

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.  
XXXIII, 1 1990

---

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Flora de Giovanni, *Linguaggio e comunicazione nelle teorie della traduzione di George Campbell (1719-1796)* pag. 7  
Livia Fascia, *I quattro tempi di Antony and Cleopatra* » 31  
Maria Laudando, *Giochi dialogici del Tristram Shandy* » 63  
Anna Notaro, *Al di là del velo: tensioni allegoriche ed impulsi simbolici nei Two Cantos of Mutabilitie* . . » 93

RECENSIONI

- J. Clare, *'Art made tongue-tied by authority' Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship* (N. Morace) . . » 115  
M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* e J. Silverman Van Burden, *The Modernist Madonna: Semiotics of the Maternal Metaphor* (E. Rao) . . . . . » 117  
P. Mordecai and B. Wilson (eds.), *Her True-True Name: An Anthology of Women's Writing from the Caribbean* (M.H. Laforest) . . . . . » 122  
D. Wood (a cura di), *Writing the Future* (E. Talamo) . . . » 124

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXXIII, 1

## anglistica

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 53641.....

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1990



Questo fascicolo è dedicato allo studio di problematiche e testi che caratterizzano, in varia misura, la comunicazione letteraria e teatrale nell'Inghilterra del Cinquecento e del Seicento.

Al Cinquecento rivolgono la loro attenzione le autrici dei due saggi centrati sull'analisi del dramma shakespeariano di storia romana Antony and Cleopatra e sulla discussione del libro conclusivo della Faerie Queene di Spenser. Nel suo articolo su "I quattro tempi di Antony and Cleopatra", Livia Fascia discute, prevalentemente sulla scorta dei suggerimenti dell'iconologia panofskyiana, il processo di organizzazione testuale dell'opera shakespeariana in relazione alle quattro concezioni temporali poste in essere dall'autore. Nel suo studio su "Al di là del velo: tensioni allegoriche ed impulsi simbolici nei Two Cantos of Mutabilitie", Anna Notaro affronta la questione temporale nell'organizzazione del frammento spenseriano alla luce delle più recenti teorie critiche decostruzioniste onde spiegare la tensione dialogica fra allegoria e simbolismo.

Al Settecento rivolgono la loro attenzione le autrici dei due studi focalizzati sulle teorie della traduzione di G. Campbell

e sul dialogismo della scrittura narrativa di Sterne. Flora de Giovanni, nel suo "Linguaggio e comunicazione nelle teorie della traduzione di George Campbell (1719-1796)", propone una lettura critica delle Preliminary Dissertations ed altri scritti di Campbell in cui le sue teorie della traduzione appaiono sorprendentemente attuali. Maria Laudando, con il suo "Giochi dialogici del Tristram Shandy", discute la dimensione ludica e dialogica svolta dal testo sterniano mediante la commistione dei linguaggi verbale e iconico in relazione al ruolo complesso che il lettore settecentesco è chiamato ad adempiere nel racconto.

---

LINGUAGGIO E COMUNICAZIONE NELLE TEORIE  
DELLA TRADUZIONE DI GEORGE CAMPBELL (1719-1796)

di  
Flora de Giovanni

Nel XVIII secolo la Gran Bretagna conosce un gran fermento nel campo degli studi linguistici: riflessioni sullo stadio di maturazione della lingua, che si inseriscono nella più vasta scia della *querelle* tra antichi e moderni, suggerimenti per ampliarne la portata (basti pensare al saggio swiftiano del 1712, *A Proposal for Correcting, Improving, and Ascertaining the English Tongue*), consapevolezza del suo continuo mutamento e considerazioni sul genio della lingua, espressione dell'unicità di un popolo, che diverrà poi uno dei cardini del pensiero romantico<sup>1</sup>, si accompagnano al completamento di quella rifondazione dell'inglese incominciata nel XVI secolo, che cerca di piegare l'idioma, fino ad allora privo di rigide codificazioni, ad esigenze di omogeneità e correttezza che ne fissano minutamente le caratteristiche fonologiche, sintattico-grammaticali e lessicali. Sono questi infatti gli anni del primo dizionario della lingua del dottor Johnson (1755), del dizionario fonetico di Walker (1791) e della grammatica di Lowth (1762), che, pur continuando la tradizione dei manuali grammaticali inaugurata nel '500, testimonia la necessità di sicuri punti di riferimento in ambito linguistico. Come nota giustamente Giovanna Capone, il rinnovato interesse per la lingua come entità autonoma fa capo sia alla nascita del metodo scientifico, sia al concetto baconiano di 'linguaggio

---

<sup>1</sup> V. J. Harris, *Hermes or a Philosophical Inquiry concerning Language and Universal Grammar*, 1751.



universale<sup>2</sup>; e forse in tale orientamento va anche iscritta la tendenza a rendere inequivocabilmente certi i suoi lineamenti, raccogliendoli in ampi trattati e dispiegando dinanzi al lettore la dovizia dei materiali, in modo da delineare il perimetro di un 'campo del sapere' a cui applicare l'indagine sistematica. La 'comunicazione', su cui si sposta il fuoco della retorica di Smith e Campbell, assume nuova importanza e, nella ricerca di una cifra unitaria, prende atto dell'esistenza delle diverse varietà dell'inglese, che, se da alcuni sono gelosamente custodite in quanto riflesso della ricchezza di civiltà che lottano per non soccombere al dominio culturale e politico dell'Inghilterra, da altri sono considerate d'ostacolo al progresso complessivo di una nazione che si avvia a diventare un impero coloniale di dimensioni eccezionali<sup>3</sup>.

Ad Edimburgo, il disagio generato dalla diglossia tra l'inglese di Londra, impiegato nelle occasioni formali e nella produzione scritta, e la varietà scozzese, che domina l'ambito della comunicazione quotidiana, determina nel 1757 l'istituzione di un'associazione che favorisce la diffusione dell'inglese, nell'intento di eliminare le disarmonie e le incertezze proprie dell'uso della seconda lingua: the Society for Promoting the Reading and Speaking of the English Language in Scotland, a cui aderiscono, tra gli altri, Hume, Blair, Sheridan, Smith e Lord Kames. E ancora Edimburgo è teatro, dal 1748 al 1751, delle lezioni di retorica di Adam Smith<sup>4</sup>, che, insieme con George Campbell, autore di *The Philosophy of Rhetoric* (1776), promuove il rinnovamento della disciplina dopo il lento declino cominciato con gli attacchi di Bacon e Locke, che ne hanno enfatizzato la capacità di trarre in inganno. Restituita al campo della scienza e innalzata alla dignità della logica, la retorica si sottrae al fluttuante domi-

<sup>2</sup> Cfr. G. Capone, *Il linguaggio creatore*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 16.

