technique of romance is, put succinctly, to render plot inverisimilitude credible by means of realistic settings, in the case of Crawford's Roman novels — in contrast to the gothicism of *The Witch of Prague* (1891) — realism extends to the characters as well, who were no less drawn on existing models than were the streets, squares and buildings where they recite their roles. In this respect *The Heart of Rome* (1903) is somewhat of an exception to the rule, so that Crawford feels obliged to close the book on a disclaimer:

There are no so-called 'portraits' in this story ... Many Romans were ruined by the financial crisis of 1888 and its consequences, either at that time or later. The family to which Sabina belonged is wholly imaginary and its fall was due to other causes ... Those who have noticed the increasing tendency of modern readers to bring accusations of plagiarism against novels that deal partly with facts will understand why I have said this much about my own work.

In fact, in others of his novels, it is sometimes possible to precisely identify the real-life models for Crawford's characters, especially now that a part of his voluminous correspondence is

becoming available. For instance, it is, and was, obvious to all readers that Paul Griggs, who shows up in several novels, was an authorial projection (as the author admits explicitly in letters). Indeed, whatever certain obsessively text-oriented literary criticism would say, a general realization of the Crawford/Griggs identification was functional to the specific reader-writer pact invoked by the author, much in the same way as the star-system in moviedom requires us to see not simply — say — Sam Spade but Humphrey Bogart as Sam Spade. Crawford, in his «pocket-theater,» as he liked to call his novels (some of which were later made into movies), plays Griggs, or sometimes other roles as well, such as Paul Patoff in the novel of the same name.

What about the central character in *Don Orsino* (1892), viz. Orsino Saracinesca? The events narrated take place twenty years after those related in *Sant'Ilario*, with post-unification Rome on the verge of an economic crisis due to rampant land speculation and an unregulated explosion of urban development. The book ends with an authorial intervention of considerable importance:

If anyone cares to ask why I have thought it worth the trouble to describe his [Don Orsino's] early years so minutely, I answer that the young man of the Transition Period interests me. Perhaps I am singular in that. Orsino Saracinesca is a fair type, I think, of his class at his age. I have done my best to be just to him.

There is, then, an explicitly historical and sociological aim in this romance.

This may be surprising, considering that earlier in the book, in another significant authorial intervention, Crawford attacks what he calls the «analytical bacillus» afflicting so-called 'realism' in literature, foregoing any aspiration to pass his novels off as «modern social history for the instruction of the present and future generation». Instead, he holds for the «romantic» and the «dramatic» and, above all, for the «mission of all art to create and foster agreeable illusions.» This is quite in line with what he theorizes in *The Novel, What It Is* (1893), but his actual practice as a novelist frequently stands in contradiction to his theoretical pronouncements. He confessed as much in that same essay: «I disclaim all intention of setting an example, since in many points upon which I have touched I admit that I myself am the

last of literary sinners» (p. 25)³. Don Orsino's trueness to sociological and historical life is simply another case in point.

However, Orsino is not merely a recognizable type. As so often occurs in Crawford's works, the character would seem to have been modeled on a real-life personage, in this case an old friend of Crawford's, Giovanni Borghese. The Borgheses, including Giovanni, were heavily involved in the economic crash that struck Rome in 1888-1889, although they managed to work their way out with some difficult and costly financial maneuvers. In *Don Orsino*, while the Saracinesca family is not directly hit by the crisis, Don Orsino, as a result of his imprudent land speculation, is faced with a business failure—not personal ruin, for he has the family wealth behind him: «The financial side of the question was strangely indifferent to him, who knew himself backed by the great fortune of his family, and believed that his ultimate loss could only be the small sum with which he had begun his operations». This aspect, too, recalls a passage from a Crawford letter (January 31, 1889), regarding Giovanni Borghese:

Yesterday afternoon I spent an hour and a half with Giovanni, who is gaily penniless for the moment — a circumstance which does not in the least affect his mode of life or speech.

It is only through the sacrifice of Donna Consuela d'Aranjuez, who loves him, that Orsino is saved; she gives herself in marriage to the unscrupulous old banker, Count Ugo Del Ferice, who has Orsino in his power. Although none of these romantic events can be asserted to have happened to Giovanni Borghese, Crawford did think at one point that the young scion's easiest way out of his difficulties was to marry an heiress, as he suggested to his wife in a January 30, 1889 letter:

Nothing I suppose can restore the family prestige but a 20 million marriage and Giovanni, I imagine, is off to make it, armed with such cash as the family can scrape together. This all seems tragic and comic — for the Borgheses.

³ Actually, what Crawford is against is not historical and sociological verisimilitude but didacticism, «the instruction of future generations.» And, above all, sermonizing. Yet, even here he is not consistent; many or even most of his novels occasionally digress into homiletic passages, and the Saracinesca trilogy is no exception.

We further know from still another letter Crawford wrote to his wife on May 12, 1889 that, as a result of his failure in business and of an unfortunate love affair, Giovanni, quite like Orsino in the novel, became cold and cynical:

Rome looks very quiet and I have hardly seen an acquaintance in the streets. I have left a card to be sent down to Giovanni yesterday, but have as yet no answer. I do not believe he will come up from the Nettuno pit to see me. Lily [Conrad, Marquis Theodoli] says he is heartless now and that it is all the girl's fault as she might have had him if she had been firm. I cannot tell, but I am sincerely sorry for him.

The transformation of his young friend as a result of economic and personal stress clearly impressed Crawford a great deal, as he was likewise impressed by the whole matter of the crash and the ruin or disorientation of old families he recalled as seemingly so solid in the last years of Papal Rome. In one of the many pages of *Don Orsino* where the crash is analyzed in its economic and social aspects, Crawford wrote:

What distinguishes the period of speculation in Rome from most other manifestations of the kind in Europe is the prominent part played in it by the old land-holding families, a number of which were ruined in wild schemes which no sensible man of business would have touched.

In a letter to his wife, in a state of personal exhaustion from overwork and of some mild concern for his own finances, he reveals his shock over the general economic crisis:

The great news is the total smash of the whole Borghese family. It is said by every one that they have lost 32 millions in the last month, and that Ceri-Torlonia has been obliged to buy the great palace in order to keep his brother afloat. But even he is in trouble, as the Torlonia (his wife's) estate is heavily involved. I feel very much afraid that Alfonso [Theodoli] has seriously injured himself and lost all that he had invested. The collapse of business which I always predicted has come about sooner than anyone foresaw through the death and insolvency of a certain Ferri who was deeply in with all the principal speculators. It is very sad indeed, but I trust that all is not true. I tried to see Giovanni yesterday afternoon and left a card for him.

He writes again the next day to say that perhaps matters are not so bad as they first seemed, at least for the Borgheses, if not for the Theodolis:

The facts of the reported sale of the Borghese palace are these. Last year when Giovanni was hard up, he sold the little palace on the other side of the Piazza to his brother Paolo. Paolo being now hard up, has sold it to his brother Ceri. I do

not believe the smash is half as bad as was reported at first, but I am afraid that Theodoli is much affected by it.

Crawford's concern was very likely nourished as well by his own family experience of early wealth and subsequent loss. On January 29 he writes that the Theodolis are, indeed, ruined, on the verge of starvation, and furnishes a graphic, historically interesting description of the desperate, gloomy social atmosphere:

It is all through having trusted too freely to men who have not paid a penny on their contracts and have failed in the universal smash. The state of things is awful, and old friends go about like ghosts, white and silent. We may thank heaven indeed that no evil genius ever led us to touch things here. The real cause of the Borghese smash has not been building, but reckless gambling on the bourse. Think of men being such fools! Of course Alfonso never did this, but he was not rich enough to stand even the building failure.

In other letters he gives occasional expression to his clear preference for farming as a solid investment activity, and we know, again from his letters, that even in later years he strongly advised his future son-in-law, Pietro Rocca (of Piano di Sorrento) to take up agriculture. His spokesman to this effect in *Don Orsino* is the young man's older cousin, San Giacinto Saracinesca (perhaps modeled on the real-life figure of Giulio Borghese-Torlonia) whose warning of impending crisis Orsino chooses not to heed: «The time is past. That is why I advise you to have nothing to do with any speculation of this kind». And again:

'We are not a manufacturing people any more than we are a business people ... Take my advice, be a farmer ... Then go into parliament and tell people facts. That is an occupation and a career as well, which cannot be said of speculation in building lots, large or small'.

About a quarter of Crawford's novels and two of his works of history (one unpublished) dealt with Rome. *Ave Roma Immortalis* is romantic history, in John Moran's summary of Crawford's own words, «a beautiful canvas of impressionistic literary art studies» (from a letter to me dated October 7, 1990). Conversely, Crawford's Italian romances are historical, and rigorously geographical as well.

Furthermore, they often draw on folklore that only an

Italian could have known at the time of their writing. Crawford seems to have known the Calabrian dialect at a time when few foreigners ever visited the region (the notable exception is, of course, Crawford's friend, Norman Douglas). In *The Children of the King* (1893), he quotes a local proverb and describes local folkways. He garnishes the same book with scenes from life on the Sorrentine peninsula, where he had his home and raised his four children, and even throws in some typical Sorrentine mariners' nick-names (they happened to be those of his own sailors). His short story, «For the Blood is the Life» (the title comes from the Bible via *Dracula* by Bram Stoker, whom Crawford — as his correspondence shows — met occasionally at dinner parties and the like in New York City in the late 1890s) draws on local suspicions relative to an Aragonese watch tower Crawford had rented in San Nicola Arcella, in Calabria, still standing; the characters, too, are based on real personages in San Nicola (see my note «Crawford at San Nicola,» *The Romantist*, 9-10, 1985-86 [but pub. 1997], pp. 45-46).

Coming back to *The Heart of Rome*, although there are the speaking tubes and the telephones and even the automobiles of progress and a Republican hero, the «heart» into which the narrator effectively probes are the hidden cavities of olden times, even of antiquity, connctedly spread under the patrician palaces. Malipieri is no longer progressive, concerned with building a future reality, but rather an archaeologist, a Carthage specialist, an expert on the past. In Rome, employed by Count Volterra (a shrewd but vulgar *nuovo ricco*, rather similar to Ugo Del Ferice in the Saracinesca series), Malipieri is probing for lost statuary and other treasures of inestimable value (disinterestedly, for the sake of his highborn but impoverished beloved). While excavating, his life is endangered by fabulous hidden torrents, whose secrets are known only to a few, obscure master masons (the novel's subtitle is *A Tale of the 'Lost Water'*), such as the reactionary plebeian, Toto, jealous of his own arcane knowledge and vindictive towards intruders and newfangledness of all sorts. These lost waters are the lymph of Rome's underbelly, and, once again, only a Roman, such as Crawford, could save this particular piece of legend, setting it in an historical romance.

In the case of *The Heart of Rome* Crawford explicitly stresses, in the closing chapter, the importance of his own very special,

personal experience of Rome. The «narrating I» is explicitly autobiographical, authorial; the author intrudes upon the text, valorizing its credibility in the eyes of his reader by guaranteeing personal and historical authenticity:

I have myself seen, within not many years, a construction like the dry well in the Palazzo Conti, which was discovered in the foundations of a Roman palace, and had been used as an oubliette. There were skeletons in it and fragments of weapons of the sixteenth century and even of the seventeenth. There was also a communication between the cellars of the palace and the Tiber.

While admitting a precedent in George Sand's novel *Consuelo*, he claims for his own fantasies a genuine basis in fact:

The 'lost water' really exists at many points under Rome, its rising and falling is sometimes unaccountable, and I know at least one old palace in which it has been used and found pure, within the memory of man. So far, the explanations suggested by engineers have neither satisfied those who have propounded them, nor those who have had practical experience of the 'lost water.' The subject is extremely interesting but is one of very great difficulty ... All that can be said with approximate certainty of the 'lost water', is that it must run through long-forgotten conduits, that it rises here and there in wells, and that it is mostly uncontaminated by the river.

A further connection with historical reality in *The Heart of Rome* is the use Crawford makes of works of art. Without desiring to draw any untoward parallels between quite different writers, it seems clear that Crawford's precedent and, to some degree, model was Hawthorne's *The Marble Faun*, written in 1858, not long after the author's visit to the studio of sculptor Thomas Crawford, F. Marion's then famous father (already deceased in 1854). In the preface to that book, Hawthorne playfully admitted having «laid felonious hands upon a certain bust of Milton, and a statue of a pearl-diver, which he found in the studio of Mr. PAUL AKERS» and having committed «a further robbery upon a magnificent statue of Cleopatra, the production of Mr. WILLIAM W. STORY,» the latter of whom F. Marion knew personally and well. Similarly Crawford, after relating the chance discovery in 1864 of a gilt bronze statue in the courtyard of the Palazzo Righetti in the Campo dei Fiori — «I was a boy ... I went to see it, when only a portion of the vault had been removed» — communicates that he has «taken the liberty of making the discovery over again at a point some distance from the Palazzo Righetti, and in the present time.»

However, Crawford and Hawthorne, as I have said, are very

different authors. *The Marble Faun* is built on a double narrative register; guidebook descriptions, generally in the present tense, alternate and interact with past tense narration. Hawthorne's model, of course, was Madame De Staël's *Corinne*, explicitly invoked in a key scene of the novel near the Trevi Fountain. Hawthorne's use of the Italian matter — legends, classical and medieval ruins, statuary, paintings, folklore, popular celebrations — is canny; they are a continual source of symbols on which the tale draws — symbols which both clarify and cloud the *fabula*. For instance, the repeated reference to the painting of Beatrice Cenci (attributed at the time to Guido Reni) and to her incestuous, patricidal history, in connection with the mysterious Miriam, vaguely suggests, but does not assert, something about the secret shame hanging over the latter's past relationship to the Model and about her reasons for instigating Donatello to kill him.

Such complex, tantalizing reverberations were at the antipodes of Crawford's narrative strategy. However romantically improbable some of his plots may be, the story is what counts with him, even more than the telling of it. He keeps his language decorous but decidedly unvarnished. Unlike Hawthorne, he does not engage in the provocative, reader-hostile game of leaving the reader in doubt as to what «really» happened. Above all, he sedulously avoids the disturbing ambiguities of the symbolist mode.

Just to give an example, in Chapter XXIII of *Casa Braccio* (1895), Crawford has his alter ego, Paul Griggs, walk the streets of Rome at night during Carnival, «from the Pantheon through the old city, through Piazza Paganica and Costaguti to Piazza Montanara». Here, as any good map of Rome will show, he has only to turn right to kind himself in Piazza Cenci where the Cenci palace stands. Hardly a bad choice, one might think, considering the dark tale of sin and vengeance told in *Casa Braccio*. But Griggs instead stops for a drink at a wine shop, then retraces his steps to the Piazza of Saint Eustace near the Pantheon and enters «the old Falcone inn, gone now like many relics of that day.» One senses that Crawford intends to avoid the disquieting symbolic suggestions the Cenci Palace would have awakened, the very sort of murky symbolism Hawthorne reveled in.

Pietro Ghisleri (1893) may not be one of Crawford's best novels. The plot, replete with melodramatic incident, is scarcely

sustained by the historically realistic, although exotic, settings that confer credibility on the events narrated in others of his Roman novels. Yet, there are some unmistakably Italian touches. When the English husband of Prince Cerano's daughter, Laura, dies of a combination of tuberculosis, heart disease and scarlet fever, the rumor is spread through society that she has the evil eye. As a result, some high-born people do what, today, perhaps only a lower class person might do, viz. make the sign of the horns (pointing the index and little fingers) in her presence or even at the mention of her name. This insulting behavior leads to a duel at pistols in which Ghisleri very nearly loses his life; but the slanderous rumor persists.

To the degree the novel is successful, this hangs on Crawford's ability to induce reader belief in the existence of a high society that lives on gossip, scandal-mongering, and show, far more than in any modern city. Part of his strategy for persuading his reader is, typically, a very pragmatic device; he quotes in translation an article of the Roman penal code against blackmail. One malevolent, envious character, Adele, continually broadcasts destructive rumors about Pietro and even about her own sister, Laura, who then have to go to great extents, chapter after chapter, to trace the rumors down and scotch them. When Pietro is unjustly maligned of blackmailing Adele, his well-born and influential friend the Marquis San Giacinto ostentatiously drives Pietro around the center of Rome in his carriage, where everyone can see them together, to show his support, and then defends Pietro publicly at his club.

Whether or not Crawford, for these episodes, is drawing upon his memory of real events involving Roman aristocrats he had known, one can be sure that the social climate they evoke is historically accurate; in the Rome of the author's youth such things could have happened, people might act that way.

Crawford's Roman novels can be plumbed in more ways than one. Parts of *To Leeward*, *A Roman Singer* (rich with rare, intimate vignettes of post-unification Rome and a number of Lazio villages and towns), *Taquisara*, *Corleone* and *Stradella* are laid in Rome. Most or all of *Saracinesca*, *Cecilia*, *Whoever Shall Offend* and *The White Sister* take place there. William Vance, in the compendious, handsomely crafted *America's Rome* (New Haven and London: Yale U.P., 2 vols., 1989), has read them carefully, treasuring their fidelity to a particular pre- and early

post-unification atmosphere. The antiquarian or social historian is rewarded by countless tidbits, thanks to Crawford's attention to detail and great personal familiarity with the environment and the times.

For instance, in *A Lady of Rome*, the action of which takes place around the turn of the century, the heroine sends a telegram from Rome to her lover in Milan, pre-announcing her letter; the letter «reached him on the following evening»! Of course, today's postal service takes several days more, alas, and there is no afternoon mail delivery.

Another quaint detail, casually mentioned by the author in Chapter XV: in a certain hotel «the lift was small and was worked from below, like most of those in Roman private houses.» I wonder why the motor was on the ground floor, unlike those of modern lifts, which are aloft in order to require less cable. Was the lift perhaps hydraulic (like the first prototype presented in Paris in 1876) and driven not by electricity but by steam (the engine being fueled by coal that would be stored in bins on the ground floor)? Maria and her lover, in the tight quarters of the ever-so-slowly rising elevator are subjected to dire temptation in one of the few truly sexy scenes Crawford can be credited or faulted with having written.