<sup>3</sup> Cfr. W.S. Howell, *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 150.

<sup>4</sup> V. A. Smith, *Lezioni di retorica*, a cura di R. Salvucci, Urbino, Quattroventi, 1985.

nio dell'arte ed elegge a suo obiettivo primario la comunicazione. Sempre in questa città, inoltre, vede la luce il trattato in 6 volumi di Lord Monboddo, *Of the Origins and Progress of Language* (1773-1792)<sup>5</sup>; non è quindi singolare che ancora di ambito scozzese siano i due trattati sulla traduzione di Tytler e di Campbell, a estrema riprova della particolare sensibilità linguistica che investe in questi anni una regione della Gran Bretagna, la Scozia appunto, costretta a misurarsi con le difficoltà concrete della diglossia<sup>6</sup>.

In questo clima, dunque, come si diceva, anche la traduzione è fatta oggetto di un rinnovato interesse, che si manifesta nella oramai diffusa pratica di tradurre opere di altri tempi ed altri luoghi e nella messa a punto di studi teorici, al cui apice si pone *l'Essay on the Principles of Translation* di Alexander Frazer Tytler Lord Woodhouselee, considerato il primo trattato in lingua inglese sulla traduzione che ne analizza con sistematicità le leggi e ne illustra le funzioni al di là dell'angusto e contingente luogo della prefazione<sup>7</sup>. La traduzione svolge una doppia funzione, ereditata dall'antichità: è uno strumento di incremento del patrimonio linguistico — e, più complessivamente, culturale — dell'individuo e della nazione (ne fa fede il lungo dibattito, che risale al Medio Evo, sull'opportunità di servirsi di prestiti e calchi per arricchire l'idioma), ma è anche un dispositivo di esplorazione e verifica delle potenzialità del *thesaurus verborum*,

<sup>5</sup> Per ulteriori cenni sul fiorire degli studi linguistici, cfr. T. Frank, «Linguistic Theory and the Doctrine of Usage in G. Campbell's *Philosophy of Rhetoric*», in *Lingua e Stile*, XX (1985), 2, p. 200.

<sup>6</sup> A proposito della ricorrente attualità della traduzione nei periodi di riflessione critica sul linguaggio, cfr. M. Luzi, «Riflessioni sulla traduzione», in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerrini e Associati, 1989, p. 146: «Perché la traduzione è diventata così attuale? Siamo stati decenni senza affrontare questo argomento, almeno in sede critica e teorica, mentre oggi l'argomento è tornato alla ribalta. In genere, è nei momenti di crisi del linguaggio, nei momenti di ripensamento, di, forse, illusoria rifondazione che questo tema riaffiora come tema portante della speculazione letteraria».

<sup>7</sup> Il trattato fu pubblicato in tre edizioni successive (1791, 1797 e 1813), che ne ampliarono progressivamente la mole.

che attesta la capacità della propria lingua di stare al passo con le altre, antiche o moderne che siano. Inoltre le 'false traduzioni' di Macpherson e Chatterton degli anni '60-'70 scatenano infinite polemiche e contribuiscono ad attirare l'attenzione generale sul processo traduttivo, qualificandolo come un modo per riappropriarsi di sé oltre che di confrontarsi con l'altro; è in quest'epoca, infatti, che si cerca quella continuità di linee tra passato e presente che giustifichi l'esistenza di una solida tradizione nazionale. La nuova storiografia, il rinvenimento di validi criteri estetici e la conseguente formazione di un corpus letterario che a quei criteri risponda, la nascita della storia della letteratura, sono collegati alla ricerca delle proprie origini, in un momento in cui lo spirito della nazione afferma le sue ragioni, scompaginando l'apparato di regole classiche a cui l'Europa intera ha fatto riferimento, in un rapporto di indistinta e diretta filiazione:

Nel campo delle *humanae litterae*... si assiste al graduale discredito degli studi retorici e alla contestazione dell'autorità dei classici e dei padri della chiesa; questa operazione — che tende ad abbattere le antiche strutture culturali — è accompagnata dall'affermazione delle 'poesie locali', dalla rivalutazione delle tradizioni nazionali e dall'elaborazione di poetiche che, via via, si discostano sempre più dalle norme aristotelico-scolastiche<sup>8</sup>.

Incoraggiato da Lord Kames e Blair, Macpherson compone, a sostegno dell'orgoglioso sentimento nazionale scozzese, i poemi ossianici, facendoli passare per una traduzione dal gaelico; salutati come la nuova *Iliade*, essi ambiscono a riportare alla luce la matrice autentica e primigenia della civiltà del paese.

<sup>8</sup> Cfr. F. Ferrara, «I quattro codici della comunicazione letteraria», in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 2 (1973), pp. 34-35. Sempre di Ferrara, v. anche «L'origine del concetto moderno di letteratura come apertura di un canale privilegiato di comunicazione culturale», in AA.VV., *Sociologia della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1978; in particolare, a proposito della storiografia, cfr. p. 152: «Con poche eccezioni, l'argomento della nuova storiografia è la storia nazionale, è la ricerca delle radici dell'assetto nazionale svolta con i lucidi apparati del razionalismo e per l'esigenza di trovare nelle vicende del passato la spiegazione del presente, individuando e interpretando i rapporti causali che oramai sostituiscono gli oscuri precetti della volontà divina».

Accanto all'ideale augusteo di decoro, che ha spinto i traduttori a mutilare ed abbellire i testi originali poco consoni al senso estetico del lettore, per modellarli conformemente alle superiori regole di civiltà dell'epoca, comincia a farsi strada un più cauto rigore filologico, che si propone di rispettare il materiale di partenza e di limitare l'arbitrio del traduttore. Lo stesso avvicinarsi di tendenze critiche si riscontra nelle edizioni shakespeariane di Pope (1723-5) e di Theobald (1733), che si fronteggiano bellicosamente, l'una fondata sul supremo criterio del gusto, l'altra sulla minuziosa ricostruzione e interpretazione testuale.

Le teorie della traduzione che circolano ora in Gran Bretagna sono un indistricabile complesso di apporti autoctoni e francesi, in gran parte di derivazione classica, di cui nessuno si preoccupa di identificare la paternità<sup>9</sup>; anche Tytler, lungi dall'aver intenti di catalogazione diacronica, si propone di raccogliere il materiale e di imporgli un'articolazione coerente, in modo da farne una guida che aiuti il traduttore ad affrontare quelle difficoltà che egli stesso ha sperimentato in prima persona nel volgere in inglese Petrarca e Schiller. A giudizio unanime dei critici, dunque, il merito dell'*Essay* non risiede nella novità delle idee esposte, ma piuttosto nella loro sistematizzazione e nella concisa precisione dell'espressione<sup>10</sup>. Il trattato si propone quindi come 'summa teorica'

<sup>9</sup> Cfr. T.R. Steiner, *English Translation Theory, 1650-1800*, Amsterdam and Assen, Van Gorcum, 1975, p. 24: «There was extensive commerce between England and France after 1630. Ideas about translation were passed back and forth, especially into England after 1645, but in no case was the relationship a simple one between a rich relative and a needy cousin. Ideas essentially native in origin mingled with those from abroad; contemporary axioms were not sharply distinguished from those of the ancients; and the individual theorists normally had little consciousness of continuity or of adding to a developed system».

<sup>10</sup> Cfr. J.F. Huntsman, «Introduction», in A.F. Tytler, *Essay on the Principles of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, 1978, p. XLIII; T.R. Steiner, *op. cit.*, p. 1; C. Nocera Avila, «L'Essay on the Principles of Translations di A.F. Tytler Lord Woodhouselee: summa settecentesca dell'arte del tradurre», in *Le ragioni critiche*, n.s., X (1981), 5-6, p. 18. Sempre di C. Nocera Avila sulla traduzione nel diciottesimo secolo, v. «La traduzione nella cul-



di un lungo periodo di riflessioni sulla traduzione, definito da Mounin 'epoca classica', che, con sostanziale identità di linee, si snoda dalle teorizzazioni di Orazio e Cicerone, sino ai principi elaborati alle soglie del XIX secolo<sup>11</sup>.

La qualità sintetica del saggio di Tytler contribuisce sicuramente a spiegare l'interesse degli studiosi del periodo successivo, e tuttavia va sottolineata con maggiore risolutezza l'importanza di un altro trattato sui principi della traduzione, coevo e conterraneo, che, pur avendo goduto di grande popolarità quando fu scritto — tanto da raggiungere entro il 1834 la settima edizione — sembra essere sostanzialmente ignorato negli studi contemporanei: le *Preliminary Dissertations* di George Campbell, corposa introduzione alla sua versione dal greco dei quattro Vangeli (1789), il cui statuto di prefazione è ingannevole sia per la mole del lavoro (circa 700 pagine), sia per la vastità degli argomenti trattati, che, sebbene connessi alla traduzione delle scritture, ne fanno a buon diritto un saggio autonomo. L'indifferenza di oggi dovrebbe essere mitigata dalla considerazione del prestigio culturale dell'autore nell'Edimburgo dell'epoca (è stato già ricordato il suo *The Philosophy of Rhetoric*) e dalla similitudine — ma non sarebbe più esatto parlare di sovrapposizione? — che lega le *Dissertations* all'*Essay*, addirittura in

tura inglese del settecento: una nota sull'*Iliade* di Alexander Pope», in C. Pagetti (a cura di), *Sh/sf da Shakespeare alla Science-Fiction: percorsi della cultura inglese*, Pescara, Libreria dell'Università, 1985.

<sup>11</sup> Sulla posizione dell'*Essay* a suggello della prima fase di studi sulla traduzione, v. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, 1972, p. 50 e G. Steiner, *Dopo Babele*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 220-230; a proposito della continuità delle linee teoriche del periodo che va da Cicerone a Tytler, cfr. F.M. Reiner, *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam, Rodopi, 1989, p. 325: «On the level of theory, the history of translation shows remarkable stamina and resilience. In its main lines, translation retained the basic characteristics which were established by the practice of Roman translators whose statements never lost their authoritative value during the period under study. In this respect, the study of translation offers still another remarkable example of the classical heritage, that profound and enduring influence of the classical world on European thought through the 17th century and beyond».

un'irrisolta questione di plagio<sup>12</sup>. Gran parte delle idee che Tytler aveva esposto con concisione e sistematicità e aveva dotato dell'ampio respiro che deriva al trattato dal suo intento globale — non limitato, cioè, a uno specifico tipo di traduzione — era infatti già contenuta nelle *Preliminary Dissertations*, di cui, sembrerebbe, l'autore dell'*Essay* ha selezionato e ordinato i concetti fondamentali, accompagnandoli con esempi derivati dalla letteratura antica e moderna e dalla poesia, completamente assenti, invece, nello studio di Campbell, rivolto esclusivamente al traduttore di sacre scritture.

Si potrebbe azzardare che l'*Essay* sia sì la 'summa' dei principi della cosiddetta 'epoca classica' della traduzione, ma passi per un'accurata ed efficace rilettura dell'opera di Campbell, di cui enuclea e sottolinea le concezioni, arricchendole di quel carattere di universalità e della compiutezza dell'articolazione di cui mancano nella sede prefatoria delle *Dissertations*. E per l'appunto, in una lettera a Campbell — in cui respinge l'accusa di plagio, appellandosi, per giustificare le coincidenze tra i due saggi, ai principi della ragione universale<sup>13</sup> — Tytler individua i meriti del suo lavoro nell'e-

<sup>12</sup> Va tuttavia rilevato che alcuni studiosi, tra cui Nida e Kelly, hanno giustamente riconosciuto l'importanza delle *Preliminary Dissertations* di Campbell, ma questa circostanza contribuisce, a mio parere, a rendere ancora più singolare il silenzio che circonda l'opera. Cfr. L.G. Kelly, *The True Interpreter*, Oxford, Blackwell, 1979, pp. 1-2: «Few writers have presented a universally applicable theory of translation. Indeed, the only example that comes readily to mind is George Campbell (1719-96), principal of Marischal College, Aberdeen, whose 500-page introduction to his 1789 translation of the Gospels discusses a practical theory of semantic and grammatical equivalence within the frame of both literary and spiritual goals of scriptural translation». V. anche E.A. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill, 1964, p. 18.