The subject of Crawford's Rome is a rich one. Besides Vance's sensitive and cultivated pages, scholars now have a book-length study by Alessandra Contenti (associate professor at the University of Rome La Sapienza) based on access to much of the novelist's personal correspondence, archival materials and, of course, painstaking and imaginative work on the novels themselves⁴.

⁴ Alessandra Contenti, *Esercizi di nostalgia. La Roma sparita di F. Marion Crawford* (Rome: Archivio Guido Izzi, 1992).

«ADVENTURE FOR READERS»:
DOROTHY RICHARDSON E JAMES JOYCE

di
Vittoriana Villa
(L'Aquila)

Nell'avvicinare il nome di Dorothy Richardson a quello di James Joyce, probabilmente sto facendo qualcosa che Dorothy Richardson forse non avrebbe approvato.

Per tutta la vita ella si è opposta a quello che in una lettera¹ del 1923 indirizzata all'amico Wadsworth ironicamente definisce «the Proust-Richardson-Joyce combine» e, con toni pungenti e amari, ha rintuzzato un confronto che a suo parere inevitabilmente la marginalizzava, diminuiva, addirittura la collocava in una stagione culturale che non le apparteneva.

Tracce di questa sua sensibilità e vulnerabilità di scrittrice si rinvencono, ad esempio, nel suo *Beginnings*, quando riflettendo sul proprio apprendistato di narratrice, osserva: «And the war finds one with the first chapter written of a long, long book, and the second begun, and the third in shape; one is therefore, when the time comes, incensed in being classified as a post-war writer altogether»².

Ugualmente era infastidita dai continui paralleli con Proust e con Virginia Woolf³ tanto che, scrivendo a Silvia Beach nel

¹ Cfr. Gloria G. Fromm, *Windows on Modernism. Selected Letters of Dorothy Richardson*, Athens, University of Georgia Press, 1995, pp. 67-68.

² Cfr. D. Richardson, *Journey to Paradise*, a cura di Trudi Tate, London, Virago, 1989, p. 113.

³ In una lettera del 1940 indirizzata a John Cowper Powys, Richardson afferma: «Comparisons between V.W. & D.R., as far as I have met them to date, have been made only by those who, with such good reason, adore V.W. & have therefore consisted in presenting her in terms of her virtues, minus their defects, & poor D.R. in terms of her defects alone. Actually, in terms of virtues and defects, we are alien to each other. Primarily, I think, because V. for all her femininity, is a man's, almost a male, writer. No offence meant.» Cfr. Gloria G. Fromm, *op. cit.*, p. 400.

dicembre del 1934 una lettera con «A few facts for you to select from», si preoccupa di precisare puntigliosamente che «Proust's first volume appeared in 1913 while D.R. was finishing *Pointed Roofs*. She preceded J.J. & V.W. but they were writing their books when hers appeared»⁴.

Nel 1950, nel ringraziare Henry Savage per averle inviato quelle parti di *The March of Literature* di Ford Madox Ford che la riguardavano, rivendica la propria specificità:

The representation of life-as-experience is another matter now, with us. Joyce remained hampered by the handcuffs firmly fixed in youth by the Jesuits. V. Woolf, via Leslie, was a diluted male [...]. Ford saw what without-realising-its effect-upon-the developm. of the novel (odious word) I was moved to do. Monstrously, when I began, I felt only that all masculine novels to date, despite their various fascinations, were somehow irrelevant, & the feminine ones far too much infl. by masc. traditions [...].

Eppure nell'epistolario recentemente pubblicato, e nei numerosi saggi scritti in occasioni diverse, il nome di Joyce ricorre come il rappresentante di quel «new novel», quel romanzo moderno da Richardson inaugurato e individuato in termini di «fresh pathway [...] lonely track» presto trasformato in «a populous highway»⁶, che la critica del tempo tardava a riconoscere ed apprezzare.

Non meraviglia perciò che abbia accettato di scrivere una recensione⁷ del *Finnegans Wake* appena uscito (1939), con parole ed espressioni che non vogliono essere un'opinione, un apprezzamento, una valutazione della complessa opera joyciana, bensì indicazioni di una modalità di lettura che nell'attribuire un ruolo primario, fondante al lettore — come del resto il titolo *Adventure for Readers*⁸ mette in rilievo — sembra antici-

⁴ Cfr. D. Richardson, *Journey to Paradise*, cit., p. 115.

⁵ Gloria G. Fromm, *op. cit.*, p. 629.

⁶ Cfr. «Foreword» to *Pilgrimage*, vol. 1, pp. 9-12, London, Virago, 1979. Per un'analisi di questa lunga e densa prefazione cfr. George H. Thomson, «Dorothy Richardson's Foreword to *Pilgrimage*», *Twentieth Century Literature*, vol. 42, n. 3, 1996, pp. 344-359.

⁷ Rifiutò invece di recensire *The Years* di V. Woolf per il *London Mercury*. Cfr. la lettera a Bryher del 1937 in Gloria G. Fromm, *op. cit.*, p. 330.

⁸ Pubblicato su *Life and Letters To-Day*, 22, (luglio 1939), il saggio è ristampato nell'antologia *The Gender of Modernism*, curata da Bonnie Kime Scott, Bloomington, Indiana University Press, 1990, pp. 425-429. Tutte le citazioni fanno riferimento a questa edizione.

pare aspetti e temi della cosiddetta estetica della ricezione e dell'attuale *reader-response criticism*.

Scritto nel 1939, in un periodo in cui Richardson aveva pubblicato la maggior parte dei romanzi che costituiscono *Pilgrimage* e ricevuto una serie di recensioni negative tutte centrate sull'oscurità e illeggibilità della sua opera⁹, *Adventure for Readers* sembra essere il risultato di una serie di considerazioni, altrove e precedentemente elaborate e discusse, sul rapporto autore-testo-lettore, valide per *Finnegans Wake* ma probabilmente anche e soprattutto per lo stesso *Pilgrimage*.

Non è certo un caso che, a conclusione della lunga prefazione apposta alla prima edizione collettanea avvenuta nel 1938, Richardson chieda al lettore, attraverso il riferimento a Henry James, definito come *pathfinder* del romanzo moderno, quella stessa intensità di «perfection of sustained concentration»¹⁰ necessaria a colui che compie l'atto della scrittura.

L'appello a questa attività partecipativa e ri-creativa attraverso l'opera complessiva di Dorothy Richardson: esso è presente nei saggi come espressione di una particolarissima concezione estetica fondata, in un periodo in cui si inneggiava all'anonimità e all'impersonalità dell'arte, su una «unity of consciousness» tra autore e lettore che assurge alla dimensione di «spiritual exercise», in *Pilgrimage* come strategia narrativa che nel rifiutare ogni traccia di una presenza autoriale, chiede ai lettori di essere non «recipients», quanto piuttosto «donors»¹¹, in una sorta di circolarità tra produzione artistica e fruizione che, secondo Richardson, caratterizza tutta l'arte:

[...] the relevance of «art», of all kinds and on all levels, [...] at all times and in all places, resides in its power to create, or arouse, and call into operation [...] the human faculty of contemplation. In other words: while subject to the influence of a work of art, we are ourselves artists, supplying creative collaboration [...].¹²

⁹ Nella *Foreword* Richardson così sintetizza le varie accuse rivoltele: «The present writer groans, gently and resignedly, beneath the reiterated tap-tap accusing her of feminism, of failure to perceive the value of the distinctively masculine intelligence, of pre-War sentimentality, of post-War Freudianity. But when her work is danced upon for being unpunctuated and therefore unreadable, she is moved to cry aloud».

¹⁰ *Foreword*, cit., p. 11.

¹¹ Cit. in Jean Radford, *Dorothy Richardson*, London, Harvester, 1991, p. 8.

¹² Cit. in Shirley Rose, «Dorothy Richardson's Theory of Literature: the Writer as Pilgrim», *Criticism*, 12,1 (1970), p. 25.

L'enfasi sul ruolo del lettore-spettatore non ha come conseguenza la barthesiana morte dell'autore, né tanto meno una messa in primo piano della scrittura svincolata da un'origine. Al contrario, lo spostamento di attenzione al polo ricettivo dell'esperienza estetica, testimonia una volontà di sradicare l'opera d'arte dal luogo aureo assegnatole dalla tradizione e inserirla in un circuito comunicativo in cui emittente e destinatario, autore e lettore, siano compagni di viaggio, meglio ancora «fellow pilgrims» di un viaggio sacro da intraprendere, un'avventura eroico-mistica, una vera e propria «quest» da condividere.

«And is not a novel a conducted tour?»

(*Novels*, 1948)

A più riprese e con modi diversi Richardson si serve della metafora del viaggio¹³ per caratterizzare sia la dimensione della lettura che quella della scrittura, ambedue viste come pellegrinaggio, come movimento verso e dentro il testo.

Nel saggio intitolato *Novels*¹⁴, il modello dinamico del viaggio è funzionalizzato a descrivere non solo la forma romanzesca in termini di «conducted tour», ma anche a individuare una tipologia di 'viaggio', ovviamente testuale, durante il quale, a seconda delle tecniche usate, il lettore-viaggiatore-turista-pellegrino¹⁵ può essere preso per mano e guidato, oppure discretamente accompagnato o, infine — e questa è la tecnica che Richardson e i 'nuovi' romanzieri privilegiano — lasciato solo e abbandonato a se stesso.

And is not every novel a conducted tour? First and foremost into the personality of the author who, willy nilly, and whatever be his method of approach, must present the reader with the writer's self-portrait. He may face

¹³ Per le valenze simboliche che la metafora del viaggio assume nell'opera complessiva di Dorothy Richardson cfr. J. Radford, *op. cit.*, pp. 26-34.

¹⁴ Pubblicato su *Life and Letters To-Day*, 56 (marzo 1948), il saggio è ristampato in *The Gender of Modernism*, cit., pp. 432-435.

¹⁵ Questi sono i diversi termini che Richardson utilizza per indicare i vari gradi di impegno del lettore. La voce 'pellegrino' sta ad indicare la risonanza spirituale conferita al cammino del lettore verso e dentro il testo ma anche a quello dell'umanità tutta verso e dentro il mondo. In *Quakers Past and Present* Richardson spiega che tutti siamo impegnati in un pellegrinaggio anche se con intensità e gradazioni diverse. Su questo cfr. Shirley Rose, art. cit., pp. 33-37.

his audience alter the manner of a lecturer, tell his tale, interpolate the requisite information, descriptions, explanations; or, walking at his side, letting the tale tell itself, come forward now and again to make a comment or drive home a point; or, remaining out of sight and hearing may, so to speak, project his material upon a screen. In either case he will reveal whether directly or by implication, his tastes, his prejudices, and his philosophy¹⁶.

È evidente che nel porre l'accento non sull'autore, ma su «the personality of the author» o «the writer's self portrait» o, come dirà più avanti nel saggio, «the mind of the author... the consciousness of the writer», Richardson dà per scontato che non sta parlando dell'autore in carne ed ossa, quanto di quello virtuale, di quell'insieme di idee, sensazioni, impressioni — «his tastes, his prejudices, his philosophy» — cui dal fondo della propria particolare interiore coscienza l'artista attinge immettendo nell'opera quell'«io profondo» celebrato da Proust nel *Contre Sainte Beuve*, per mettere definitivamente a tacere qualunque tentativo di biografismo e psicologismo.

Richardson insomma, reciso ogni legame con quella tradizione estetica ottocentesca che vedeva la letteratura come espressione della personalità e della vita dell'autore¹⁷, elabora una figura autoriale intesa non nel senso di «qualcuno che sta dietro il testo», quanto nel senso, si potrebbe dire oggi, di qualcuno che «è perduto in mezzo al testo e desiderato dal lettore»¹⁸, o, con un'altra prospettiva critica, come «modo di essere del discorso, campo di coerenza concettuale e linguistica»¹⁹.

In tal modo la fusione tra la coscienza soggettiva dell'autore e quella del lettore, che per Richardson costituisce l'elemento fondante di una teoria della letteratura, assurge a principio universale, in quanto qualsiasi produzione artistica altro non è se non una sintesi sublime ed irripetibile tra artista e fruitore.

Literature is a product of the stable human consciousness, enriched by experience and capable of deliberate, concentrated contemplation. Is not this consciousness the sole link between reader and writer? The writer's (and the reader's) may be «on fire», his imagination may construct this and that, but the contemplative center remains motionless. Does not the power and the charm of all literature, from the machine-made product to the «work of art», from the

¹⁶ Cit. in *The Gender of Modernism*, cit., p. 434.

¹⁷ Cfr. M.H. Abrams, *Lo specchio e la lampada*, Bologna, Il Mulino, 1976 (I ed. 1953).

¹⁸ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 26.

¹⁹ M. Foucault, «Che cos'è un autore», in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.

book which amuses or instructs to the one which remakes the world and ourselves (*why* do we recognize it?) reside in its ability to rouse and to concentrate in the reader's contemplative consciousness?²⁰

È in *Pilgrimage* che questa «reader's contemplative consciousness» viene drammatizzata e messa a nudo attraverso la soggettiva esperienza di Miriam Henderson, lettrice appassionata e poi scrittrice del romanzo di cui è protagonista, personaggio che nell'ergersi a consapevole destinataria e destinataria della parola, erode i concetti monolitici e generali di scrittore\lettore entro i quali viene dissimulata e cancellata la differenza di 'genere'.

«Your reading is a habit, like most men reading, not a quest»
(*Pilgrimage* 2, 279)

Il processo doppio e speculare articolato nel romanzo — i lettori di *Pilgrimage* si confrontano con Miriam a sua volta lettrice — riproduce 'en abyme' una pratica della lettura che non è semplice decifrazione e acquisizione di un senso, quanto produzione\creazione di un testo che scaturisce di volta in volta nel momento della fruizione.

I luoghi in cui in *Pilgrimage*²¹ si riflette sul leggere e sulla lettura sono moltissimi e ripercorrerne le varie e complesse fasi di articolazione e discussione significa fare i conti con una fenomenologia della lettura colta nel suo farsi ed elevarsi a sistema.

Fin dall'inizio essa è parte della vita della giovane protagonista, Miriam Henderson, scaturigine di un incessante dialogo tra ciò che è nel testo e ciò che il lettore\lettrice vede, sperimenta, vive, quasi che leggere fosse, per Miriam, mezzo di simbolizzazione del proprio vissuto, delle proprie esperienze, dei propri desideri e allo stesso tempo, di interpretazione del mondo²².

L'avvio alla lettura è sempre colto attraverso un processo che scardina la rigidità di una postura tradizionale, (il corpo che legge è ora a letto, ora curvo su una scrivania, ora affaccia-

²⁰ Cit. in S. Rose, art. cit., p. 28.

²¹ *Pilgrimage*, London, Virago, 1979, vols. 4. Tutte le citazioni fanno riferimento a questa edizione e verranno da questo momento indicate nel testo con il numero del volume e della pagina.

²² Cfr. H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984.

to alla finestra), immette il testo nel fluire interrotto, discontinuo, frammentario dell'esistenza mentre questa precipita dentro le pagine di un libro lasciato aperto accanto ad una finestra, su un letto, sul tavolo di un bar vicino alla tazza del caffè o del tè, in una fusione corpo\mente, esterno\interno, realtà\immaginazione che incrina le opposizioni tradizionali obliterandone i bordi e le delimitazioni; come quando, seduta al bar immersa nella lettura di Ibsen e completamente dimentica di essere lì in attesa della sorella Eve, Miriam perde i confini del tempo e dello spazio.

Miriam ordered another cup of coffee and went on reading. There was plenty of time. Eve would not appear [...] until half-past [...] She plunged back into Norway, reading on and on. Each line was wonderful; but all in a darkness. Presently on some turned page something would shine out and make a meaning. It went on and on. It seemed to go towards something [...] . . . The electric lights flashed out all over the A.B.C. at once. Miriam remained bent low over her book [...] Eve. Forgotten. (*Pilgrimage* 2, 382-384)

Allo stesso modo le parole, le immagini escono fuori del testo, si mescolano con gli elementi della quotidianità per poi tornare ad essere 'nero inchiostro' non appena il reale tenta di penetrare la 'reverie' immaginativa e faticosamente si impone allo sguardo sfocato, «annebbiato» di Miriam che, confondendo il paesaggio intravisto dalla finestra con quello descritto nel libro tenuto aperto sul letto, tarda a riconoscere nella figura che avanza verso casa, la sagoma familiare di Miss Jenny Perne.

She propped it open again and began tidying her hair. It must be nearly tea-time. A phrase caught her eye. 'The old châteaux where the first years of Adèle's life were spent was situated in the midst of a high-walled garden [...]' The first tea-bell rang. The figure of Adèle fitting about in an endless summer became again lines of black print. In a moment the girls would come rushing up. Miriam closed the book and turned to the dazzling window [...] Coming slowly along the pathway was a little figure [...] Hotly flushing, she recognized that she had been staring at Miss Jenny Perne hurrying in to preside at tea. (*Pilgrimage* 1, 228-229)

È proprio questa interiore consapevolezza di leggere non per la storia, per un *happy o sad ending*, ma per qualcosa di più profondamente nascosto e che all'improvviso si disvela con la folgorazione di una frase, di un frammento, a caratterizzare l'iniziale piacere di una lettura mai intesa come romantica immedesimazione e partecipazione, quanto al contrario come rottura, scalfittura di un involucro continuamente attraversato da una soggettiva e consapevole attività di ricerca che si esplica

soprattutto nel volere — da parte di Miriam — rintracciare una continuità tra la propria esperienza di donna e ciò che nei libri è rappresentato.