<sup>13</sup> Su questo punto, cfr. anche A.F. Tytler, *Essay on the Principles of Translation*, Amsterdam, John Benjamins, 1978, p. 4: «When the first edition of this Essay was printed, The Author had not seen Dr Campbell's New Translation of the Gospels, then recently published, in one of the preliminary dissertations to which, that ingenious writer has treated professedly, though very briefly, «Of the chief things to be attended to in translating». The general laws of the art as briefly laid down in the first part of that dissertation are the same with those contained in this Essay; a circumstance

sposizione coerente e ben coordinata e nell'ampio ricorso agli esempi, al di là della natura stessa dei principi esposti, sminuendo così il suo ipotetico debito verso il contributo di Campbell:

The coincidence of our general principles is indeed a thing flattering to myself; but I cannot consider it as a thing at all extraordinary. There seems to me no wonder, that two persons, moderately conversant in critical occupations... sitting down professedly to investigate the principles of this art, should hit upon the same principles, when in fact there are none other to hit upon, and the truth of these is acknowledged at their first enunciation... But in truth, the merit of this little essay, (if it has any), does not, in my opinion, lie in these particulars. It lies in the establishment of those various subordinate rules and precepts, which apply to the nicer part and difficulties of the art of translation; in deducing those rules and precepts which carry not their own authority *in gremio*, from the general principles which are of acknowledged truth, and in proving and illustrating them by examples<sup>14</sup>.

Il punto di intersezione più evidente tra i due trattati è l'enunciazione delle tre regole della traduzione, in cui si riflettono e si esemplificano quelle differenze strutturali e stilistiche tra le due opere cui si accennava prima: Tytler, infatti, pone le norme all'inizio della sua trattazione e le espone con l'essenzialità e la linearità che gli sono proprie:

It will follow,

1. That the Translation should give a complete transcript of the ideas of the original work.
2. That the style and manners of writing should be of the same character with that of the original.

which, independently of that satisfaction which always arises from finding our opinions warranted by the concurring judgement of a person of distinguished ingenuity and taste, affords a strong presumption that those opinions are founded in nature and in common sense». D'ora in poi, le pagine da cui sono tratti i brani dell'*Essay on the Principles of Translation* e delle *Preliminary Dissertations* citati nel corso dell'articolo, saranno indicate di seguito alle citazioni stesse, precedute rispettivamente dalle diciture *Essay* e *Dissertations*. Si farà riferimento all'edizione del saggio di Tytler appena citata e a G. Campbell, *The four Gospels*, London, Strahan & Cadell, 1789, vol. I.

<sup>14</sup> Citato in Huntsman, "Introduction", in A.F. Tytler, *op. cit.*, p. XXXII.

3. That the Translation should have all the ease of original composition (*Essay*, p. 225).

Campbell invece ne fa una sorta di punto d'arrivo del discorso e insiste sui concetti di uso e chiarezza che, come si vedrà in seguito, sono centrali alla sua visione della lingua:

The first thing, without doubt, which claims [the translator's] attention, is to give a just representation of the sense of the original. This, it must be acknowledged, is the most essential of all. The second thing is, to convey into his version, as much as possible, in a consistency with the genius of the language which he writes, the author's spirit and manner, and, if I may so express myself, the very character of his style. The third and last thing is, to take care, that the version have, at least, so far the quality of an original performance, as to appear natural and easy, such as shall give no handle to the critic to charge the translator with applying words improperly, or in a meaning not warranted by use, or combining them in a way which renders the sense obscure, and the construction ungrammatical, or even harsh (*Dissertations*, pp. 445-446).

La coincidenza è singolare, non tanto per i primi due precepti, che facevano già parte della tradizione — sebbene il secondo risalisse solo alle teorizzazioni di Dryden e dunque al secolo precedente — quanto per l'introduzione del concetto di scioltezza, agilità (*ease*) del testo tradotto, che, almeno in questa forma, non sembra essere mai stato formulato prima e di cui Renier erroneamente attribuisce a Tytler la paternità<sup>15</sup>.

Le affinità significative tra i due saggi, tuttavia, investono anche i problemi connessi alle competenze richieste al traduttore — a loro volta legate alle diversità tra le lingue e le culture — e all'esercizio del suo giudizio critico che,

<sup>15</sup> «In the third section of his book, Tytler introduces a principle of translation which seems unique, since no other theoretician has mentioned it, at least not in this form. Tytler's third «general law of translation» says that «a translation should have all the ease of the original composition» (F.M. Renier, *op. cit.*, p. 244). A proposito delle tre regole va notato che i due autori ne condividono anche la disposizione gerarchica (cfr. A.F. Tytler, *Essay*, p. 225); nel caso di Campbell, l'ordine di priorità tra le norme è già implicito nell'enunciazione.



facendo oramai capo all'accuratezza filologica piuttosto che al gusto, si muove nell'ambito dell'interpretazione come scelta di senso e non più in quello del rifacimento ispirato ai canoni estetici contemporanei. Per Campbell, l'uso del dizionario e della grammatica non è sufficiente a garantire la piena e corretta trasmissione del significato: «If we would translate with propriety, more knowledge is requisite than can be furnished by lexicons and grammars» (*Dissertations*, p. 617); e Tytler afferma nell'*Essay*: «It is but a small part of the genius and powers of a language which is to be learnt from dictionaries and grammars» (*Essay*, p. 19). Egli introduce quindi il concetto di 'genio della lingua', che si rivela il vero ostacolo alla comunicazione tra popoli diversi, in quanto carattere esclusivo e irripetibile di ciascuno: «If the genius and character of all languages were the same, it would be an easy task to translate from one into another, nor would any thing more be requisite on the part of the translator, than fidelity and attention» (*Essay*, pp. 13-14). Campbell aveva già notato che la differenza tra gli idiomi non si limita alle parole e alle costruzioni, che possono essere apprese con il ricorso ai manuali; piuttosto vi è un piano di difformità più intimo e profondo, che ha le sue radici nello spirito della lingua e richiede un discernimento critico in grado di penetrare oltre le diversità della forma:

When we compare one tongue with another, if we enter critically into the genius and powers of each, we shall find that neither the only nor the chief difference is that which is most obvious, and consists in the sounds or words employed, the inflexions, the arrangement, and the constructions. These may soon be learnt from a tolerable grammar and are to be considered as affecting only the form of the language. There are others, which more intimately affecting its spirit, it requires a nicer discernment to distinguish (*Dissertations*, p. 32)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Più oltre l'autore stabilisce un parallelo tra gli usi e la lingua di un popolo, entrambi suoi caratteri peculiari: «It can scarcely admit a doubt, that as every language has in it something peculiar, and as the people of every nation have customs, rites and manners wherein they are singular; each tongue will have its special difficulties, which will always be the greater to strangers, the more remote the customs, rites and manners of

Le lingue, quindi, non sono più concepite come elenchi di parole tra cui si può facilmente istituire una corrispondenza: esse, dominate dal proprio genio particolare, non si possono trasfondere l'una nell'altra meccanicamente, ma necessitano di un'opera di interpretazione che selezioni il senso più appropriato di ciascun termine tra i molti possibili<sup>17</sup> «Indeed, there can be no translation of any kind (for in translating there is always a choice of one out of several meanings, of which a word is susceptible) without such limitations of the sense» (*Dissertations*, p. 527)<sup>18</sup>. Al giudizio dell'interprete, dunque, è affidato il compito di eliminare le eventuali ambiguità, facendo ricorso al contesto e alla conoscenza del pensiero e dello stile dell'autore:

In regard to such [class of words which, in no two languages whatever, are found perfectly to correspond], I observed, that the translator's only possible method of rendering them justly, is by attending to the scope of the author, as discovered by the context, and choosing such a term in the lan-

other nations: for in the same proportion the genius of the tongue will differ from that of other tongues» (*Dissertations*, p. 52).

<sup>17</sup> A questo proposito, cfr. G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 228-229, «Questa sostanziale inadeguatezza [nessuna traduzione è del tutto commensurata all'originale] si radica nel genio della lingua stessa. È possibile, infatti, definire nel modo migliore il genio della lingua e la singolarità esistenziale e formale di ogni atto di parola dicendo che nessuna traduzione sarà totale e che nessuno può trasferire in un altro idioma l'intero ammontare di implicazioni, toni, connotazioni, inflessioni mimetiche e il contesto implicito che interiorizzano e dichiarano i significati presenti nel significato».

<sup>18</sup> In un altro luogo del testo, Campbell parla esplicitamente di traduzione come interpretazione: «Translation is undoubtedly one species, and that both the simplest and the most important species, of explanation: and when a word is found in one language, which exactly hits the sense of a word in another language as used in a particular passage, though it should not reach the meaning in other places, it is certainly both the proper translation, and the best explanation, of the word in that passage» (*Dissertations*, p. 527). Di recente, la qualità ermeneutica del processo traduttivo è stata sottolineata da R. Poggioli, «The Added Artificer», in R.A. Brower (ed), *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, p. 137; v. anche P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, Milano, Garzanti, 1988, p. 246.

guage which he writes, as suits best the original term, in the particular situation in which he finds it (*Dissertations*, p. 450)<sup>19</sup>.

Ancora una volta, le idee di Tytler in proposito sembrano riecheggiare fedelmente quelle di Campbell:

When the sense of one author is doubtful, and where more than one meaning can be given to the same passage or expression..., the translator is called upon to exercise his judgement, and to select that meaning which is most consonant to the train of thought in the whole passage, or to the author's usual mode of thinking, and of expressing himself (*Essay*, pp. 28-29).

L'opera del traduttore tende, quindi, a tenersi sempre più a ridosso del testo, indagandone a fondo le caratteristiche distintive, senza considerarlo, come in passato, materiale da emendare o da trasformare infondendovi un tocco personale che travalichi volutamente le intenzioni dell'autore. Tytler ascrive l'eccessiva libertà nella pratica traduttiva ai seguaci di Dryden e, pur operando una distinzione tra le licenze concesse all'interprete in relazione al genere dell'opera da tradurre, afferma che ogni variazione dell'originale va fatta con la massima cautela, avanzando così di molte misure nella sconfessione di un metodo che aveva meritato alle sue versioni l'appellativo di 'belle infedeli':

If it be necessary that a translator should give a complete transcript of the ideas of the original work, it becomes a question, whether it is allowable in any case to add to the ideas of the original what may appear to give greater force or illustration; or to take from them what may seem to weaken them from redundancy. To give a general answer to this question, I would say, that this liberty may be used, but with the greatest caution (*Essay*, pp. 35-36)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> L'autore si diffonde ampiamente nel corso dell'opera sui passi che l'interprete deve intraprendere per disambiguare il testo: v. G. Campbell, *Dissertations*, pp. 101, 103 ss., 395 e 620. Tra le voci recenti, sulla preminenza del contesto sul dizionario e sulla grammatica ai fini di una traduzione corretta, cfr. P. Newmark, *op. cit.*, p. 55 e G. Steiner, *Dopo Babele*, cit., p. 349.

<sup>20</sup> Per le colpe dei seguaci di Dryden, v. A.F. Tytler, *Essay*, pp. 76-77; per la libertà concessa al traduttore in relazione al genere dell'opera tradotta, v. pp. 55-56. È pur vero, tuttavia, che Tytler incarna per certi versi il momento di passaggio tra il costume invalso alla manipolazione del testo

La natura religiosa della sua versione colloca Campbell all'interno della tradizione esegetica sacra, con l'accesa disputa tra coloro che sostenevano il carattere rivelato del testo e quindi la sua assoluta immutabilità e quelli che invece privilegiavano la chiarezza sulla precisione, sia pur nei limiti consentiti. Bisogna quindi considerare che la posizione dell'autore è influenzata dalla minore libertà concessa per definizione al traduttore delle scritture, ma i termini in cui si esprime dimostrano chiaramente che egli risente del dibattito in corso sull'opportunità di 'attualizzare' e 'naturalizzare' l'originale<sup>21</sup>: «[The inspired authors] did not recur, as modern delicacy prompt us to do, to periphrasis, unusual, or figurative expressions, but always adopted such terms as most readily suggested themselves. There is nothing more indelicate, than an unseasonable display of delicacy...» (*Dissertations*, p. 588). La questione si definisce ancora meglio se si osserva l'atteggiamento di Tytler rispetto all'arcaicizzazione del testo tradotto — segno della sua provenienza remota e della sua estraneità originaria — di cui vuole conservare la memoria, al di là delle esigenze di assimilazione dell'epoca:

... There are some instances in which he [the translator] will find it necessary to make a slight sacrifice to the manners of his modern readers. The ancients, in the expression of resentment or contempt, made use of many epithets and appellations which sound extremely shocking to our more polished ears... We must conclude, that those expressions conveyed no such meaning or shocking ideas to the ancients, since we find them used by the most dignified and exalted characters (*Essay*, p. 271)<sup>22</sup>.

e l'esigenza di fedeltà, come attestano la discussione sulla necessità di tradurre gli epiteti omerici (p. 50) e l'affermazione che qualche mutamento, al fine di migliorare la resa complessiva della traduzione, è ammissibile a patto che non incida sul senso (p. 54).