Tale desiderio, sempre frustrato e mai soddisfatto, si manifesta nei vari episodi in cui Miriam — quasi contemplandoli da lontano — riassume nella sua mente, uno alla volta, con una parola, un'immagine, un pensiero, i libri della biblioteca della sua casa di bambina o quelli che, di nascosto, prende in prestito per due sterline alla settimana dalla vicina «Circulating Library» (1, 281):

She conjured up a vision of the backs of the books in the bookcase of the dining room at home... *Iliad* and *Odyssey* ... people going over the sea in boats and someone doing embroidery... that little picture of Hector and Andromache in the corner of the page ... he in armour... she, in a trailing dress, holding up her baby [...] (1, 168)

[...] she reached Wordsworth House with an unknown volume by Mrs Hungerforth under her arm. Hiding it upstairs [...] she read volume after volume, forgetting the titles— the single word, 'Hungerford' on a cover inflamed her [...] (*Pilgrimage* 1, 281-285)

Ma è quando le viene concessa, nel college dove insegna, la possibilità di leggere durante la pausa del tè, che le riflessioni sulla lettura si trasformano in vere e proprie pratiche ermeneutiche tese a demolire un'intera tradizione culturale, scientifica e letteraria, dalla Bibbia a Darwin, colpevole di aver mistificato la condizione della donna.

Mentalmente Miriam passa in rassegna l'intera produzione culturale: «If one could only burn all the volumes; stop the publication of them. But it was all books, all the literature in the world, right back to Juvenal... [...] Education would always mean coming in contact with all that [...] And the modern men were the worst...» (*Pilgrimage* 2, 219)

Tale desiderio di distruzione trova un argine nella possibilità di leggere in modo diverso, con uno sguardo e una prospettiva nuovi.

Nel romanzo infatti, pur essendo la lettura un'attività comune a una molteplicità di personaggi diversi, sessualmente e culturalmente, si assiste ad una messa in primo piano e a una tematizzazione di una pratica di lettura che trova in Miriam l'archetipo di una modalità di *leggere da donna*, che sgretola la supposta a-sessualità del soggetto che legge e va ad affiancarsi a

tutte le altre differenze e separazioni tra la sfera del maschile e quella del femminile di cui, come si sa, *Pilgrimage* è ricchissimo.

Le possibilità — per Miriam lettrice — di una soggettiva «re-creative response» ai numerosissimi libri oggetto delle sue letture e delle sue riflessioni si frantumano di fronte alla domanda che ancora oggi viene posta e sintetizzata nell'interrogativo «Se il significato di un'opera è l'esperienza di un lettore, che differenza fa se il lettore è una donna?»²³

Nel processo della lettura insomma, il problema del «gender — the gender inscribed in the text as well as the gender of the reader — is crucial»²⁴. A differenza di quel *common reader* invocato da Virginia Woolf²⁵, Richardson concentra la sua attenzione e quella del lettore/lettrice empirico sul 'genere' e distingue tra una modalità maschile e una femminile di leggere.

«Your reading is a habit, like most men reading, not a quest» (*Pilgrimage* 2, 279) Miriam solennemente dirà a Mr Taunton, condensando in tal modo nell'opposizione *habit/quest*, gli aspetti di una differenza che contrappone in modo irriducibile l'uomo alla donna. L'urgenza, avvertita con modi e toni sempre più marcati, di esplicitare tale diversità, si fa sentire nel testo attraverso vari episodi — la predica, la conferenza — che esemplificano una modalità del leggere di cui gli uomini, ma anche le donne, precisa Richardson, si servono per asserire e riconfermare, con la voce, con il gesto, la propria superiorità e autorità.

A man's reading was not reading; not a looking and a listening so that things came into the room. It was always an assertion of himself. Men read in loud harsh unnatural voices, in sentences, or with voices that were a commentary on the text, as if they were telling you what to think . . . they preferred reading to being read to; they read as if they were the authors of the text. Nothing could get through them but what they saw. They were like showmen . . . (*Pilgrimage* 2, 261)

Secondo questa definizione, tutta centrata a negare agli uomini una possibilità di accesso autentica al leggere, la lettura per le donne sarebbe un «looking and a listening so that things

²³ J. Culler, «Leggere da donna», in *Sulla decostruzione*, Milano, Bompiani, 1988, p. 39.

²⁴ P.P. Schweickart, «Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading», Elaine Showalter (ed.), *Speaking of Gender*, New York and London, Routledge, 1989.

²⁵ Per il tema della lettura in Woolf, cfr. M. Goldman, *The Reader's Art: Virginia Woolf as Literary Critic*, Le Hague-Paris, Mouton, 1976. Cfr. anche P. Splendore (a cura di), *Ore in biblioteca ed altri saggi*, Milano, La Tartaruga, 1991.

came into the room», definizione che trova una spiegazione nell'episodio in cui Miriam legge il suo libro preferito *Villette* all'amica malata Eleanor e, in una sorta di ginocritica²⁶ *ante litteram*, lascia che il silenzio riempi lo spazio svuotato di parole e libero di dare forma a quella ristrutturazione dell'esperienza innescata da una lettura intesa come evento, accadimento.

Was she listening patiently like a mother, or wife, thinking of the reader as well as of what was read, and with her own thoughts running along independently, interested now and again in some single thing in the narrative, something that reminded her of some experience of her own, or some person she knew? No, there was something different. However little she saw and heard, something was happening. They were looking and hearing together . . . [...] But something was happening. Something was passing to and fro between them, behind the text; a conversation between them that the text [...] brought into being. (*Pilgrimage* 2, 260-1)

È proprio attraverso questo «looking and hearing», ovvero «reading through the ear as well as through the eye»²⁷, come la scrittrice ama ripetere, che l'atto della lettura si erge a paradigma di quel processo di ascolto\contemplazione che secondo Richardson caratterizza tutta l'arte²⁸.

«In a book the author was there in every word»

(*Pilgrimage* 1, 384)

L'idea heideggeriana di un essere attingibile solo attraverso la dimensione del linguaggio sta ad indicare l'importanza che Richardson assegna alla lingua²⁹, alla parola, in quanto territorio abitato da intenzioni e che «diventa propria», «quando il parlante vi installa la propria intenzione, il proprio accento...»³⁰.

²⁶ Cfr. Elaine Showalter, «Towards a Feminist Poetics», in *The New Feminist Criticism*, ed. by E. Showalter, London, Virago, 1986, pp. 128-129 nelle quali viene proposta una distinzione, all'interno della critica femminista, tra una *feminist critique*, che prende in considerazione *woman as a reader*, «woman as the consumer of male-produced literature» e una *gynocritique* che analizza *woman as a writer*, «woman as the producer of textual meaning».

²⁷ *About Punctuation*, pubblicato su *Adelphi*, 1 del 1924, ora ristampato su *The Gender of Modernism*, cit., pp. 414-418.

²⁸ Con gli stessi termini, nei saggi sul cinema, Richardson descrive la visione cinematografica.

²⁹ Per la passione di Richardson per la lingua e la linguistica, cfr. «Data for a Spanish Publisher», in *Journey to Paradise*, cit. p. 135.

³⁰ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 101.

La scrittura dunque non è neutra, in essa non si verifica quel distacco tra autore e voce di cui parla Barthes³¹, al contrario essa è spia non dello scrittore empirico, ma del soggetto di una parola individuale, di uno stile.

Ecco perché Miriam chiede di essere lasciata in comunione con uno stile, un ritmo da cui trae piacere e questa esultanza dello spirito vuole comunicare alla sorella Eve:

Dear Eve; I have just discovered that I don't read books for the story, but as a psychological study of the author [...] She must write that to Eve at once; to-morrow. It was rather awful and strange. It meant never being able to agree with people about books [...] If only she could make Eve see what a book was ... a dance by the author, a song, a prayer, an important sermon, a message. Books were not stories printed on a paper; they were people; the real people; ... 'I prefer books to people'. (*Pilgrimage* 1, 384-385)

La scoperta che l'opera svela 'l'autore' e che la lettura è ricerca di una coscienza, di una visione, di un modo di essere con il quale stabilire un rapporto di interiore comunanza e spirituale condivisione è la prima fase di un apprendistato in grado di fornire gli strumenti atti a raggiungere il culmine di un processo in cui la cooperazione autore\lettore è un tutto unico armonico e indissolubile.

L'avvicinamento a tale ultimo conseguimento è costituito da una fase intermedia in cui il lettore, proiettandosi e immergendosi nel testo, si appropria della visione offerta dall'autore, la discute, la problematizza, la mette in rapporto ai propri sistemi di significazione. Gli esempi in *Pilgrimage* sono numerosi: Darwin, Spencer, Conrad, Goethe, Emerson, James ma anche George Eliot, Ouida, Brontë e altri ancora, vengono sottoposti al vaglio investigativo di Miriam, lettrice sì onnivora e appassionata, ma anche consapevole del fatto che non esiste espressione di pensiero, coscienza o ragione se non nelle parole e attraverso le parole, perché è il linguaggio che viene prima, che fonda tutto, che è l'origine di ogni cosa.

All that has been said and known in the world is in *language*, in words; all we know of Christ is in Jewish words, all the dogmas of religion are words; the meaning of words change with people's thoughts. Then no one *knows* anything for certain. Everything depends on the way a thing is put [...] Culture comes through literature, which is a halftruth [...] So the Bible is not true; it is a culture [...] (*Pilgrimage* 2, 99)

³¹ R. Barthes, «La morte dell'autore», in *Il brusio della lingua*, Saggi critici IV, Torino, Einaudi, 1971, p. 52.

In una sorta di anticipazione di quella critica al logocentrismo che sarà snodo cruciale di gran parte degli odierni studi femministi, Miriam (e Richardson con lei) denuncia la non neutralità del linguaggio, il suo essere «Man Made»³² e quindi origine di una differenza irriducibile tanto che «by every word they use men and women mean different things (4, 93) ...nothing can ever be communicated. There was nothing to turn to. Books were poisoned. Art. All the achievements of men were poisoned at the root». (1, 284)

A questo punto l'attacco di Miriam, oramai trasformata in una lettrice che «resiste»³³ è a tutto campo: da T.W.H. Crosland, autore di un *Lovely Woman* «written deliberately against women» (2, 220), all'opera di Darwin e dei suoi seguaci Spencer e Huxley che oltraggiano la donna definendola «half-human» (2, 220) e che la spingono a chiedersi «How could Newnham and Girton women endure it?» (2, 219), ai libri di Rosa Nouchette Carey, Margaret Hungerford o la popolarissima Ouida che raccontano di sentimenti amorosi stereotipati e falsi (2, 284). La disperazione di Miriam sfocia nel rabbioso rifiuto di prendere in prestito un libro di Huxley dalla biblioteca di Mr Taunton e nella convinzione, oramai maturata, che l'opposizione tra gli uomini e le donne è inscritta nel sistema della lingua e delle sue rappresentazioni.

In una scena simile a quella che Virginia Woolf descriverà anni dopo nel suo *A Room of One's Own*, intenta a cercare sul vocabolario la voce «woman», Miriam scopre che la donna è:

«... inferior; mentally, morally, intellectually, and physically... her development arrested in the interest of her special functions... reverting later towards the male type... old women with deep voices and hair on their faces... [...] Woman is undeveloped man... [...] I must die. I can't go on living in it... the whole world full of creatures; half-human. And I am one of the half-human ones, or shall be [...] (2, 220)

Leggere per Miriam vuol dire avere a che fare con menzogne, occultamenti, silenzi; per questo si dichiara convinta che «if women had been the recorders of things from the beginning

³² Dale Spender, *Manan Made Language*, London, Routledge, 1980. Cfr. anche Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, «Sexual Linguistics», in *No Man's Land*, New Haven and London, Yale University Press, 1988.

³³ J. Culler, *op. cit.*, p. 47. Cfr. J. Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

it would all have been the other way round» (2, 251) e nel prepararsi a scrivere da donna, rifiuta tutto quello che la tradizione le consegna e anela ad una scrittura che disgreghi la lingua, disarticoli le strutture dell'ordine simbolico attraverso il quale il discorso patriarcale si costituisce e perpetua³⁴.

«Enter the text and look innocently about»

(*Adventure for Readers*, 1939)

La concezione dell'arte come comunicazione e collaborazione ideale tra produttore e destinatario³⁵ — collaborazione che, nei casi concreti esemplificati in *Pilgrimage* attraverso le storie di lettura di Miriam Henderson, fallisce come si è visto nelle pagine precedenti — è alla base delle argomentazioni portate avanti nel saggio sul *Finnegans Wake*.

Richardson infatti, diversamente da tutti coloro che ebbero reazioni a dir poco sconcertanti al primo apparire della *work in progress* joyciana, Ezra Pound³⁶ innanzi tutto, ma anche Rebecca West e Virginia Woolf³⁷, tanto per fare gli esempi più noti di letterate che espressero un sostanziale rifiuto nei confronti dell'opera di James Joyce, considera la scrittura joyciana come esemplificazione non solo di quella «revolution of the word»³⁸ e di quella rottura dei codici³⁹ che dette l'avvio al «new novel» del primo Novecento, ma anche e soprattutto di quella «migration into poetry»⁴⁰ che costituisce la cifra caratteristica della narrativa modernista.

³⁴ Per una discussione sul rapporto tra testi sperimentali e scrittura femminile, cfr. Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics*, London, Hutchinson Radius, 1989.

³⁵ Cfr. Shirley Rose, *art. cit.*, p. 22.

³⁶ Nel ricevere da Joyce le prime pagine del suo *work in progress*, Ezra Pound dichiarò: «I will have another go at it, but up to the present, I make nothing of it whatever.» (Cit. in «The 'Ideal Reader' of *Finnegans Wake*» in K. Wales, *The Language of James Joyce*, London, Macmillan, 1992, p. 133.

³⁷ B.K. Scott, *Feminism and Joyce*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, soprattutto il capitolo intitolato «Feminist Critics on Joyce» nel quale, stranamente, non vi è alcun accenno al saggio di Dorothy Richardson.

³⁸ Come si sa, *Finnegans Wake* apparve a puntate sulla rivista *transition* fondata da E. Jolas che vedeva nell'opera joyciana l'illustrazione del manifesto da lui scritto sulla *Revolution of the Word*. Cfr. K. Wales, *op. cit.*, pp. 154-155.

³⁹ F. Gozzi, «La rottura dei codici: il linguaggio protagonista», in *Modernismo/Modernismi*, a cura di G. Cianci, Milano, Principato, 1991, pp. 291-313.

⁴⁰ Gloria Fromm, *op. cit.*, p. 451.

Non a caso nella parte introduttiva del saggio si preoccupa di rintracciare e di ricostruire quel processo creativo che è fondamento della nuova scrittura romanzesca e che trova — secondo Richardson — la propria scaturigine nella definizione che Wordsworth dà della poesia:

Having defined poetry as «*the result of passion recollected in tranquillity*» [...] Wordsworth goes on to describe what happens when the poet, recalling an occurrence that has stirred him to his depths, concentrates thereon the full force of his imaginative consciousness; how there presently return, together with the circumstance of the experience, something of the emotion that accompanied it, and how [...] there comes into being a product this poet names, with scientific accuracy, an «*effusion*»⁴¹.

I nuovi maestri di questa «effusion», ovvero di questo 'overflow of powerful feelings', per usare i termini wordsworthiani, sono — secondo la scrittrice che nello stabilire una tale discendenza diretta che oblitera i confini tra prosa e poesia, conferisce al nuovo genere narrativo un posto di primo piano rendendolo di fatto egemone — Proust e Joyce, le cui opere condividono con il genere poetico la caratteristica di poter «open (ing), just anywhere, its pages, the reader is immediately engrossed»⁴² e non necessariamente, come succede invece con il romanzo tradizionale, dall'inizio alla fine.

Something may be missed. Incidents may fail of their full effect [...] But the reader does not find himself, as inevitably he would in plunging thus carelessly into the midst of the dramatic novel complete with plot, set scenes, beginning, middle, climax, and curtain, completely at sea. He finds himself within a medium whose close texture, like that of poetry, is everywhere significant [...]⁴³

Questa reversibilità del 'new novel' non crea smarrimento nel lettore, il quale si trova all'interno di un testo che è «tex-

⁴¹ *Adventure for Readers*, cit., p. 425. Richardson cita la famosa definizione wordsworthiana «poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings, it takes its origin from emotion recollected in tranquillity» con qualche cambiamento di parola, come *passion* al posto di *emotion*, *the result* al posto di *it takes origin* e così via. *The result* of è in corsivo e accompagnato da una parentesi di spiegazione per sottolineare che in genere questa parte della definizione viene omessa pur essendo la più importante dato che Wordsworth non voleva tanto dare una definizione della poesia quanto piuttosto indicare il processo della scrittura poetica.

⁴² *Idem*, p. 426.

⁴³ *Ibidem*.

ture», ovvero tessitura⁴⁴ che non solo significa in ogni parte, ma anche «each portion is seen to enhance the rest»⁴⁵.

Tuttavia tale erraticità della lettura⁴⁶ che sembra non avere né un inizio né una direzione precisa e configurarsi come una libertà di movimento dentro il testo senza limiti, pur fondata sull'autonomia del soggetto leggente, ritrova il suo punto di coagulo nella figura autoriale che per Richardson è garanzia dell'unità e della coerenza del testo e allo stesso tempo di quel «processo di ricostruzione di una produzione»⁴⁷ che è alla base dell'attività ermeneutica.

Let us take the author at his word. Really release consciousness from literary preoccupations and prejudices, from the self imposed task of searching for superficial sequences in stretches of statement regarded horizontally, or of setting these upright and regarding them pictorially, and plunge, provisionally, here and there [...]⁴⁸

Non a caso del *Finnegans Wake* viene analizzata e sintetizzata la sezione quinta della Parte I — quella che inizia nel nome di «Annah the Allmaziful, the Everliving, the Bringer of Plurabilities»⁴⁹ e che per oltre due pagine elenca titoli del suo «mamafesta»⁵⁰ — e vengono messi in rilievo quei passi che in filigrana costruiscono una sorta di teoria della lettura e della scrittura. Le sequenze che Richardson cita, rovesciando l'ordine con cui sono presentate nel testo joyciano e privilegiando un percorso di lettura utile per la promozione e leggibilità del *Finnegans Wake* — sono interventi del narratore volti a «soccorrere» il lettore «weary of abstruse references that too often appear to be mere displays of erudition, weary of the mélange of langua-

⁴⁴ Per la definizione di testo come tessitura, cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 63, ma anche la bella discussione che ne fa, in prospettiva femminista, Nancy K. Miller, in «Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic» in Nancy K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986, pp. 297-301.

⁴⁵ *Adventure for Readers*, cit., p. 426.