<sup>21</sup> Di 'naturalizzazione' e 'attualizzazione' del testo tradotto parla C. Nocera Avila nel suo «L'Essay on the Principles of Translation di A. F. Tytler Lord Woodhouselee...», cit., p. 9.

<sup>22</sup> Va notato che il problema dell'arcaicizzazione del testo tradotto è ancora molto attuale, come attestano gli interventi di G. Steiner, *op. ult. cit.*, pp. 338-339; A. Serpieri, «Libertà e vincolo nel tradurre Shakespeare: per una teoria della traduzione drammatica», in AA.VV., *Metamorfosi traduzione-*



Tuttavia, le *Preliminary Dissertations* mi sembrano meritevoli di maggior attenzione proprio per quanto in esse vi è di divergente dall'*Essay*: in tutto il saggio, infatti, campeggia la figura del lettore, costantemente evocata tramite un insistito invito alla chiarezza, che spinge Campbell a scandagliare i concetti di uso e contesto, l'ampiezza della pluralità del significato, i confini della sinonimia e l'obsolescenza della lingua — un percorso, questo, che lo conduce a battere territori contigui a quelli delle moderne scienze linguistiche (in particolare della semantica), con anticipazioni che, pur essendo spesso sorprendenti, hanno origine nella tradizione culturale della sua epoca. Quest'area del discorso, che Tytler bandisce dai suoi interessi, è, a mio avviso, proprio ciò che qualifica l'originalità di Campbell, svelando la profondità e l'ampiezza delle sue riflessioni sulla traduzione, fondate su una coerente teoria linguistica.

L'imperativo dell'intelligibilità ha nella sua opera una matrice plurima, che lo colloca alla confluenza di varie tradizioni: è proprio questo porsi nel punto di incontro di linee diverse, questo recepirle tutte — per la sua particolare condizione di traduttore di testi sacri, di membro della scuola filosofica del Common Sense, di conoscitore di Locke e studioso di retorica — che determina con tanta forza nel suo discorso la centralità della chiarezza. L'accessibilità delle scritture, che pur aveva ispirato le versioni in volgare di Wycliffe e Purvey, viene affermata con convinzione da Lutero, che pone come obiettivo del proprio lavoro di traduzione la piena intelligibilità del linguaggio e la chiarificazione delle implicazioni teologiche oscure<sup>23</sup>. Che Campbell condivida tale

tradizione, Pescara, CLUA, 1988, p. 67; M. Cucchi, «Sulla deperibilità del testo poetico tradotto», in F. Buffoni (a cura di), *op. cit.*, p. 93; E. A. Nida, *op. cit.*, p. 169; B. Raffel, «Translating Medieval European Poetry», in J. Biguenet & R. Schulte, *The Craft of Translation*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 43.

<sup>23</sup> Il doppio proposito di Lutero sembra rispondere ad entrambe le sfere di realizzazione della *perspicuitas*: la chiarezza delle idee e quella della formulazione linguistica (cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 80). A proposito dell'esigenza di chiarezza nella concezione del traduttore cinquecentesco delle scritture, cfr. S. Bassnet McGuire,

principio lo si può asserire senza ombra di dubbio, osservando l'*incipit* delle *Dissertations*, in cui, a mo' di prefazione all'intero trattato, identifica nella chiarezza il tratto essenziale della rivelazione:

If the words and phrases employed by the Apostles and Evangelists in delivering the revelation committed to them by the Holy Spirit, had not been agreeable to the received usage of the people to whom they spoke, their discourses being unintelligible, could have conveyed no information, and consequently would have been no revelation to the hearers (*Dissertations*, p. 1).

La solida tradizione biblica si innesta sulla convinzione, espressa da Reid, fondatore della scuola del Common Sense, dell'egalitarismo intellettuale, secondo cui la popolazione, e non solo un'*élite* istruita, deve avere accesso al sapere, di qualsiasi tipo esso sia. D'accordo con Locke, egli stigmatizza l'ambiguità delle parole, fonte principale di errore e confusione, e Locke stesso, nel terzo libro di *An Essay concerning Human Understanding*, condanna gli abusi linguistici e l'affettazione dell'oscurità, facendosi promotore di una lingua piana e diretta: «... Whether it would not be well, I say, that the use of words were made plain and direct and that language, which was given us for the improvement of knowledge and bond of society, should not be employed to darken truth and unsettle people's rights, to raise mists and render unintelligible both morality and religion?»<sup>24</sup>. Per quanto egli rivolga la sua indagine alla comunicazione linguistica in seno ad un'unica comunità, si può ritenere che il rilievo in cui pone la chiarezza e l'intelligibilità delle parole non rimanga senza eco nella concezione di Campbell.

*Translation Studies*, London, Methuen, 1980, p. 49: «... The aims of the sixteenth-century Bible translations may be collocated in three categories: 1) To clarify errors arising from previous versions, due to inadequate SL manuscripts or to linguistic incompetence. 2) To produce an accessible and aesthetically satisfying vernacular style. 3) To clarify points of dogma and reduce the extent to which the scriptures were interpreted and re-presented to the laypeople as a metatext».

<sup>24</sup> Cfr. J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. by J.W. Yolton, London, Dent, 1978, p. 95. Per Locke, le difficoltà di comunicazione crescono con l'aumentare delle distanze spaziali e temporali: *op. cit.*, p. 88.

Non diversamente da quello di Locke, l'approccio di Campbell alla lingua è dichiaratamente nominalistico: crede infatti nella arbitrarietà del segno, nell'artificialità del legame tra questo e la cosa significata: «That, in language, the connection between the sign and the thing signified, is merely artificial, cannot admit a question» (*Dissertations*, p. 649)<sup>25</sup>. Da questo corollario, discendono naturalmente altre implicazioni di rilievo, che già Locke non aveva mancato di sottolineare: in primo luogo, è proprio la convinzione della natura arbitraria del segno e del suo carattere sociale — la sua efficacia comunicativa deriva infatti da un accordo stipulato tra i membri della comunità — che rende necessario l'appello alla trasparenza e al rispetto delle regole, senza le quali nulla garantirebbe l'originarsi in chi parla e in chi ascolta della stessa idea in relazione allo stesso termine, questione, questa, che non avrebbe ragione di esistere se la connessione fosse naturale<sup>26</sup>. Inoltre, entrambi portano alla luce il rapporto di dipendenza — ma direi piuttosto di discendenza — della lingua dalla cultura, che è sì centrale al problema della traduzione, e tuttavia costituisce anche un capitolo importante del dibattito sulla diversificata ricchezza degli idiomi e sull'incremento delle acquisizioni (non solo linguistiche) nel contatto con altre tradizioni. In Locke, il legame tra l'imposizione convenzionale del segno e le con-

<sup>25</sup> Cfr. J. Locke, *op. cit.*, p. 12: «Thus we may conceive how words, which were by nature so well adapted to that purpose, come to be made use of by men as the signs of their ideas: not by any natural connexion that there is between particular articulate sounds and certain ideas, for then there would be but one language amongst all men; but by a voluntary imposition whereby such a word is made arbitrarily the mark of such an idea». V. anche *ivi*, p. 37.

<sup>26</sup> Cfr. J. Locke, *op. cit.*: «Sure I am that the signification of words in all languages, depending very much on the thoughts, notions, and ideas of him that uses them, must unavoidable be of great uncertainty to men of the same language and country» (p. 88). E ancora: «The chief end of language in communication being to be understood, words serve not well for that end, neither in civil nor philosophical discourses, when any word does not excite in the hearer the same idea which it stands for in the mind of the speaker» (p. 77).

scenze della comunità è esplicitamente asserito: «Words being voluntary signs, they cannot be voluntary signs imposed by him [man] on things he knows not. That would be to make them signs of nothing, sounds without signification»<sup>27</sup>; in Campbell è più sfumato ma altrettanto evidente: «Words multiply with the occasions for employing them [...] Knowledge precedes, language follows. No people have names for things unknown and unimagined, about which they can have no conversation» (*Dissertations*, p. 75).

Tuttavia la conseguenza principale del presupposto della natura convenzionale del segno risiede sicuramente nella centralità del principio dell'uso, che determina il significato delle parole e si fa garante della efficacia della comunicazione, ponendo un freno ai tentativi di mutare la lingua, ispirati dall'arbitrio individuale. Nella concezione di Locke, che, come si vedrà, anticipa quella di Campbell, l'uso comune è identificato con la proprietà di linguaggio, quella *proprietas verbi* che assicura a ciascun termine l'attribuzione di un significato: ignorare le regole dell'uso vuol dire quindi mancare di proprietà di linguaggio e rendere il proprio discorso inintelligibile: «He that uses his words loosely and unsteadily will either be not minded or not understood. He that applies his names to ideas different from their common use, wants propriety in his language and speaks gibberish»<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. J. Locke, *op. cit.*, p. 12.

<sup>28</sup> Cfr. J. Locke, *op. cit.*, p. 146. A proposito del carattere collettivo e sociale della lingua, che delimita l'arbitrio del singolo intenzionato ad alterarne i lineamenti, vedi p. 111, dove le parole sono definite «the common measure of commerce and communication». Pur affermando la sovranità dell'uso nella comunicazione ordinaria, Locke ne riduce la validità nell'ambito filosofico, in cui, a causa dell'estensione semantica delle idee complesse, esso non garantisce la precisione del significato: «Common use regulates the meaning of words pretty well for common conversation; but, nobody having an authority to establish the precise signification of words, nor determine to what ideas anyone shall annex them, common use is not sufficient to adjust them to philosophical discourses: there being scarce any name of any very complex idea ..., which, in common use, has not a great latitude...» (p. 79). Per quanto l'uso sia stabilito dalla comunità, Locke sottolinea che esso è in certo qual modo sancito dalla corretta applicazione di



In termini moderni, si potrebbe dire che Campbell propenda per un'interpretazione contestuale del significato: egli osserva, con ironico sgomento, l'ampiezza semantica dei termini, il proliferare di accezioni a cui ciascuno di essi dà vita, così come emergono dalla ordinata ma inerte e incolore elencazione del dizionario, per affermare che la conoscenza dell'uso è la chiave interpretativa atta ad assicurare un senso alla comunicazione:

In regard to English ..., if we recur to Johnson's valuable Dictionary for the signification of the most common terms, both nouns and verbs, and overlook, for a moment, our acquaintance with the tongue, confirmed by a long and uninterrupted habit, we shall be surprised that people can write intelligibly in it, and be apt to imagine that, in every period, nay, in every line, a reader will be perplexed in selecting the proper, out of such an immense variety of meanings as are given to the different words. (*Dissertations*, pp. 73-74).

Il significato, sostiene più oltre, è delimitato dal contesto e nasce dai suoi stessi confini, altrimenti si disperderebbe nel *mare magnum* dei sensi plurimi, smarrendosi: «Nothing can be more pertinent, or better founded, than the remark of Mr Le Clerc, 'That a word which is equivocal by itself, is often so clearly limited to a particular signification by the strain of the discourse, as to leave no room for doubt'» (*Dissertations*, p. 74).

Come giustamente nota Giovanna Capone, siamo di fronte a un mutamento di prospettiva significativo, che segna l'abbandono dell'ottica propria della logica matematica seicentesca — secondo cui ciascun segno, essendo un valore universale, andava considerato singolarmente — e l'approdo a

una *élite* istruita (p. 111); a questo proposito va ricordato che in *The Philosophy of Rhetoric*, nello stabilire i criteri per giudicare la correttezza dell'uso, Campbell stesso fa riferimento agli autori che si sono distinti per la qualità delle loro idee e la capacità di comunicarle: essi sono la misura di quello che definisce 'reputable use', a cui affianca i concetti di 'national use' - che si impone sulle varietà locali e sui gerghi specialistici ('professional dialects') - e 'present use' - lo standard attuale depurato dalle forme obsolete, che invece l'etimologia e il principio dell'analogia si sforzano di mantenere in vita (cfr: T. Frank, *op. cit.*, pp. 206-207).

una visione fondata sulla concezione di insieme strutturato, dominato dalla 'dinamica delle parti': la verifica del significato, dunque, si sposta dall'ambito del categorema a quello del sincategorema<sup>29</sup>.

Anche il problema della sinonimia è affrontato da Campbell con notevole acutezza: egli osserva che nella stessa lingua, così come tra lingue diverse, è assai raro incontrare termini che si rispecchiano l'uno nell'altro pienamente, negando, in pratica, l'occorrenza di quelli che Lyons chiama 'sinonimi completi', che condividono, cioè, lo stesso significato descrittivo, espressivo e sociale<sup>30</sup>:

... There is a difference in words called synonymous, arising from the customary application [...] You may find a word that answers exactly to the word in question in one acceptation, that will not suit it in another; though for this purpose some other may be found equally well adapted (*Dissertations*, p. 40).