⁴⁶ Una modalità di lettura che la stessa Richardson privilegia, come quando fa riferimento al suo «usual habit of beginning the reading of a book either in the middle or at the end» (cit. in Shirley Rose, art. cit., p. 29). Ma cfr. in Gloria Fromm, *op. cit.*, le numerose lettere nelle quali descrive le sue letture.

⁴⁷ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Fabbri, 1972, p. 227.

⁴⁸ *Adventure for Readers*, cit., p. 428.

⁴⁹ *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber, 1975 (I ed. 1939), p. 104.

⁵⁰ *Ibidem*.

ges ancient and modern, of regional and class dialects, slangs and catchwords and slogans, puns and nursery rhymes [...]⁵¹

Di fronte a questo linguaggio che — per utilizzare le parole di Kristeva⁵² rappresenta il semiotico, il pre-edipico in opposizione al simbolico — e che non a caso Richardson paragona a quello «produced by children at a loss»⁵³, è possibile rintracciare, seguendo le istruzioni di questo «elucidatory chapter»⁵⁴, nuovi percorsi ermeneutici che fanno leva sul suono, sul ritmo e sull'ascolto — parole ricorrenti nelle pratiche di lettura descritte in *Pilgrimage* — prima che su un possibile senso:

Primarily, then, are we to *listen to Finnegans Wake*. Not so much to what Joyce says, as to the lovely way he says it, to the rhythms and undulating cadences of the Irish voice, with its capacity to make of every spoken word a sentence [...] and to arouse, in almost every English breast, a responsive emotion?⁵⁵

D'altra parte, secondo Richardson, i consigli di lettura joyciani sono lì, chiaramente esplicitati sulla pagina e pronti ad essere sinteticamente raggruppati:

To concentrate solely on the literal sense or even the psychological content of any document [...] is [...] hurtful to sound sense [...] Closer inspection of the *bordereau* would reveal a multiplicity of personalities [...] We are urged also to be patient, to avoid «anything like to be or to become out of patience [...] things will begin to clear up a bit one way or another within the next quarrel of an hour [...]⁵⁶

Incoraggiati da questi consigli i lettori possono «plunge here and there: enter the text and look innocently about»⁵⁷, ovvero senza pregiudizi e con la stessa innocenza⁵⁸ dello scrittore di fronte all'atto della scrittura.

Letto e autore sono dunque in tal modo accomunati da

⁵¹ *Adventure for Readers*, cit., p. 427.

⁵² Cfr. Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio Ed., 1979.

⁵³ *Adventure for Readers*, cit., p. 427.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Idem*, p. 428.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Come afferma altrove, per Richardson «the contemplation fostered by art is, like the eye of the artist, innocent». Cit. in Shirley Rose, art. cit., p. 25.

una medesima «quest for meaning» che diviene essa stessa argomento del testo, come in modo esemplare mostra il capitolo del *Finnegans Wake* — tutto centrato sulla lettera da decodificare — opportunamente scelto da Dorothy Richardson.

Adventure for Readers non fa appello ad una particolare modalità di lettura praticata da soggetti sessualmente diversi, quanto invece sull'effetto che un'opera come *Finnegans Wake* — presa a campione della nuova scrittura romanzesca — può produrre e sulle possibilità di collaborazione messe in atto, se non da un lettore ideale affetto da una insonnia ideale per dirla in termini joyciani, almeno da un lettore «patient», disposto a cooperare e la cui ricompensa sarà «sheer delight, and the promise, for future readings, of inexhaustible entertainment»⁵⁹.

Il riferimento conclusivo ai «meanderings of the masculine fist»⁶⁰ e al «long, lyrically wailing, feminine monologue»⁶¹, quello di Anna Livia Plurabelle, caratterizzato da una «wistfulness» che Richardson vede come segno caratteristico della poesia sia dei «male» che delle «women poets», in particolare Emily Brontë, lascia intravedere da un lato l'interrogativo che Dorothy Richardson ambigualmente pone (e che sarà oggetto della critica femminista successiva)⁶² di fronte alla possibilità di considerare la scrittura joyciana «feminine»⁶³, dall'altro la necessità, per la scrittrice, di cogliere l'individualità di ogni voce autoriale, i modi attraverso i quali il linguaggio ricrea le singole esperienze, per poter attuare quella 'ripetizione' dell'atto creativo che per Richardson è alla base della fruizione estetica.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Id.*, p. 429.

⁶² Cfr. in particolare: «Do Women Write Differently?», in *Feminist Literary Theory. A Reader*, ed. by Mary Eagleton, Oxford, Basil Blackwell, 1986.

⁶³ Non a caso Richardson, parlando dell'uso della punteggiatura, definisce la prosa di Dickens e quella di Joyce «feminine prose». Cfr. *Foreword*, cit., p. 12.

ORIENTALISMI SETTECENTESCHI:
OLIVER GOLDSMITH E LADY MARY WORTLEY MONTAGU

di
Laura Di Michele
(Napoli)

Mille e una immagini dell'Oriente

There is a Story in the *Arabian Nights Tales*, of a King who had long languished under an ill Habit of Body, and had taken abundance of Remedies to no purpose. At length, says the Fable, a Physician cured him by the following Method. He took an Hollow Ball of Wood, and filled it with several Drugs, after which he clos'd it up so artificially that nothing appeared. He likewise took a Mall, and after having hollowed the Handle, and that Part which strikes the Ball, he enclosed in them several Drugs after the same manner as in the Ball it self. He then ordered the Sultan, who was his Patient, to exercise himself early in the Morning with these *rightly prepared* Instruments, 'till such time as he should Sweat: When, as the Story goes, the Virtue of the Medicaments perspiring through the Wood, had so good an Influence on the Sultan's Constitution, that they cured him of an Indisposition which all the Compositions he had taken inwardly had not been able to remove¹.

Se i lettori pensassero di poter continuare a leggere un eventuale seguito di questa storia 'orientale' con cui si apre il saggio n. 195 dello *Spectator*, datato "Saturday, October 13, 1711", rimarrebbero molto delusi. È lo stesso estensore - Joseph Addison, *alias* Mr Spectator, sua maschera finzionale - a invitarli a non attendersi null'altro che un apologo, un'allegoria pura e semplice, il cui unico scopo è quello di illustrare, nella forma schematica e concisa che è propria della favola, norme di comportamento opportune e consigliabili. La storia orientale annuncerebbe, insomma, la discussione di codici culturali nella direzione didascalica proclamata nel celebre saggio n. 10² e poi perse-

¹ J. Addison, R. Steele *et al.*, *The Spectator*, ed. by G. Smith, London, Dent, 1967, vol. II, p. 78.

² *Id.*, vol. I, pp. 31-34.

guita instancabilmente in ciaseun saggio secondo l'ampio progetto politico e culturale di quello che è stato giustamente considerato come uno dei più interessanti periodici del primo Settecento.

In questo apologo J. Addison imita l'atmosfera strana e insolita, quasi magica e stregonica che di solito accompagnava l'idea che l'Occidente non mancava di attribuire a paesi esotici, ai costumi e agli abitanti del vicino e del lontano Oriente. Anche se, in realtà, nel numero dello *Spectator* sopra menzionato il saggista vuole semplicemente raccomandare la temperanza e l'esercizio fisico come due punti importanti da tenere a mente per chiunque voglia tenersi in forma e vivere bene.

È ipotizzabile che egli – al pari della maggior parte dei suoi contemporanei – sentisse una certa attrazione per quei luoghi che “cominciavano con i paesi islamici affacciati sul Mare Mediterraneo orientale e si estendevano fin nella lontanissima Asia”³. Tale interesse era indubbiamente dettato da valutazioni di tipo economico, ma esso derivava anche dalla consapevolezza del giornalista esperto e sensibile alla sua contemporaneità circa l'appetibilità anche commerciale, oltre che ideologica, di tutto ciò che ‘sapeva di Oriente’, sull'onda del rinnovato, generale, risveglio – dopo l'ormai trascorsa fortuna di cui aveva goduto l'orientalismo con il richiamo ambiguo del suo fascino in età elisabettiana e per tutto il Seicento – nei confronti di un qualcosa che si configurava come ben più che una moda e di cui si trovavano significative tracce in tutto il continente europeo, oltre che in Inghilterra.

Addison seppe apportare all'intero movimento dell'orientalismo apprezzabili innovazioni che lo rivivificarono, sia con la sapiente aggiunta dello spirito umoristico – se non di quello bonariamente satirico – sia con il tentativo, il più delle volte riuscito, di interpretarne i significati alla luce del razionalismo e dell'empirismo tipici dell'inizio del secolo diciottesimo.

Come si sa, racconti persiani, storie arabe o cinesi sono già molto popolari alla fine del Seicento quando viene immessa sul mercato un'enorme massa di materiale esotico: storie di finzione, studi storici, diari di viaggiatori, traduzioni dal francese di *romances* eroici e pseudo-orientali come quelli di Mlle. De

³ M. P. Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century*, New York, Columbia U. P., 1908, pp. xv-xvi.

Scudéry, drammi dell'età della Restaurazione enfaticamente ispirati a problematiche assai distanti geograficamente e culturalmente⁴.

La diversità diviene l'elemento caratterizzante sia delle *Fables of Bidpai* (1692) di Sir Roger L'Estrange che dei *Turkish Tales* (1708), che dei quindici racconti di foggia orientale pubblicati sullo *Spectator* dal 1711 al 1714. E l'enfasi sulla diversità è ancora ciò su cui si pone maggiormente l'accento in molti dei racconti, pubblicati anche in forma seriale, nelle riviste e nei periodici di tutto il secolo diciottesimo⁵. Racconti che, talvolta, riescono ad amalgamare con successo ingredienti tipici del genere gotico e del terrore, di quello sentimentale e della sensibilità e di quello orientale propriamente detto, spesso già composto secondo quei canoni sovversivi sviluppati successivamente, sul finire del Settecento, dal celeberrimo *Vathek* (1783) di W. Beckford.

È comunque dal 1704 al 1712 – quando viene completata la traduzione inglese dal francese delle *Mille et une nuits* di Antoine Galland – che va intensificandosi l'entusiasmo degli inglesi per l'Oriente che non viene percepito più unicamente o primariamente nella sua dimensione economica e commerciale ma anche per il suo valore artistico e letterario. Anche se si dovrà attendere ancora il trascorrere di molti anni prima che mutino la sensibilità e l'approccio degli occidentali (degli inglesi, in particolare), come osserva opportunamente il critico letterario Robert Kiely:

Still, for the first three quarters of the century, artistic no less than commercial imports from the Orient were intended to profit and embellish the status quo rather than to provide a departure from it. Oriental settings and characters established the “distance” necessary for a supposedly unprejudiced look at Western society as it was⁶.

⁴ Cfr., per esempio, il capitolo quinto, intitolato “The Oriental Tale”, di D. Kay, *Short Fiction in 'The Spectator'*, Alabama, The University of Alabama Press, 1975, pp. 78-90. Si rinvia anche all'ottimo studio di R. D. Mayo su *The English Novel in the Magazines, 1740-1815*, Evanston, Ill., Northwestern U. P., 1962.

⁵ Si veda R. D. Mayo, *op. cit.*, *passim*, anche per l'importante, completa, appendice nella quale vengono catalogati gli scritti narrativi apparsi nei periodici inglesi del secolo diciottesimo.

⁶ R. Kiely, *The Romantic Novel in England*, Cambridge, Mass., Harvard U.P., 1972, pp. 43-44. Si veda anche: L. Di Michele, *L'educazione del sentimento. La crisi del romanzo inglese fra gotico e sentimentale*, Napoli, I.U.O., 1977, pp. 314-315.

Si può di certo condividere la posizione di Kiely; tuttavia, è opportuno notare che – perfino se si sfogliano quasi a caso i periodici pubblicati in Gran Bretagna per tutto il Settecento – i racconti e i saggi ispirati ad una filosofia di vita presuntamente orientale si colorano spesso dei toni della satira alla Goldsmith e del serio moralismo alla Johnson (a loro volta parzialmente suggeriti dagli scritti di Montesquieu e di Voltaire) attraverso cui gli intellettuali coinvolti (i quali sono il più delle volte anche autori di romanzi e di drammi abili nell'intrecciare alla trama principale, gotica o sentimentale, trame secondarie di foggia orientaleggiante) condannano con benevola ironia e saggio distacco la corruzione e i vizi dilaganti nella loro società, nelle loro istituzioni, nei loro costumi e nei loro comportamenti, piuttosto che a Oriente.

Il tutto continua a svolgersi ancora in una cornice di malia e di sensualità, di immagini di dispotismo e di violenza, di licenziosità da rifiutare, benché attraente. Perché, se è vero che l'Oriente offre una sorta di schermo attraverso cui proporre una critica costruttiva dei modi di vivere occidentali allo stesso Occidente progressista, è ancor più vero che l'immagine dell'Oriente che si può desumere da questa sorta di dialogo è ancora bizzarra e, per di più, è sempre gerarchicamente seconda, dipendente dalla prima⁷.

Insomma, si ha l'impressione che il compito della gran messe di letteratura orientale sfornata durante questo periodo sia proprio quello di rafforzare il ruolo superiore di un mondo dell'Occidente di cui l'Oriente è ancora, sì, ornamento ma, soprattutto, invenzione ribadita senza soluzione di continuità, perfino solo attraverso la ripetizione o la trasformazione e ri-scrittura dell'originale. Basti pensare, solo per fare uno fra i molti esempi che si potrebbero indicare, che i numeri 20, 21 e 22 (January 13-January 20, 1753) dell'*Adventurer* di John Hawkesworth pubblicarono il racconto "Amurath, an Eastern

⁷ Cfr., accanto all'ormai classico E. W. Said, *Orientalism* (London, Routledge and Kegan Paul, 1978), H. K. Bhabha, "Difference, Discrimination, and the Discourse of Colonialism" (in *The Politics of Theory*, ed. by F. Barker et al., Colchester, University of Essex, 1983), C. T. Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses" (in *Boundary 2*, 12.3/13:1, 1984), R. Young, *White Mythologies. Writing History and the West* (London, Routledge, 1990) e S. Miles, *Discourses of Difference. An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism* (London, Routledge, 1991).

Story", successivamente ristampato con il titolo di "Amurath, Sultan of the East, an Eastern Story" nel *Weekly Amusement* del 1764, con quello di "Amurath, an Oriental Tale" nell'*Universal Museum* del 1772, con un titolo completamente diverso dall'originale – "The Impulse of Conscience Ought Always to Be Attended to" – nel *Weekly Miscellany* del 1774 e con quello di "The Story of Amurah" nell'*Edinburgh Review* del 1793⁸.

Sultani lussuriosi e califfi dispotici, misteriose donne velate, sensuali odalische, deserti e harem si affollano nell'immaginario collettivo dell'Occidente che si crea la sua percezione di quel mondo così diverso, così lontano e strano, un vero e proprio "living tableau of queerness"⁹, come direbbe Said.

I personaggi esotici di questi racconti, così come i viaggiatori, veri o fittizi che fossero, dell'Est che dai loro variegati paesi d'origine, esplorano – in una sorta di 'Grand Tour' alla rovescia – la civiltà dell'Occidente e, anche se conservano molti dei tratti dei loro antenati rinascimentali e secenteschi, si rivelano ben diversi da loro. Si presentano come del tutto privi di quegli elementi, somatici o mentali, che in passato ne avevano fatto degli esseri mostruosi, barbari e incivili, da dominare e colonizzare. Prima di giungere all'età della moderazione illuminata che tanto ha caratterizzato il secolo della razionalità, il processo di 'mostrificazione' dell'Altro si va allentando al punto tale che esso non è percepito come qualcosa da rinnegare perché minaccioso e destabilizzante dell'ordine costituito, bensì da accogliere e studiare, forse perfino educare. La superiore magnificenza dell'Occidente deve contenere l'esuberanza incontrollabile della diversità¹⁰.

Ce lo dicono – sia pure in modo problematico e non sempre coerente – i drammi di Greene e Marlowe, di Shakespeare e Jonson. Ma ce lo dice anche lo stupito viaggiatore Thomas Coryat che, nelle sue *Coryats Crudities* (1611), rimane senza parole alla vista di come Piazza S. Marco a Venezia sia un vero e proprio crogiolo etnico. Egli, abbacinato dallo splendore di

⁸ Cfr. l'appendice di cui sopra in R. D. Mayo, *op. cit.*, pp. 431-620.

⁹ E. W. Said, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰ Cfr. F. Ferrara, "Mutevoli percezioni dell'Africa in Shakespeare", che ho avuto il privilegio di leggere in forma manoscritta e che è poi uscito postumo in *Declinazioni d'Africa*, a cura di A. Turco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1997, pp. 13-34.

una Venezia fantasticamente cosmopolita, sente però incomberre su di sé la preoccupazione che è propria di chi è parte di una società 'civilizzata' allorché si trova di fronte un variegato mondo alieno, cioè 'non-civilizzato', fatto di stranieri che in essa penetrano e perciò vanno tenuti sotto controllo. Scriveva allora Coryat:

Here you may both see all manner of fashions of attire, and heare all the languages of Christendome, besides those that are spoken by the Barbarous Ethnicks; the frequencie of people being so great ... that (as an elegant writer saith of it) a man may very properly calle it rather *Orbis* then *Urbis forum*, that is, a market place of the world, not of the citie¹¹.

Venezia gli appare come una babelica confusione di razze e di lingue, un caos in cui vanno ristabilite norme e ordine, per cui non solo la città lagunare si diversificherà da Babele: essa sarà anche la città che, lungi dall'essere inquinata e assorbita nelle diversissime etnie che vi confluiscono, dominerà il mondo intero, scivolando fuori dai suoi confini cittadini (*urbis*) per abbracciare quelli del mondo (*orbis*), inglobandoli.

Il tono è, indubbiamente, quello della tradizionale visione imperiale e si ha l'impressione che su di essa sia costruita l'esaltata, quasi visionaria, descrizione della Borsa di Londra redatta da Addison nel celeberrimo saggio n. 69 dello *Spectator* (Saturday, May 19, 1711). In questo saggio, come si sa, Addison esalta – in una vera e propria sponsorizzazione della dottrina mercantilista – la funzione dei mercanti che egli vede come i membri più utili di qualunque nazione, come i benefattori dell'umanità intera.

They [the merchants] knit Mankind together in a mutual Intercourse of good Offices, distribute the Gifts of Nature, find Work for the Poor, add Wealth to the Rich, and Magnificence to the great. Our English Merchant converts the Tin of his own Country into Gold, and exchanges his Wool for Rubies. The *Mahometans* are cloathed in our *British* Manufacture, and the *Inhabitants* of the *Frozen Zone* warmed with the *Fleeces* of our *Sheep*¹².

E se perfino le statue stupefatte degli antichi re d'Inghilterra, che adornarono l'antica Borsa di Londra fino al

¹¹ T. Coryat, *Coryats Crudities*, ed. by W. M. Sdchutte, London, Scholar Press, 1978, pp. 171-3, cit. in J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, C.U.P., 1994, p. 124.

¹² *The Spectator*, cit., vol. I, p. 214.

1844, recano omaggio ai mercanti che affollano la grande sala della Borsa in quella sorta di visione che Mr Spectator ha ("When I have been upon the 'Change, I have often fancied one of our old Kings standing in Person where he is represented in Effigy, and looking down upon the wealthy Concourse of People with which that Place is every Day filled")¹³, ai Londinesi e agli Inglesi – di cui Mr Spectator è il rappresentante migliore – non spetta altro che riaffermare la loro superiorità, il loro dominio, pur nel riconoscimento della differenza altrui. La polarizzazione fra Noi e Loro – opportunamente enfatizzata dal ricorso all'opposizione Our, English, British/Mahometans, British/the Inhabitants of the Frozen Zone – riarticola quelle innumerevoli distanze che la "tessitura" di socievolezza lavorata dai mercanti a vantaggio di un'umanità che non reca neppure più i segni della differenza fra ricchi e poveri sembrava aver completamente smussato.

E, tuttavia, il senso dell'appartenenza è molto forte in Mr Spectator, quando confessa:

There is no Place in the Town which I so much love to frequent as the *Royal Exchange*. It gives me a secret Satisfaction, and in some measure gratifies my Vanity, as I am an *Englishman*, to see so rich an Assembly of *Country-men* and *Foreigners* consulting together upon the private Business of Mankind, and making this Metropolis a kind of *Emporium* for the whole Earth¹⁴.

Agli occhi di Addison Londra si presenta come la città-mercato del mondo intero, come ben dimostra il fatto che la Royal Exchange, riunisce insieme in un solo luogo magico, *countrymen* e *foreigners* quasi come nell'*Orbis forum* del secentesco testo di Coryat. E qui, in questo magnifico consesso, gli agenti di borsa sono pari, se non superiori, agli antichi ambasciatori:

I must confess I look upon High-Change to be a great Council, in which all considerable Nations have their Representatives. Factors in the Trading World are what Ambassadors are in the Politick World; they negotiate Affairs, conclude Treaties, and maintain a good Correspondence between those wealthy Societies of Men that are divided from one another by Seas and Oceans, or live on the different Extremities of a Continent¹⁵.

L'idea dell'amalgama cosmopolita che sembra animare anche

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Idem*, p. 212.

¹⁵ *Ibidem*.

questo passo fornisce l'atmosfera ideale in cui il colonialismo del saggista – il quale descrive e parla attraverso la figura dello 'spettatore neutro' – sembra stemperarsi in un abbraccio collettivo che azzera, solo a livello superficiale, tutte le diverse pluralità nazionali.

I have often been pleased to hear Disputes adjusted between an Inhabitant of Japan and an Alderman of London, or to see a Subject of the Great Mogul entering into a League with one of the Czar of Muscovy. I am infinitely delighted in mixing with these several Ministers of Commerce, as they are distinguished by their different Walks and different Languages ...¹⁶.

Al catalogo delle diverse realtà etniche orientali (Giappone, Gran Mogòl, Moscovia) rivestite dell'alone mistico che avvolge quei nuovi sacerdoti che sono i mercanti (Ministers of Commerce, vengono infatti definiti), segue poi l'indicazione di altre differenze nazionali, visibili anche dentro l'Occidente.

Sometimes I am jostled among a Body of Armenians; sometimes I am lost in a Crowd of Jews; and sometimes make one in a Group of Dutch-men. I am a Dane, Swede, or Frenchman at different times; or rather fancy myself like the old Philosopher, who, upon being asked what Country-man he was, replied, That he was a Citizen of the World¹⁷.

L'entusiasta Mr Spectator si dimostra capace di cancellare fittiziamente la diversità e di vestire i panni dell'Inglese, dell'Olandese, dello Svedese e del Francese. Così facendo, cerca di convincersi e di convincere i lettori del periodico che non c'è alcuna diversità nazionale, che tutti (inglesi e stranieri, similmente) sono cittadini del mondo. Come si sa, alcuni anni più tardi sul finire del secolo, Oliver Goldsmith intollererà un suo significativo scritto sul viaggio di formazione di un cinese a Londra proprio con il titolo di *The Citizen of the World* (1762).

In effetti, in quel crogiolo immaginario che diviene, nel pensiero di Addison, la Borsa di Londra non accade che tutti vengano felicemente amalgamati: il processo è uno di subdola omogeneizzazione, che si riduce a un accoglimento della diversità nel 'sacro' luogo il quale trasforma alchemicamente lo straniero in Altro. Il soggetto attivo di tale processo è il soggetto europeo, l'apparentemente neutro Mr Spectator, londinese e splendido

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

membro rappresentativo dei ceti medi, il quale ben traccia la linea di demarcazione che distingue lui da loro. Si rafforza così la netta gerarchia fra il soggetto – che con il suo sguardo desiderante comprende l'altro da sé definendolo – e l'oggetto che ne stimola il desiderio, sfidando la sua mente a scrutarlo e dominarlo.

È vero, altre genti, altre razze, altre modalità di vita e di essere sono trasportati idealmente nel mondo occidentale che li rende visibili. Ma tutto ciò accade contro lo sfondo di una generale, paternalistica benevolenza e nell'ottica di chi esplora, descrive, conquista.

È il volto 'buono', se così si può dire, del colonialismo che conduce – accanto alla brutale dominazione – alla formazione o al rafforzamento di miti e ideologie che diffondono un'immagine dell'Oriente come qualcosa di ambivalente: da un lato essa attrae a sé per le sue molteplici trasgressioni, mentre dall'altro sollecita la sua punizione¹⁸. L'europeo, pur non potendosi sottrarre al fascino dell'esotico, sente l'urgenza di difendersi dall'annientamento di sé nell'altro da sé: che è poi l'antica storia di Otello-e-Desdemona, storia che diverrà la tragedia di Otello versus Desdemona; che è anche la vicenda, più complicata forse, di Antonio versus Cleopatra, vicenda che diverrà dapprima la tragica storia di Antonio-e-Cleopatra per trasformarsi, subito dopo, in quella di Antonio-e-Cleopatra versus Roma imperiale.

Storie shakespeariane, se si vuole, ma anche storie che vanno ben oltre un'epoca facendosi segni simbolici e icone di una mentalità che continua ancora a percepire l'alterità esotica in termini di sensualità misteriosa, stregonesca, infernale e letale. Tanto più se essa si addensa su figure femminili, ancor più che su figure maschili.

Il rischio che corre il personaggio maschile, quasi sempre nelle vesti di viaggiatore autentico o metaforico (anche quello cosmopolita) di essere fagocitato dall'alterità orientale sembrava concreto alla mente dell'occidentale. Ciò poteva accadere al conquistatore europeo quando era chiamato a far barriera contro la diversità che inquina e corrompe, una volta che è 'portata' in territorio europeo: è la 'Venezia' del *Merchant of Venice* ad essere minacciata dalla 'tribù' degli stranieri ebrei che trovano

¹⁸ Cfr., in particolare, R.J.C. Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London, Routledge, 1995.

in Shylock la sua epitome; è la 'Venezia' dell'*Othello* a essere sconvolta dall'unione mista della bianca, europea, Desdemona con il nero e "wheeling stranger" Othello; è la 'Roma' rappresentata nel *Titus Andronicus* a mostrare, dentro gli stessi confini della città di Roma, il cumulo orrendo della nequizie attribuita agli stranieri Goti, alla loro regina Tamora, ai suoi due figli e all'amante Aaron: barbarie dei costumi, stupro e mutilazione di Lavinia, violenza, esautorazione dell'imperatore Saturnino attraverso il matrimonio con Tamora, matrimonio 'sacrilego' perché misto e fonte di una stirpe nata da un'unione impura. In *Antony and Cleopatra* 'Roma' esce dai suoi limiti e va - nella figura del condottiero Antonio - ad incontrare la diversità nella terra che contemporaneamente dà il nome al luogo e alla sua sovrana, 'Egypt'. L'incontro avviene fuori dalla delimitazione geografica ed etica del mondo romano, nella giurisdizione geografica ed etica dell'altro mondo, quello di Cleopatra, quello considerato 'strange', 'barbarous' e 'oulandish'. L'incontro evolve non nel senso che gli europei pensavano, cioè come annientamento del civile da parte del barbaro. Soprattutto se si guarda a questo personaggio shakespeariano e alla sua compagna Cleopatra rivisitandolo alla luce delle interessanti ricerche svolte nel recente studio di Gillies¹⁹. Qui, Antonio è discusso nel suo ruolo di ammiratore dell'Oriente, del modello di impero 'cosmopolita' quale era quello sognato dal grande Alessandro della storia. Il ritratto che ne deriva è uno del tutto opposto a quello che emerge dalle pagine plutarchiane delle *Vite*, una delle fonti cui hanno sicuramente attinto molti drammaturghi, Shakespeare incluso, nel costruire la storia delle vicende del romano Antonio nell'Egitto di Cleopatra. L'Antonio che 'esorbita' dai confini dell'universo di Roma, che si forgia un'idea imperiale di fratellanza fra le nazioni (e non di assoggettamento ad un unico centro) come quella propugnata da Alessandro, che si unisce con una regina la quale discende da un Alessandro che aveva favorito matrimoni misti, sposando egli stesso una regina persiana dal nome di Roxana, un nome destinato a divenire celebre proprio nel Settecento, questo Antonio è il ritratto di un 'viaggiatore' che scopre un territorio non ostile ma simile, se non uguale, a quello che egli si era andato formando nei suoi viaggi di conquista e scoperta, anche del proprio sé.

¹⁹ J. Gillies, *op. cit.*, pp. 112-123, soprattutto.

Accanto a questa raffigurazione di Antonio non può che esservi una "tawny" Cleopatra, "a right gipsy" (IV, 13, v. 28), la quale, con l'esotismo che sembra caratterizzare anche tutti i membri della sua corte - lusso, decadenza, splendore, sensualità, effeminatezza, eunuchi e così via -, rappresenta un sistematico capovolgimento dei leggendari valori romani della moderazione, della virilità, del coraggio e della *pietas*. Il contrasto shakespeariano mira anche a mettere in evidenza che l'Oriente esiste in quanto esiste l'Occidente, come si può riscontrare chiaramente nella scena dell'incontro di Antonio e Cleopatra (II, 2, 197-212). Ed è un Oriente magico e incantatore, come si può vedere in diversi passi del dramma e, in particolare, nella celeberrima descrizione che Enobarbo fa della "enchanteing queen" (I, 2, 123) che è "cunning past man's thought" (I, 2, 138). Ma, se per molti versi, Cleopatra corrisponde perfettamente al discorso che i Romani facevano dell'Egitto e della sua regina orientale, per molti altri versi ella vi sfugge e riafferma una diversità etnica cui non rinuncerà, quella diversità che veniva al suo personaggio dalla storia di Erodoto. Cleopatra è, come il fiume Nilo che in lei si raffigura, misteriosa e insondabile, è come il coccodrillo di cui parla Antonio (II, 7, 41-44), non può essere tradotta nel sistema culturale romano e rifiuta di apparire ella stessa come trofeo per il trionfo di Cesare. È così che il suo suicidio viene visto come un qualcosa che deruberà Cesare dell'occasione di vedere lo spettacolo: "let the world see/ His nobleness well acted" (V, 2, 43-44).

'Chinese Letters': mandarini cinesi e uomini neri

Ma cosa accade, quando il soggetto che guarda è un orientale che esplora l'Occidente? Ci si può aspettare un perfetto rovesciamento della situazione, anche quando la figura del Cinese, del Turco, del Persiano e così via che osserva il mondo occidentale è costruita da un Europeo?

Quando, nel 1759, Oliver Goldsmith decide di creare con le sue *Chinese Letters*²⁰ la figura del mandarino cinese Lien Chi

²⁰ Si rinvia a L. Di Michele, "Oliver Goldsmith: storia del codice etico di un letterato settecentesco", *AION-Sez. Germanica*, 1973, 1, pp. 17-53. Si veda anche quanto scrive R. Ciocca al riguardo nel suo *I volti dell'altro. Saggio sulla diversità*, Napoli, I.U.O., 1990, pp. 119-133.

Altangi facendolo curiosare per le strade, nelle chiese, nei caffè, nei salotti, nei teatri della Londra settecentesca e stimolando i suoi commenti sui costumi, sulle istituzioni, sulle arti e sul linguaggio parlato in quella rinomata metropoli europea, si può essere quasi certi che egli stia ripercorrendo la propria esperienza personale, quella di uno straniero, di uno sconosciuto che dalla vicina, eppure lontana, 'isola di smeraldo' si era recato in Inghilterra, a Londra, alla ricerca di un sostegno, di una sorta di entrata autorevole che potesse spalancargli l'accesso al mondo esclusivo delle Lettere. E, certo, la prospettiva da cui il cinese della finzione goldsmithiana guardava a tutto ciò che poteva essere racchiuso nella voce 'Londra' doveva essere abbastanza simile a quella da cui l'aspirante autore aveva guardato, fra lo stupito e l'indignato, alla impietosa Londra dei patrons, degli authors, dei booksellers, nella sua affannosa ricerca di un riconoscimento al suo merito letterario. Finché, come si sa, non aveva potuto giovare della protezione certa offertagli dal prestigio autorevole del più potente letterato dell'epoca, il Dr. Samuel Johnson²¹.

Questa vicenda autobiografica viene resa nota, in *The Citizen of the World*, attraverso i resoconti delle attività tutt'altro che irreprensibile di quel fittizio 'Club of the Authors' così brillantemente raffigurato nelle lettere XXIX e XXX che satireggiano contro l'ignoranza – paradossalmente premiata – degli autori inglesi, osservati con incredulità dal viaggiatore cinese. Lien Chi Altangi è costretto a smentire, suo malgrado, l'immagine dominante di un popolo, quello inglese per l'appunto, come di un popolo colto, istruito ed eccellente in ogni sfera del sapere. Alquanto affranto, scrive al suo corrispondente in Cina:

And yet I know not how it happens, but the English are not in reality so learned as would seem from this calculation. We meet but few who know all arts and sciences to perfection; whether it is that the generality are incapable of such extensive knowledge, or that the authors of those books are not adequate instructors²².

Tanto più grande si fa la sua meraviglia, quando si accinge a fare un confronto con la situazione della qualità della cono-

²¹ Si veda L. Di Michele, *art. cit.*, pp. 17-23.

²² O. Goldsmith, *The Citizen of the World*, ed. by R. Church, London, Dent, 1970, p. 79.

scenza e della letteratura nella sua terra di origine:

In China, the Emperor himself takes cognisance of all the doctors in the kingdom who profess authorship. In England, everyman may be an author that can write; for they have by law a liberty not only of saying what they please, but of being as dull as they please²³.

Dal canto suo, l'amico inglese – noto solo con l'appellativo di 'The Man in Black' – che lo accompagna nel suo viaggio conoscitivo dentro la 'civiltà' settecentesca rincara la dose. Oltre a essere un ovvio autoritratto ironico dello stesso Goldsmith, egli è anche lo stratagemma retorico che l'autore adotta per accostare due modi, differenti ma complementari, di porsi rispetto all'organizzazione del mondo occidentale del sapere: esso viene esplorato, contemporaneamente, sia con gli occhi dell'oriente che con quelli dell'occidente. I risultati sono non molto diversi.

Spetta all'uomo vestito di nero mettere a nudo, con tutta l'ironia, con tutta la satira, con tutta l'acrimonia e con tutto il divertimento di cui è capace, i caratteri, gli atteggiamenti e, soprattutto, i difetti e le nequizie che sembrerebbero contraddistinguere i componenti di quel Club di autori che si riuniscono "every Saturday at seven, at the sign of the Broom near Islington, to talk over the business of the last, and the entertainment of the week ensuing"²⁴. Egli s'impegna a tracciare i vividi ritratti di: "doctor Nonentity, a metaphysician"²⁵ che, pure, gode di una grande reputazione; di un certo "Tim Syllabus, a droll creature; he sometimes shines as a star of the first magnitude among the choice spirits of the age"²⁶ e, infine, di un imbrattacarte degno della penna satirica di uno Swift o delle 'Caves of Poverty', evocate dalla *Dunciad* di Pope. A Tim Syllabus, al quale sente di poter affidare il compito di parodiare l'incompreso ma autentico letterato, Goldsmith dedica maggiore risalto:

After him succeeds Mr. Tibs, a very useful hand; he writes receipts for the bite of a mad dog, and throws off an eastern tale to perfection, he understands the business of an author as well as any man; for no bookseller alive can cheat him; you may distinguish him by the peculiar clumsiness of his figure and the

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Idem*, pp. 79-80.

coarseness of his coat: however, though it be coarse, (as he frequently tells the company), he has paid for it²⁷.

Il tocco che aggiunge ulteriore divertimento alla narrazione ironica dell'insieme è naturalmente dato dalla presentazione di Mr. Tibs come prolifico narratore, abile nel confezionare alla perfezione racconti orientali secondo la voga corrente nei paesi europei del diciottesimo secolo²⁸.

Ma l'Oriente autentico non è quello che appare in tale tipo di saggio/racconto o in altri modi di rappresentazione che di esso fornivano i non-orientali, gli estranei di quel mondo. Il personaggio di Goldsmith vuole dimostrare ad ogni costo che l'Oriente non è ciò che gli Europei fantasticavano, come traspare chiaramente dal modo in cui – nella lettera XXXIII²⁹ – viene svolto il resoconto di una visita di Lien Chi Altangi ad una distinta signora inglese, la cui dimora è piena zeppa di cineserie d'ogni tipo, collezionate come testimonianza tangibile di una presunta identità orientale. Il malcapitato mandarino cinese è osservato in ogni suo gesto, in ogni suo movimento o modo di parlare che, secondo i presupposti che sembrano animare quella straordinaria assemblea di "connoisseurs"³⁰ della gentile ospite, dovrebbe coincidere con ciascuno di quelli che loro pensano pertinenti dell'essere cinesi. La conoscenza dei modi orientali di essere e di comportarsi è però quella che la finzione narrativa propina "every day here, under the titles of eastern tales, and oriental histories"³¹. E così, Lien Chi Altangi si trova a essere studiato come un oggetto resistente che delude tutte le aspettative di corrispondenza con l'idea convenzionalmente diffusa di 'orientalismo'. Il primo impatto fra le due culture comincia in tono somnesso:

[...] she received me very politely but seemed to wonder that I neglected bringing opium and a tobacco box; when chairs were drawn for the rest of the company, I was assigned my place on a cushion on the floor. It was in vain that I protested

²⁷ *Idem*, p. 80.

²⁸ L'ironia di Goldsmith si manifesta a tal punto da espandersi in una lettera intera, la XXXIII, intitolata "The manner of writing among the Chinese. The Eastern tales of magazines, etc., ridiculed" (in *The Citizen of the World*, cit., pp. 90-94).

²⁹ *Idem*, soprattutto pp. 90-92.

³⁰ *Idem*, p. 91.

³¹ *Idem*, p. 99.

the Chinese used chairs as in Europe; she understood decorums too well to entertain me with the ordinary civilities³².

Il cinese cerca invano di sottrarsi a tutte le pose e le abitudini che gli inglesi sembrano attribuirgli in quanto cinese: dovrà legarsi il tovagliolo sotto il mento e mangiare piatti come "Bear's claws" o "Bird's nests"³³. Ma Altangi non se la sente di mangiare cibo a lui del tutto sconosciuto: si può dunque ben immaginare la sorpresa e l'incredulità di tutti gli invitati alla richiesta di poter mangiare "a piece of beef that lay on the side table"³⁴! E, comunque, agli occhi degli inglesi non era forse una mostruosità che il piatto 'nazionale' di un popolo 'civil' e 'polite' quale si vantava di essere quello inglese fosse alienato dalla sua sede naturale per divenire proprietà di un Cinese, e cioè, di uno che doveva essere 'strange', 'barbarous' e 'outlandish'?

A Chinese eat beef? That could never be! There was no local propriety in Chinese beef, whatever there might be in Chinese pheasant. Sir, said my entertainer, I think I have some reason to fancy myself a judge of these matters: in short, the Chinese never eat beef; so that I must be permitted to recommend the Pilaw, there was never better dressed at Pekin; the saffron and rice well boiled, and the spices in perfection³⁵.

Il passo ulteriore non potrà essere altro che quello di negare l'identità del povero Altangi; ed ecco che uno dei più saggi di quella compagnia di inglesi, dopo essersi dilungato a intrattenere gli astanti con descrizioni minute di luoghi, paesaggi e città, flora e fauna dell'Oriente, argomenta così:

[...] he attempted to prove that I had nothing of the true Chinese cut in my visage; shewed that my cheek bones should have been higher, and my forehead broader; in short, he almost reasoned me out of my country, and effectually persuaded the rest of the company to be of his opinion³⁶.

Perfino la riprova presuntamente 'scientifica' condotta razionalmente sulla descrizione di tratti somatici che si rivelano come anomali contribuisce alla negazione dell'appartenenza all'etnia cinese. Come se Goldsmith volesse mostrare come il supera-

³² *Idem*, pp. 90-91.

³³ *Idem*, p. 91.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

mento dell'antica opposizione uomo/mostro, civile/barbaro venisse di nuovo rimesso in forse, al punto che viene a registrarsi una sorta di ironico capovolgimento per cui, pur avendo accolto l'alterità esotica (opportunamente classificata e fissata nelle sue caratteristiche immutabili, riconoscibili secondo criteri stabiliti, per esempio, da W. Petty, J. Ovington, W. Tyson, S. Jenys e dal *Sistema della Natura*, pubblicato nel 1735 da C. Linneo), i *polite* osservatori inglesi non possono che trovarsi in imbarazzante difficoltà di fronte a un individuo che sembra contraddire tutte le conoscenze che essi hanno degli abitanti della Cina³⁷. Possono, pertanto, liberarsi da quella situazione soltanto disconoscendo quell'appartenenza, ricacciando però Lien Chi Altangi nell'universo dell'ignoto, del selvaggio, ancora tutto da scoprire, classificare e dominare. E, se alla fine non gli viene rinnovato l'invito a ripetere la visita, ciò accade perché "it was found that I aimed at appearing rather a reasonable creature, than an outlandish idiot"³⁸.

È di questo apparente mutamento che il viaggiatore cinese di Goldsmith non sa darsi ragione, quando – ancora infiammato per essere stato trattato da fenomeno da baraccone – racconta la sua avventurosa visita alla dama inglese cominciando la sua corrispondenza con il suo interlocutore in Cina in modo molto enfatico:

I am disgusted, O Fum Hoam, even to sickness disgusted. Is it possible to bear the presumption of those islanders, when they pretend to instruct me in the ceremonies of China! They lay it down as a maxim, that every person who comes from thence must express himself in metaphor; swear by Alla, rail against wine, and behave, and talk and write like a Turk or Persian. They make no distinction between our elegant manners, and the voluptuous barbarities of our eastern neighbours³⁹.

Certo, i lettori sono guidati a schierarsi con il mandarino cinese – qui e altrove in vari altri luoghi del *Citizen of the World* –, anche se non possono non prendere in considerazione che anche il viaggiatore cinese di Goldsmith pensa di avere, in fondo, un suo altro da sé a Oriente!

Ma, se è indubbio che nell'arguto divertimento e nella com-

³⁷ Cfr. la discussione che ne fa R. Ciocca in *I volti dell'altro*, cit., pp. 90-97.

³⁸ O. Goldsmith, *The Citizen of the World*, cit, p. 94.

³⁹ *Idem*, p. 90.

piaciuta ironia con cui lo straniero Altangi si fa gioco dei costumi, delle idee, delle istituzioni e, insomma, dei modi di vivere della Londra settecentesca si possono rintracciare ulteriori motivi di soddisfazione e perfino di rivalsa da parte di colui cui la sorte era stata molto avversa, è altresì indubitabile che con 'The Man in Black' – una sorta di alter ego di Lien Chi Altangi – Goldsmith completa (e forse non del tutto inconsapevolmente) l'autoritratto di sé come 'straniero' nella 'città mostruosa'. Infatti, i due personaggi sembrano essere proiezioni e maschere di Goldsmith. Egli si presenta, lui che è già straniero perché irlandese, lui che è un alieno nella 'Repubblica delle Lettere' di Londra, raffigurato come straniero all'ennesima potenza: se, da una parte, si colloca nelle vesti del viaggiatore cinese, forestiero che proviene da una terra esotica posta quasi ai confini del mondo fino ad allora conosciuto; dall'altra, egli si atteggia a malinconico e 'malcontento' uomo settecentesco, un altro tipo di alieno, colui che è fuori posto e fuori luogo rispetto alla cultura occidentale britannica, cui pure – paradossalmente – appartiene. Il 'Man in Black' è infatti frustrato nelle sue ambizioni, è incline a vedere tutto ciò in cui s'imbatte nel nero risvolto del pessimismo, talvolta con rassegnata disperazione, spesso con l'indignazione che è propria del castigatore dei costumi, apparentemente incapace di accettare i punti di vista – benevoli ed estroversi – di Altangi, di colui che diverrà suo compagno di avventura e di scoperta nel corso del viaggio che compiranno insieme dentro la vita culturale di Londra e, in ultima analisi, dentro l'occidentalismo.

Dunque, in queste due figure sono riconoscibili due volti dello stesso Goldsmith con la sua intuizione o certezza che la complessità dell'esistenza non possa manifestarsi in paradigmi semplici e in una speculazione elaborata in modi di pensare che non sono e non possono, né vogliono essere nitidamente riconoscibili, territorialmente definibili, anche quando scivolano ben oltre i margini della metafora geografica, e in opposizione fra di loro: o occidentali o orientali. In realtà, nelle *Chinese Letters* – che non a caso l'autore decise, qualche anno più tardi, di ridenominare con il nuovo titolo di *The Citizen of the World* (1762) – si rovesciano le convenzioni che nel Settecento illuminista regolavano la produzione di libri di viaggio, di finzioni narrative sulla stampa periodica, di racconti d'avventura, di saggi sui viaggi di scoperta. L'opera di Goldsmith fa incontrare,

come in una sorta di crogiolo epistolare, l'Oriente e l'Occidente, sorprendentemente fornendo al lettore (occidentale e, anzi, londinese, si deve presumere) una prospettiva e un'immagine che sono il risultato di uno sguardo e di una voce che pretendono di essere per l'appunto né occidentali, né orientali, ma cosmopoliti. Si potrebbe addirittura arguire che in questo testo vengano capovolte le norme dominanti all'epoca, quelle che volevano che il viaggiatore fosse colui che, provenendo dall'Occidente civile, doveva registrare, sotto forma di appunti o diari di viaggio, la descrizione dei luoghi, dei costumi, della lingua degli abitanti indigeni; egli doveva seguire "l'impulso" a narrare il resoconto del suo straordinario viaggio in una terra ignota. Questa terra veniva 'scoperta', 'colonizzata', 'dominata' e 'civilizzata' secondo i codici culturali vigenti in quella che anche per i popoli colonizzati diveniva madre patria.

È vero, lo sguardo e la voce orientali del mandarino cinese creato da Goldsmith contengono (e in qualche modo sembra che vogliono neutralizzarli) lo sguardo e la voce del gentiluomo inglese vestito di nero; eppure, non si può dimenticare che il duello di saggezza in cui si lanciano i due personaggi si conclude con una specie di armistizio attraverso il quale sembra affermarsi un punto di vista incredibilmente moderno e spregiudicato, che mette in crisi fin d'allora l'idea dell'opposizione binaria nella vita quotidiana, nell'esperienza individuale e in quella comune, nei modi di pensare che dimostrano di essere plurali. Ed è qui che si svela la presenza di Goldsmith che interviene nella posa di editore, il quale cura la pubblicazione delle lettere del filosofo cinese; ed è qui che riaffiora – sia pure sempre in chiave fortemente autobiografica – la condanna del mondo occidentale della letteratura, quello in cui è quasi impossibile avere accesso. Questo mondo gli si presenta, in forma di sogno, come una vera e propria Fiera della Vanità; nella prefazione egli nota:

I imagined the Thames was frozen over, and I stood by its side. Several booths were erected upon the ice, and I was told by one of the spectators, that FASHION FAIR was going to begin. He added, that every author who would carry his works there, might probably find a very good reception. I was resolved however to observe the humours of the place in safety from the shore, sensible that ice was at best precarious, and having been always a little cowardly in my sleep⁴⁰.

⁴⁰ *Idem*, p. 4.

Al sicuro, stando sulla solida sponda del fiume, lontano dalla distesa gelata del Tamigi ghiacciato dove è in corso la Fiera in cui gli autori si accalcano per esibire le loro mercanzie e i lettori vanno a scegliere quelle cui decretare il successo, gironzolando fra le varie bancarelle alla ricerca dell'opera da acquistare, Goldsmith non sembra fidarsi troppo delle parole del suo vicino quando questi osserva che a tutti gli autori converrebbe mettere in mostra i loro prodotti poiché è quasi sicuro che essi verranno bene accolti. L'esperienza personale lo induce dapprima ad un atteggiamento prudente:

Several of my acquaintance seemed much more hardy than I, and went over the ice with intrepidity. Some carried their works to the fair on sledges, some on carts, and those which were more voluminous, were conveyed in waggons. Their temerity astonished me. I knew their cargoes were heavy, and expected every moment they would have gone to the bottom. They all entered the fair, however, in safety, and each soon after returned to my great surprise, highly satisfied with his entertainment, and the bargains he had brought away⁴¹.

Successivamente, egli decide di gettarsi nella mischia e di correre il rischio, improbabile, dell'insuccesso; è il senso di competitività con gli altri scrittori a spingerlo: "The success of such numbers at last began to operate upon me. If these, cried I, meet with favour and safety, some luck may, perhaps, for once attend the unfortunate. I am resolved to make a new adventure" (*Ibidem*). Ma da quel confronto non emerge – come forse ci si potrebbe aspettare – l'omologazione con le voghe correnti e con la scelta obbligata dei temi su cui scrivere; ne scaturisce al contrario la differenza nelle modalità della rappresentazione e, di conseguenza, anche nei significati che ad essi vengono affidati. È un punto di vista diverso quello che Goldsmith vuol tentare di affermare:

The furniture, frippery, and fireworks of China, have long been fashionably bought up. I'll try the fair with a small cargo of Chinese morality. If the Chinese have contributed to vitiate our taste, I'll try how far they can help to improve our understanding. But as others have driven into the market in waggons, I'll cautiously begin by venturing with a wheel-barrow. Thus resolved, I baled up my goods and fairly ventured; when, upon just entering the fair, I fancied the ice that had supported an hundred waggons before, cracked under me, and wheel-barrow and all went to the bottom⁴².

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Idem*, pp. 4-5.

Tutti i desideri si sciolgono letteralmente nel ghiaccio che non regge il peso di tutta quella merce; l'intrepida avventura dell'aspirante autore che trasporta i suoi beni cartacei solo con una carriola diviene puro disastro: affonda nel Tamigi che va ormai perdendo il suo stato di massa dura e fredda, per trasformarsi di nuovo in fluida acqua turbolenta che travolge nei suoi flutti perigliosi, senza pietà e senza rispettare le differenze, autori e pennivendoli, grandi opere e carta imbrattata. Accade tutto in un attimo. Il sogno svanisce e l'editore/autore Goldsmith torna bruscamente alla squallida realtà cui aveva voluto sottrarsi rifugiandosi nel mondo del sogno.

"Turkish Delights": libertà e piaceri della donna orientale

È una scena apocalittica; ma è anche un finale atteso e descritto con un pizzico di ironia e un senso dell'umorismo impagabili; è anche oramai una scena tradizionale nell'immaginario collettivo dei letterati inglesi, se alcuni secoli più tardi Virginia Woolf presenterà agli appassionati lettori e alle affascinate lettrici del suo *Orlando* (1928) una situazione analoga, che evidentemente attinge – oltre che alla celebre descrizione, ad opera di Thomas Dekker, del "Grande Gelo" che ghiacciò il Tamigi nel 1608 – ai versi satirici di J. Swift e alla prosa ironica di *The Citizen of the World* di Goldsmith.

La scena dall'*Orlando*⁴³ – è opportuno ricordarlo – è quella in cui il protagonista woolfiano s'innamora appassionatamente di una figura, dapprima intravista nelle sue apparenti sembianze maschili (è il pattinatore che sfreccia davanti agli occhi attoniti di Orlando sul Tamigi di ghiaccio) e poi riconosciuta con sollievo da Orlando nelle autentiche sembianze di donna pattinatrice. E questa donna, Sasha, proviene dal lontano Oriente, al seguito dell'Ambasciatore Moscovita per assistere all'incoronazione del nuovo Re inglese dopo la morte di Elisabetta I: con la figura di Sasha – presentata ironicamente da Woolf fin dal nome: Marussia Stanilovska Dagmar Natascia Ileana Romanovic – e con il suo incontro con Orlando, si capovolge il modo dominante di guardare al mondo dell'Oriente, un modo che aveva contribuito a delinearne un'immagine stantia e, per di

⁴³ V. Woolf, *Orlando. A Biography*, ed., by R. Bowlby, London, O.U.P., 1992, pp. 13-62, chapter one.

più, di una femminilità collegata all'idea di un Oriente selvaggio e fortemente sensuale, immagine che – sebbene del tutto estranea all'Oriente – veniva vista, ancora all'epoca di V. Woolf, come sua somma espressione. Mentre, al contrario, sembrava prospettarsi come costruzione immaginaria della cultura occidentale.

Woolf scompone questo clichè, giocandovi arditamente. La sua lente ironica e la sua maestria descrittiva sono supreme quando decostruiscono gli stereotipi e i luoghi comuni da cui sono sommerse le donne dell'Est. Ecco come appare l'affascinante Marussia (o Sasha, come sarà di lì a poco chiamata la principessa) alla vista di Orlando, quando la vede per la prima volta:

[...] he beheld, coming from the pavilion of the Muscovite Embassy, a figure, which, whether boy's or woman's, for the loose tunic and trousers of the Russian fashion served to disguise the sex, filled him with the highest curiosity. The person, whatever the name or sex, was about middle height, very slenderly fashioned, and dressed entirely in oyster-coloured velvet, trimmed with some unfamiliar greenish-coloured fur. But these details were obscured by the extraordinary seductiveness which issued from the whole person⁴⁴.

L'Oriente esotico ed erotico vengono a fondersi in queste impressioni che ci vengono offerte di una figura di cui Orlando non conosce nome o sesso: egli sa solo presagire bellezza, eleganza, seduzione per il fatto che essa spunta fuori dalla pagoda dell'Ambasciata Moscovita ed è abbigliata secondo la moda russa, che cela la sua appartenenza di genere sessuale. Anzi, l'abito è un segno ambiguo, è un involucro che può ingannare chi si accinge a decifrarlo senza prima accertarsi che coincida con il corpo che avvolge. La figura che saetta veloce sui pattini può appartenere a un ragazzo o a una ragazza. Orlando (che in questa fase della vicenda narrata da Woolf conserva la sua identità maschile) si aspetta di vedere davanti a sé – nonostante tutta la sua disperazione all'idea – un giovane⁴⁵. Ma, fortunatamente per lui, le sue attese vengono tradite e Woolf può così gettarsi a capofitto nella descrizione minuziosa della fisicità di Sasha, descrizione che è opportunamente seguita da quella delle reazioni di un Orlando che è ormai infiammato d'amore:

⁴⁴ *Idem*, pp. 35-36.

⁴⁵ *Idem*, p. 36.

But the skater came closer. Legs, hands, carriage, were a boy's, but no boy ever had a mouth like that: no boy had those breasts, no boy had eyes which looked as if they had been fished from the bottom of the sea. [...] She was not a hands-breadth off. She was a woman. Orlando stared, trembled; turned hot; turned cold; longed to hurl himself through the summer air; to crush acorns beneath his feet; to toss his arms with the beech trees and the oaks⁴⁶.

Come ci si può aspettare, Orlando e Sasha ben presto sono posseduti dalla passione e sono talmente presi l'uno dell'altra da divenire il centro dei pettegolezzi dell'intera corte inglese⁴⁷; i due innamorati cercano luoghi appartati, lontani dalla folla londinese "among the frozen reaches of the Thames where, save for sea birds and some old country woman hacking at the ice in a vain attempt to draw a pailful of water or gathering what sticks or dead leaves she could find for firing, not a living soul ever came their way"⁴⁸; infine, si abbandonano all'ardore dei loro sentimenti:

Hot with skating and with love they would throw themselves down in some solitary reach, where the yellow osiers fringed the bank, and wrapped in a great fur cloak. Orlando would take her in his arms, and know, for the first time, he murmured, the delights of love. Then, when the ecstasy was over and they lay lulled in a swoon on the ice, he would tell her of his other loves, and how, compared with her, they had been of wood, of sackcloth, and of cinders. And laughing at his vehemence, she would turn once more in his arms and give him, for love's sake, one more embrace. And then they would marvel that the ice did not melt with their heat [...]⁴⁹.

Woolf deve essersi divertita molto a tracciare questi bozzetti, a dipingere questi incontri, ad accumulare parole su parole per rendere ridicola, comica, la vicenda di Orlando innamorato; ella si sarà nascosta nella figura spregiudicata, guizzante e misteriosa dell'orientale Sasha e, insieme a lei, avrà sorriso all'idea di 'imbrogliare' il suo spasimante. Orlando (che cambierà vorticosamente sesso nel corso del suo viaggio attraverso i secoli, la storia delle civiltà nazionali e la vicenda della sua individualità di soggetto in metamorfosi continua) sarà dapprima impacciato, poi tremante d'amore, infine geloso di Sasha, una donna la quale forse non è l'essere seducente che gli appare.

⁴⁶ *Idem*, p. 37.

⁴⁷ *Idem*, pp. 40-42.

⁴⁸ *Idem*, pp. 42-43.

⁴⁹ *Idem*, p. 43.

Orlando non sa nulla di lei – mentre egli le ha rivelato tutto di sé e della sua famiglia, delle sue avite origini –; dubbi, vecchi luoghi comuni e pregiudizi cominciano a prendere forma nella sua mente:

He suspected at first that her rank was not as high as she would like; or that she was ashamed of the savage ways of her people, for he had heard that the women in Muscovy wear beards and the men are covered with fur from the waist down; that both sexes are smeared with tallow to keep the cold out, tear meat with their fingers and live in huts where an English noble would scruple to keep his cattle [...]⁵⁰.

Orlando vuole scacciare razionalmente dal suo pensiero tali superstiziose costruzioni dell'alterità; la ragione glielo imporrebbe. Eppure:

But on reflection, he concluded that her silence could not be for that reason; she herself was entirely free from hair on the chin; she dressed in velvet and pearls, and her manners were certainly not those of a woman bred in a cattle-shed⁵¹.

Dopo queste riflessioni, Woolf irresistibilmente ci trasporta con Orlando a seguire furtivamente una principessa Sasha non più innamorata di lui, ma distratta da altri interessi amorosi; seguiamo, infine, la coppia in mezzo alla folla tumultuante che assiste alla rappresentazione teatrale dell'uccisione di Desdemona. Facendo Orlando spettatore del tragico spettacolo dell'assassinio di una candida Desdemona – intesa come epitome della civiltà dei potenti dell'Occidente – per mano di un nero Otello generale moro e summa dei caratteri infidi e selvaggi degli abitanti dell'Est, Woolf – per contrasto parodico creato con successo dal rovesciamento dei ruoli dei principali attori della tragica storia dei due innamorati shakespeariani – ottiene uno strabiliante effetto di straniamento. Immedesimandosi nel comportamento folle del geloso Otello, Orlando si identifica completamente in lui e agisce secondo le pulsioni che animerebbero l'eroe shakespeariano; solo che egli immagina di uccidere non la europea Desdemona, bensì l'orientale Sasha:

Spoken with extreme speed and a daring agility of tongue which reminded

⁵⁰ *Idem*, pp. 46-47.

⁵¹ *Idem*, p. 47.

him of the sailors singing in the beer gardens at Wapping, the words even without meaning were as wine to him. But now and again a single phrase would come to him over the ice which was as if torn from the depths of his heart. The frenzy of the Moor seemed to him his own frenzy, and when the Moor suffocated the woman in her bed it was Sasha he killed with his own hands⁵².

Il Moro shakespeariano, il maturo rappresentante della diversità esotica, si trasforma maliziosamente proiettandosi nell'ingenuo Orlando, il quale – così inquinato – assassina l'esotica e infida russa che ha preso il posto di Desdemona.

È evidente che la storia dei due innamorati woolfiani sta per giungere al termine e, infatti, finisce drammaticamente: Sasha riesce a prendere il largo con la nave dell'Ambasciatore Moscovita per il provvidenziale sciogliersi del ghiacciato Tamigi, mentre il furibondo Orlando rimane a terra a osservare la nave che si dilegua e il fiume che inghiotte nei suoi mulinelli turbolenti tutti coloro che avevano vissuto allegramente – quasi come in una festa carnevalesca – per più di tre mesi sulla sua superficie rappresa.

The river had gained its freedom in the night. It was as if a sulphur spring (to which view many philosophers inclined) had risen from the volcanic regions beneath and burst the ice asunder with such vehemence that it swept the huge and massy fragments furiously apart. The mere look of the water was enough to turn one giddy. All was riot and confusion. The river was strewn with icebergs⁵³.

La descrizione continua ancora, stupenda, per tre pagine, finché la serie di immagini epiche viene trasformata – in un abbassamento parodico impagabile – in qualcosa che rompe l'incantesimo dell'intera sequenza narrativa dedicata, all'interno del primo capitolo di *Orlando*, a "The Great Frost".

Mentre Orlando, con l'acqua del Tamigi ormai libero dai ghiacci che gli lambisce le ginocchia, inveisce contro la donna fedifraga che lo ha abbandonato, la narratrice chiude il capitolo – che è anche un capitolo della vita del protagonista – in modo arguto, pronto ancora una volta a rovesciare le convenzioni, pur accumulando con un sorriso sapiente tutti i difetti, tutti i vizi delle donne, ma aggiungendo al lungo elenco anche tutti gli insulti che tradizionalmente si rivolgono alle donne.

⁵² *Idem*, pp. 54-55.

⁵³ *Idem*, p. 59.

Standing knee-deep in water he hurled at the faithless woman all the insults that have ever been the lot of her sex. Faithless, mutable, fickle, he called her; devil, adulteress, deceiver; and the swirling waters took his words, and tossed at his feet a broken pot and a little straw⁵⁴.

L'Oriente esotico, l'Oriente erotico, l'Oriente del femminile che attrae, seduce, inganna e ripudia viene osservato con affettuosa ironia da Woolf che, in tal modo, sembra mostrare come esso sia soltanto una costruzione immaginaria, fantasiosa e fantastica di una cultura occidentale che tutto conosce e possiede secondo i suoi codici di sapere, secondo la sua etica e secondo le sue credenze e i suoi valori. Anche quando si pensa che sia in grado di accettare l'alterità, ecco rispuntare – in forma di terrori tacitati e sepolti nel profondo – il vecchio, eppure sempre nuovo, pregiudizio che vede in ciò che non si conosce ancora, il mostruoso, il selvaggio, il demoniaco: la sensuale principessa Sasha. Ma Sasha sfugge alla cattura e al dominio. A Orlando non resta altro che stare immerso nell'acqua del Tamigi a guardare davanti a sé: "The ship of the Muscovite Embassy was standing out to sea"⁵⁵, mentre il fiume lascia ai suoi piedi "a broken pot and a little straw".

L'epoca cui ci trasporta Virginia Woolf è quella che segue il mutamento di regime politico-dinastico e la grande trasformazione epistemica che accompagna l'età degli Stuart e, insieme, quella sessuale del suo protagonista che – dopo essersi ammalato di 'malinconia' e aver sviluppato una vera e propria passione per la lettura e per la scrittura di versi – si trova tramutato in donna e immerso nel clima misterioso di un Oriente pieno di intrighi, di sultani, di califfi, di odalische e donne velate.

Ci avvicina, insomma, al Settecento 'esotico' e raffinato variamente visto da Lady Mary Wortley Montagu e Oliver Goldsmith. Il capitolo terzo⁵⁶ ci porta a Costantinopoli, dove Orlando viene inviato – su sua richiesta – come Ambasciatore straordinario di sua Maestà Carlo II; non vi è che dire: oltre a ovvi riferimenti autobiografici, il testo così sapienemente informato e narrato da Woolf, gronda di riferimenti al Seicento e al Settecento.

Non si può certo passare sotto silenzio, ad esempio, che

⁵⁴ *Idem*, p. 62.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Idem*, pp. 115-136.

Edward Wortley Montagu – un noto aristocratico di grandi ambizioni politiche, ben voluto nei circoli letterari primosettecenteschi e marito contrastato di Lady Mary Wortley Montagu – fu inviato in Turchia proprio come Ambasciatore straordinario degli Hannover nell'agosto del 1716⁵⁷. Né si può tacere dei vari resoconti, impressioni e sensazioni che di quel mondo lasciò nelle sue cosiddette *Turkish Letters* Lady Montagu.

Ecco dunque che allo sguardo del mandarino cinese a Londra si affianca quello della gentildonna londinese a Costantinopoli.

Ma torniamo per un attimo ora alle 'lettere cinesi' di Goldsmith; è quest'ultimo aspetto quello che interessa l'autore, il quale vuole mostrare la relatività dei punti di vista, la possibilità di confronto senza (almeno in apparenza) l'assoggettamento dell'uno (quello orientale) all'altro (quello occidentale). Però, perché le osservazioni – e la storia narrativa che ne consegue nel corso dei centoventitré saggi che formano *The Citizen of the World* (1762) – abbiano una nota di autenticità per i lettori, è necessaria l'invenzione di un altro personaggio, occidentale, più vicino alle mentalità e ai modi europei, inglesi, contemporanei. Non è un caso che questo co-protagonista delle *Chinese Letters* non riceva altro nome se non quello misterioso, eppure abbastanza rivelatore, di figura vestita di nero. In fondo, il ruolo splenetico di straordinario personaggio amletico – una sorta di principe nero che tutto osserva, tutto ascolta e tutto chiosa con la sua greve voce di moralista infelice – è splendidamente compensato dalla funzione positiva suggerita dalla presenza ingenua e benevola di Lien Chi Altangi, voce significativamente più continuativa di quella dolente e seria del 'Man in Black'. Il personaggio cinese è, per così dire, un più raffinato Sancho Panza che accompagna la sua controfigura malinconica nel suo girovagare conoscitivo fra i meandri di una civiltà londinese/europea, altrettanto estranea e sconosciuta quanto poteva esserlo quella di esotici paesi del lontano Oriente.

Le due figure sono proiezioni della personalità complessa e tormentata di Goldsmith che, forse, sembra volersi rispecchiare apertamente anche nell'altra figura di finzione che

⁵⁷ Cfr., per questo aspetto, l'introduzione di A. Desai a M. Wortley Montagu, *Tra le donne turche. Lettere 1716-1718*, a cura di F. Invrea, Milano, Rosellina Archinto, 1993.

accompagna il testo nelle vesti di *editor*. Come si sa, *The Citizen of the World* si apre con "The Editor's Preface", scritta come era nella tradizione epocale dallo stesso autore. Ciò che è interessante, di questa premessa, è il fatto che vi vengano annunciate tutte le idee fondamentali intorno alle quali si snoderanno i vari percorsi topografici, ideologici e narrativi che daranno vita a un vero e proprio 'libro di viaggi', sia pure molto diverso da quelli tanto in voga nel Settecento. L'epistolario che andrà sviluppandosi fra il filosofo cinese Altangi e i suoi concittadini svolgerà in vario modo il tema proposto all'inizio, quando la voce di Goldsmith, alienata da sé in quella più neutra dell'*editor*, risponderà con sicurezza a chi avrebbe potuto meravigliarsi di trovare somiglianze inattese, livelli uguali, se non superiori, di conoscenza e di civiltà impensabili in un universo così lontano da quello esemplare del mondo occidentale. Anche in queste parole, però, traspare l'irresistibile ironia che caratterizza – nonostante tutto l'umor nero che pure vi trapela – gran parte di questo testo.

The truth is, the Chinese and we are pretty much alike. Different degrees of refinement, and not of distance, mark the distinctions among mankind. Savages of the most opposite climates, have all but one character of improvidence and rapacity; and tutored nations, however separate, make use of the very same methods to procure refined enjoyment.

The distinctions of polite nations are few; but such as are peculiar to the Chinese, appear in every page of the following correspondence. The metaphors and allusions are all drawn from the East. Their formality our author carefully preserves. Many of their favourite tenets in morals are illustrated. The Chinese are grave and sententious, so is he. But in one particular, the resemblance is peculiarly striking: the Chinese are often dull; and so is he⁵⁸.

Ma, se Goldsmith sembra non voler accentuare le differenze fra Oriente e Occidente e, anzi, sembra voler spezzare una lancia a favore del suo mandarino cinese, cosa accade quando – quasi contemporaneamente a Lien Chi Altangi e al 'Man in Black' dell'opera goldsmithiana – è una donna occidentale a spostarsi verso l'Oriente, a vivere un'esperienza di vita dentro la Turchia e ad assaporarne quelle 'delizie turche' che lei stessa descriverà come piacere e libertà che le donne dell'Occidente dovrebbero invidiare alle donne dell'Oriente?

Risale al 1763 la pubblicazione delle *Turkish Embassy*

⁵⁸ O. Goldsmith, "The Editor's Preface", cit., p. 3.

Letters di Lady Mary Wortley Montagu⁵⁹, benché molte vadano ascritte a un periodo precedente di molto a questa data e rinviano, infatti, i lettori al primo Settecento, quando cioè Lady Montagu partì per la Turchia al seguito del marito Edward Wortley Montagu – sposato in modo avventuroso e scandaloso per l'epoca –, ambasciatore e principale rappresentante degli interessi commerciali della Levant Company in Turchia. Il 2 agosto del 1716 comincia il viaggio di Lady Montagu verso il misterioso Oriente attraverso l'Olanda, l'Austria, l'Ungheria, la Jugoslavia. Nel settembre del 1717, suo marito viene richiamato però in Inghilterra, per intrighi di palazzo, cui pare non fosse estraneo Joseph Addison che, pure, aveva nutrito un'affettuosa amicizia per Lady Montagu della quale apprezzava le qualità intellettuali, esaltate in un intero saggio pubblicato su *The Tatler*. Nel novembre del 1718 l'esperienza turca di Lady Montagu è conclusa.

Come è noto, quello fu il suo primo contatto con una cultura non europea che, forse proprio perché fu abbastanza breve, riuscì anche molto intensamente vissuta: le acute impressioni e le argute riflessioni affidate ai fitti fogli delle lettere che scrisse ai suoi amici e conoscenti (il poeta Alexander Pope; sua sorella; molte gentildonne londinesi; e così via) su quella civiltà, così nuova e così diversa per lei, sono particolarmente degne di nota. Sono testimonianza della visione di una donna dotata di molto talento come scrittrice e, inoltre, danno la misura di quanto interne fossero le sue annotazioni sull'alterità turca/orientale, al punto che il concetto stesso di 'Oriente' – per quanto se ne possa oggi giustamente discutere alla luce di quanto osservano gran parte di coloro⁶⁰ che mettono in discussione le opinioni di Said, Bhabha, Young e altri – sembra venirne fuori del tutto rivalutato, rivisitato e ridefinito. La prospettiva è sorprendentemente moderna e abbastanza lontana dall'etnocentrico atteggiamento dilagante allora, e forse non soltanto allora, anche quando attinge, pur discostandosene, alla tradizione 'favolistica'

⁵⁹ Si vedano: J. Robinson, *Wayward Women. A Guide to Women Travellers* Oxford, O.U.P., 1991, s. v.; R. Perry, *Women, Letters, and the Novel*, New York, Ams Press, 1980 e B. Melman, *Women's Orient. English Women and the Middle East, 1718-1918*, London, Macmillan, 1995.

⁶⁰ Per esempio, solo per citare alcuni fra i molti nomi che si potrebbero fare: S. Mills, *Discourses of Difference*, London, Routledge, 1993; F. Azim, *The Colonial Rise of the Novel*, London, Routledge, 1993.

dei viaggiatori e a quella della narrativa di tipo orientale vigente all'epoca.

Mary Astell – come si sa – scrisse una prefazione a questo 'travelogue' in cui voleva mettere in evidenza il nuovo tipo di rapporto che, a suo vedere, si sarebbe instaurato fra l'autrice e i suoi colti e raffinati lettori. Scrive al riguardo questa importante sostenitrice dei diritti delle donne all'istruzione:

I confess I am malicious enough to desire that the world should see to how much better purpose the Ladys travel than their Lords, and that whilst it is surfeited with Male Travels, all in the same Tone and Stuft with the same Trifles, a Lady has the skill to strike out a New path and Embellish a worn-out Subject with Vivacity and Spirit⁶¹.

Indubbiamente aveva ragione Mary Astell a voler sottolineare il carattere di *gender* delle *Turkish Embassy Letters*: la qualità della grana femminile del loro testo consentiva di far capire la differenza di visione nella 'versione' che dell'Oriente veniva offerta. Era come se si volesse già sostenere che non esisteva un solo 'Oriente', bensì molti 'Orienti', suggeriti a seconda della posizione e/o delle posizioni – di classe, di razza, di genere sessuale, di età, e così via – da cui guardava e parlava, in sostanza descriveva, la viaggiatrice soggetto della scrittura.

In tale prospettiva, è anche importante notare il titolo scelto per la pubblicazione delle lettere (apparentemente scritte dopo il ritorno in Inghilterra!). Oltre ad essere molto lungo, esso è rivelatore anche dell'atteggiamento elitistico dell'autrice: *Letters of the Right Honourable Lady m-y w-y m-e: written during her Travels in Europe, Asia and Africa, to Persons of Distinction, Men of Letters & c. in Different Parts of Europe, Which Contain, Among Other Curious Relations, Accounts of the Policy and Manners of the Turks; Drawn from Sources that Have Been Inaccessible to Other Travellers*. La novità è data dal fatto che Lady Montagu può riferirsi a fonti di prima mano che molto probabilmente erano precluse a chi non appartenesse al genere femminile, e cioè a quegli *other travellers* del titolo. In primo luogo, sembra di capire che la diversità è segnata, per Lady Montagu, dalla diversità di genere sessuale e questa diversità connota anche il modo di interpretare il mondo orientale.

Ella descrive con intelligenza, attenzione e prontezza nel

⁶¹ Cit. in B. Melman, *op. cit.*, pp. 80-81.

rifiutare luoghi comuni e pregiudizi, tutti gli aspetti di una cultura altra: la vita delle donne come madri, come spose, come 'schiave' dell'*harem*, la religione, l'abbigliamento, la lingua, la medicina, la sessualità, il paesaggio, le città e i villaggi, e così via. Ciò accade, credo, perché ella cerca di osservare l'alterità esotica 'entrando dentro', immergendovisi e accettando anche che l'Altro/l'Altra guardi, studi e descriva lei. Accettando la coesistenza di almeno due paradigmi, quello occidentale e quello orientale; accogliendo la possibilità non soltanto di non essere l'unico soggetto che desidera, guarda, parla, scrive, ma anche l'inevitabilità di divenire l'oggetto dello sguardo, della voce e della scrittura di un altro soggetto.

Con ciò non si vuole certo sostenere che non vi siano contraddizioni in lei o che il suo punto di vista si collochi fuori dal discorso coloniale; è però palese che la relazione con il discorso dominante appare come problematica, se non altro perché su di essa pesano altri discorsi, in prima istanza quello della 'femminilità'. Come ci mostra la studiosa Billie Melman nel libro su *Women's Orient. English Women and the Middle East, 1718-1918* (1992), Lady Montagu conosceva per esempio molto bene l'immensa letteratura orientale (dalle *Mille e una Notte* ai *Racconti persiani*) e le opere di viaggiatori quali Paul Rycaut, Richard Knolles, Francois Thevenot, George Sandys, Aaron Hill e altri ancora. Tuttavia, ella sapeva prendere le distanze da costoro con estrema consapevolezza di quanto di più e di meglio ella era in grado di scrivere rispetto a loro. L'ignoranza ("want of learning") era ciò che più la indignava, come si può desumere dalla lettera rivolta ad una sconosciuta "Lady ---" che, a parere di Melman⁶², rappresenterebbe un destinatario femminile non particolarmente istruito e, perciò, più facilmente influenzabile; per questo, questa Lady --- doveva essere messa in guardia contro le invenzioni e i disinformati resoconti dei viaggiatori:

I see you have taken your Idea of Turkey from that worthy author Dumont, who has writ with equal ignorance and confidence. 'Tis a particular pleasure to me to have to read the voyages to the Levant, which are generally so far remov'd from Truth and so full of Absurditys I am very well diverted with 'em. They never fail giving you an account of the Women, which 'tis certain they never saw,

⁶² *Idem*, pp. 77-85.

and talking very wisely of the Genius of the men, into whose company they were never admitted⁶³.

Come leggere, poi, quelle pagine delle *Turkish Embassy Letters* in cui Lady Montagu si dilunga con piacevoli ricchezze di dettaglio a descrivere l'abbigliamento delle donne turche? Oppure, come interpretare il suo desiderio di farsi ritrarre in abiti che seguono la foggia turca? Come leggere le pagine in cui descrive lo sguardo che le donne turche poggiano su di lei che, vestita di tutto punto, si trova a curiosare in un bagno turco? Non c'è che dire, l'autrice delle *Lettere dalla Turchia* esibisce atteggiamenti di sfida, apertamente irrisori o ostili, divertiti perché già immaginano le reazioni di chi osserva i suoi ritratti in abiti turchi, perché già sanno prevedere lo scandalo che potranno destare le sue frequentazioni di ambienti e di persone che possono renderla ancor più consapevole del piacere e della libertà di cui godono le donne in Turchia, mentre non si può dire che accada altrettanto in Inghilterra.

Vestendosi da 'donna turca', Lady Montagu assume un'altra identità, quella che la rivela con indosso un vestito che appartiene alla donna Altra, quella del mondo licenzioso evocato attraverso il costume turco: è come se nella nuova identità della donna europea che è Lady Montagu entrino a farne parte l'estraneità e l'esotismo. Ma la 'mascherata' non cancella del tutto l'Altra che è dentro l'Europea, di cui la donna occidentale, inglese, si è arricchita, rivestita e appropriata. In ciò, credo che il vestirsi alla turca o l'ammirare al punto da possedere l'abito delle donne turche contribuisca a costruire per Lady Montagu spazi di piacere, di svago e tempo libero, di sensualità nel senso che si rintraccia, ad esempio, nella descrizione che Defoe dava di Roxana vestita da Principessa turca nel romanzo omonimo. Dice l'eroina di Defoe:

[...] the Habit of a *Turkish Princess*; the Habit I got at *Leghorn*, when my *Foreign Prince* bought me a *Turkish Slave*, as I have said, the *Malthese* Man of War had, it seems, taken a *Turkish Vessel* going from *Constantinople* to *Alexandria*, in which were seen Ladies bound for *Grand Cairo* in *Egypt*; and as the Ladies were made Slaves, so their fine Cloaths were thus expos'd; and with this *Turkish Slave*, I bought the rich Cloaths too [...]⁶⁴.

⁶³ *Idem*, p. 83.

⁶⁴ *Cit.* in F. Azim, *op. cit.*, p. 80.

Dopo aver messo l'accento sul fatto che – insieme all'abito che è segno del paese di provenienza – Roxana diventa proprietaria anche della schiava turca, il romanziere si dilunga nella descrizione dell'abito:

The Dress was extraordinary Fine indeed, I had bought it as a Curiosity, having never seen the like; the Robe was a fine *Persian*, or *India* Damask; the Ground white, and the Flower blue and gold, and the Train held five Yards, the Dress under it, was a Vest of the same, embroider'd with Gold, and set with some Pearl in the Work, and some *Turquoise* Stones; to the Vest, was a Girdle five or six Inches wide, after the *Turkish* Mode; and on both Ends where it join'd, of hook'd was set with Diamonds for eight Inches either way, only they were not true Diamonds; but no-body knew that but myself⁶⁵.

La protagonista spregiudicata di Defoe e, per molti versi, la *persona* di Lady Montagu in costume turco sembrano adottare – come sottolinea F. Azim a proposito del romanzo di Defoe – “the goods made available by the commercial expansion to invest in her own person. Roxana's sexual career is accompanied by an amassing of wealth, making her the prototype of the capitalist woman, whose entry into the expanding commercial world is effected through the decoration of her body with foreign goods”⁶⁶. Lady Montagu, che pure mostra di avere un atteggiamento progressista e aperto, si addobba secondo lo stile turco: nel fare ciò, ella da una parte è il simbolo dell'Europa colonizzatrice; d'altra parte, ella conferisce un altro significato a quel modo di rappresentarsi e di parlare attraverso l'abbigliamento: vuole mettere in luce la libertà, la fantasia, la sensualità e il piacere di un modo di apparire che è di gran lunga più emancipato di quello europeo. Si pensi, ad esempio, alla celeberrima descrizione della sua visita al bagno pubblico (in inglese italianato: *bagnio*; una parola che veniva usata spesso – come ha mostrato nel suo bel libro su *Masquerade* Terry Castle⁶⁷ – per denominare un bordello). Qui, si assiste – oltre che a un intenso gioco erotico fatto di sguardi che dalle bagnanti turche si volgono al corpo paludato in strati di vesti della visitatrice europea e, viceversa, dalla visitatrice europea ai corpi nudi delle bagnanti turche –, all'inversione dei ruoli e delle posizioni. È Lady

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Idem*, pp. 81-82.

⁶⁷ T. Castle, *Masquerade and Civilization: the Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, London, Methuen, 1986.

Montagu a ‘sentirsi’ ed ‘essere’ straniera ed esotica in primo luogo per se stessa. È lei il segno dell'alterità.

I was in my travelling Habit, which is a riding dress, and certainly appear'd very extraordinary to them, yet there was not one of 'em that shew'd the least surprise or impertinent Curiosity, but receiv'd me with all the obliging civility possible. I know not one European Court where the Ladys would have behav'd them selves in so polite a manner to a stranger: I believe on the whole there were 200 Women and yet none of those disdainful smiles or satyric whispers that never fail in our assemblys when any body appears that is not dress'd exactly in fashion⁶⁸.

In quel luogo di socializzazione che le sembra essere il bagno pubblico, dove tutte le bagnanti sono “in the state of nature, that is, in plain English, stark naked”, Lady Montagu si sente in difficoltà e in forte imbarazzo davanti alle gentili bagnanti che la invitano a fare come loro. Scrive Lady Montagu:

The Lady that seem'd the most considerable amongst them entreated me to sit by her and would fain have undress'd me for the bath. I excus'd my selfe with some difficulty, they being all so earnest in perswading me. I was at last forced to open my skirt and shew them my stays, which satisfy'd them very well, for I saw they believ'd I was so lock'd up in that machine that it was not in my power to open it, which Contrivance they attributed to my Husband⁶⁹.

Da una parte era affascinata dalla naturalezza e dalla libertà con cui si comportavano le donne nei *bagnios*, quasi mostrando che anche loro – come gli uomini avevano i loro spazi di socializzazione – avevano un loro luogo speciale in cui riunirsi insieme, in cui divertirsi e rilassarsi, spettegolare, riflettere su eventi grandi o piccoli della loro vita quotidiana, sorseggiare caffè o sorbetto. Qui, si costruivano scandali e storie d'amore; qui, le schiave intrecciavano i capelli delle loro padrone. Qui, le donne sfuggivano al controllo maschile. Con questa sua idea di edonismo e libertà femminile Lady Montagu è perfettamente in sintonia con la sua visione circa il costume di portare un velo sul volto. Lungi dal vederlo come un impedimento allo svelamento libero della persona che vi si celava dietro, ella lo riteneva come uno strumento di grandi privilegi: la donna così velata aveva a suo parere maggiore possibilità di movimento, poiché non veniva riconosciuta e, forse, neppure molestata. Inoltre, il velo pote-

⁶⁸ M.W. Montagu, *Letters*, cit.

⁶⁹ *Ibidem*.

va permettere a chi lo indossava uno splendido mascheramento per appuntamenti segreti e trasgressivi.

Ma, qualunque sia il senso da dare al travestimento (il velo) o al denudamento di queste donne turche, un fatto è certo: Lady Montagu contribuì con la sua versione dell'orientalismo a mettere in crisi concetti di compattezza e di polarismo nei punti di vista e forse si potrebbe azzardare la rilettura delle sue "Lettere dalla Turchia" nella direzione aperta da Lidia Curti⁷⁰ nei suoi studi su Jane Bowles e l'alterità nel Novecento.

⁷⁰ L. Curti, *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*, London, Macmillan, 1998.

INDICE DELL'ANNATA 1996

Table listing authors and page numbers for the 1996 issue. Visible entries include: D. Pagan, M. J. Pagan, A. M. Pagan, F. Pagan, G. M. Pagan, S. M. Pagan, L. M. Pagan, R. M. Pagan, F. M. Pagan, G. N. Pagan, S. N. Pagan, L. N. Pagan, R. N. Pagan, F. N. Pagan, G. O. Pagan, S. O. Pagan, L. O. Pagan, R. O. Pagan, F. O. Pagan, G. P. Pagan, S. P. Pagan, L. P. Pagan, R. P. Pagan, F. P. Pagan, G. Q. Pagan, S. Q. Pagan, L. Q. Pagan, R. Q. Pagan, F. Q. Pagan, G. R. Pagan, S. R. Pagan, L. R. Pagan, R. R. Pagan, F. R. Pagan, G. S. Pagan, S. S. Pagan, L. S. Pagan, R. S. Pagan, F. S. Pagan, G. T. Pagan, S. T. Pagan, L. T. Pagan, R. T. Pagan, F. T. Pagan, G. U. Pagan, S. U. Pagan, L. U. Pagan, R. U. Pagan, F. U. Pagan, G. V. Pagan, S. V. Pagan, L. V. Pagan, R. V. Pagan, F. V. Pagan, G. W. Pagan, S. W. Pagan, L. W. Pagan, R. W. Pagan, F. W. Pagan, G. X. Pagan, S. X. Pagan, L. X. Pagan, R. X. Pagan, F. X. Pagan, G. Y. Pagan, S. Y. Pagan, L. Y. Pagan, R. Y. Pagan, F. Y. Pagan, G. Z. Pagan, S. Z. Pagan, L. Z. Pagan, R. Z. Pagan, F. Z. Pagan.

INDICE DEGLI ANNI 1998

ARTICOLI E SAGGI

| | fasc. | pagg. |
|--|---------------------|---------|
| D. Bozza, <i>Corpi, rumori, flussi, voci: musica e femminile</i> | XXXVIII, 3-XXXIX, 1 | 61-84 |
| M. T. Chialant, <i>"Amy Foster" di Joseph Conrad. Variazioni sul tema dello straniero</i> | XXXIX, 3 | 31-63 |
| A. M. Cimitile, <i>Travel, language, identity, and the spaces in-between</i> | XXXVIII, 3-XXXIX, 1 | 85-101 |
| A. Contenti, <i>Il collezionista immorale: Henry James e il tema degli oggetti</i> | XXXIX, 3 | 65-81 |
| D. Cuccurullo, <i>La metamorfosi paradossale di Antonio in "Antony and Cleopatra" di Shakespeare</i> | XXXIX, 3 | 83-105 |
| L.D'Agostino, <i>Love's Labour's Lost: commedia o festa?</i> | XXXIX, 2 | 7-32 |
| S. de Filippis, <i>Incontri ravvicinati: "The Woman Who Rode Away" di D.H. Lawrence</i> | XXXIX, 3 | 107-123 |
| F. de Giovanni, <i>Le parole della morte: Virginia Woolf e l'elaborazione del lutto</i> | XXXIX, 3 | 125-136 |
| L. Di Michele, <i>Orientalismi settecenteschi: Lady Mary Wortley Montagu e Oliver Goldsmith</i> | XXXIX, 3 | 209-242 |
| R. Falcone, <i>La dislocazione dell'ebreo in "The Jew of Malta" di C. Marlowe</i> | XXXIX, 3 | 137-157 |
| F. Ferrara, <i>Tre rifacimenti contemporanei di Shakespeare: Stoppard, Bond, Wesker</i> | XXXIX, 3 | 7-29 |
| C. M. Laudando, <i>Il gioco delle pose in Hogarth, Sterne e Beckett</i> | XXXIX, 3 | 159-175 |
| S. Marinelli, <i>Desiderio d'identità: "The Trick is to Keep Breathing" di Janice Galloway</i> | XXXVIII, 3-XXXIX, 1 | 29-36 |
| L. Parisi, <i>La soggettività del futuro prossimo tra il cyberfemminismo e il nomadismo</i> | XXXVIII, 3-XXXIX, 1 | 9-27 |
| G. Poole, <i>F.M. Crawford's Rome novels as Historical Documents</i> | XXXIX, 3 | 177-190 |
| S. Poole, <i>Metamorfosi e tradimenti: il cinema di Tanya e Alya Syed</i> | XXXIX, 2 | 33-71 |
| P. Sabatino, <i>Il silenzio della sfinge</i> | XXXIX, 2 | 73-89 |
| L. Serena, <i>Dracula come metafora del cinema</i> | XXXIX, 2 | 91-107 |
| M. Serratore, <i>Barocco della rivoluzione, ovvero l'allegoria della modernità</i> | XXXVIII, 3-XXXIX, 1 | 37-60 |
| V. Villa, <i>"Adventure for Readers": Dorothy Richardson e James Joyce</i> | XXXIX, 3 | 191-207 |

INCONTRI E CONFRONTI

| | | |
|--|---------------------|---------|
| W. Balzano, <i>Il patchwork post-coloniale irlandese</i> | XXXVIII, 3-XXXIX, 1 | 105-140 |
|--|---------------------|---------|

RECENSIONI

- AA. VV., *Another Look, Another Woman* (L. Curti) XXXVIII, 3-XXXIX, 1 147-150
- 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) XXXIX, 2 111-114
- 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) XXXIX, 2 115-117
- C. B. Davies, *Black Women, Writing and Identity. Migrations of the Subject* (M.H. Laforest) XXXIX, 2 117-120
- G. G. Lavina, *Serpente e colomba. La ricerca religiosa di Martin Luther King* (G. Poole) . XXXIX, 2 121-124
- A. Lombardo (a cura di), *Le orme di Prospero* (M. De Chiara) XXXVIII, 3-XXXIX, 1 143-144
- S. Manferlotti, *Dopo l'Impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna* (E. Di Piazza) . . . XXXVIII, 3-XXXIX, 1 145-147
- C. Watts, *Dorothy Richardson* (V. Villa) . . . XXXIX, 2 124-127



Intercontinentalia Editrice
 Tipolitografia "I Farella" s.n.c.
 Novembre 1998



107-150
 111-114
 115-117
 117-120
 121-124
 143-144
 145-147
 154-157

Intercontinentalia Editrice
 Tipografia "Fratelli" s.p.a.
 Novembre 1986

«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