A questa affermazione l'autore fa seguire l'esempio di tre parole — *death*, *decease* e *demise* — che, pur avendo l'identico significato referenziale, ricorrono in contesti diversi (definiti rispettivamente 'familiar', 'formal', e 'cerimonious'), acquisendo così una diversa coloritura sociale ed espressiva, che ne infrange la sinonimia, in una concezione che sembra anticipare con singolare nettezza quella di 'contesto situazionale', elaborata da Firth. Altrove Campbell insiste ancora sulla imperfetta corrispondenza tra i termini di due lingue, riconoscendo a ciascuno una diversa estensione semantica, che, al di là del senso generale comune, ne ostacola la totale coincidenza e dunque la reciproca sostituzione:

It has been often observed that, in no two languages, do the words so perfectly correspond, that the same terms in one will always express the sense of the same terms in the other. There is a difference of extent in meaning which hinders them from suiting exactly, even when they coincide in the general import (*Dissertations*, p. 604).

<sup>29</sup> Cfr. G. Capone, *op. cit.*, pp. 209-210.

<sup>30</sup> A proposito della sinonimia, cfr. J. Lyons, *Lezioni di linguistica*, Bari, Laterza, 1984, pp. 155-158; E.A. Nida, *op. cit.*, p. 119.

Tra le questioni che l'uso è chiamato a dirimere, vi sono quelle che derivano dalla trasformazione continua cui la lingua, non essendo fissa e immutabile, è sottoposta; il tempo infatti ne altera l'aspetto con l'introduzione di nuove parole, la modifica delle costruzioni, le variazioni del significato in termini già esistenti: «In some cases we combine the words differently from the way in which they were combined at the time...: we have acquired many words which were not used then, and many then in use are now either obsolete, or used in a different sense» (*Dissertations*, p. 572). Il più insidioso dei mutamenti, quello che più facilmente trae in inganno, è lo slittamento semantico ed è proprio la consapevolezza di una simile alterazione — congiunta, come nota Frank, alla convinzione della natura arbitraria del segno<sup>31</sup> — che impedisce a Campbell di condividere la 'fallacia etimologica' della sua epoca, per rivolgersi invece all'indagine dell'uso e del contesto:

... The sense of words is often totally different from that to which the etymology points, and that consequently in all the cases wherein use cannot be discovered, and wherein the context does not necessary fix the meaning, the conviction which arises from etymology alone is considerably inferior to that which arises either from known use, or from the words immediately connected (*Dissertations*, p. 118)<sup>32</sup>.

Ma se la lingua si fa obsoleta e si rigenera, anche la traduzione non si sottrae a questa regola: invecchia e perde di chiarezza, venendo meno all'imperativo fondamentale della comunicazione piana e immediata<sup>33</sup>. Il riconoscimento della

<sup>31</sup> Cfr. T. Frank, *op. cit.*, p. 207.

<sup>32</sup> Di recente Newmark ha ribadito il valore dell'etimologia, sottolineando però la necessità di non identificare il significato di una parola con il suo senso più antico: gli studi etimologici devono distinguere i successivi stadi semantici di un termine (P. Newmark, *op. cit.*, pp. 305 e 308).

<sup>33</sup> In molti studi recenti ci si è soffermati sulla breve vita del testo tradotto e sulla sua continua esigenza di rinnovamento: Serpieri, ad esempio, sottolinea la differenza tra l'originale, sempre identico a se stesso, e la sua versione, identica «solo al momento culturale in cui si forma e a cui si rivolge» (A. Serpieri, *op. cit.*, p. 39); per Brower la traduzione è l'esempio più evidente della finitezza spazio-temporale di ogni lettura (R.A. Brower,

deperibilità della traduzione ridefinisce la posizione di Campbell nei confronti del destinatario, collocandolo oltre la manipolazione del testo, ma anche al di fuori dell'area dell'intransigente conservazione che confina con l'oscurità; pur rifiutandosi di sottomettere la versione alla legge imposta dal gusto dell'epoca che la priva della sua natura peculiare, distingue la resa incondizionata alla attualizzazione dall'esigenza di intellegibilità, dettata dalla presenza di un lettore specifico con la propria cultura e i propri usi linguistici, un'esigenza che, per rimanere sempre identica e valida, richiede che si assecondino le naturali fluttuazioni della lingua:

It deserves further to be remarked that, from the changes incident to all languages, it sometimes happens that words, which expressed the true sense at the time when a translation was made, come afterwards to express a different sense; in consequence whereof, though those terms were once a proper version of the words in the original, they are not so often such an alteration, having acquired a meaning different from that which they had formerly (*Dissertations*, p. 570).

Tutte le fila del discorso, quindi, convergono in direzione della intellegibilità del testo e del nitore della lingua: la chiarezza e la precisione, che poi sono l'essenza ultima delle tre regole del tradurre enunciate in precedenza, si ergono ad arbitri del processo di resa: «... No rule will universally answer the translator's purpose; but... he must often carefully balance the degrees of perspicuity on one hand, against those of precision on the other...» (*Dissertations*, p. 586). La qualità di una traduzione, dunque, si misura dall'effetto prodotto sul lettore, che deve essere paragonabile a quello generato nel destinatario dell'originale, una concezione, questa, già presente in embrione nelle riflessioni di Sant'Agostino. La preminenza in cui è posto il lettore — che si qualifica qui esplicitamente come il terzo termine del processo traduttivo, insieme al traduttore e al testo — sposta ancora una volta

«Seven Agamemnon», in R.A. Brower (ed.), *On Translation*, cit., p. 173). V. anche L.G. Kelly, *op. cit.*, p. 227; J.M. Cohen *English Translators and Translations*, London, Longman, 1962, p. 9; M. Cucchi, *op. cit.*, p. 94.



l'accento sulla comunicazione, e ciò è assai evidente nella teoria di Campbell, che di tale identità di reazione individua la componente fondamentale nello stesso livello di comprensibilità di entrambi i testi:

... We must endeavor to make our translation as perspicuous to our readers, as we have reason to think the writing of Moses were, not to modern linguists, but to the ancient Israelites, and the writings of the Evangelists to the Hellenist Jews. This is the only way, in my judgement, in which, consistently with common sense, we can say that a resemblance, in perspicuity, is preserved in the translation (*Dissertations*, p. 620).

E ancora alla intellegibilità è subordinata la sua posizione nella disputa tra i sostenitori della traduzione libera e di quella letterale, che, in linea di principio, sono considerate rispettivamente adatte alla trasmissione della parola dell'uomo, in cui ci si può avvalere di maggiore libertà, e alla diffusione del verbo di Dio, la cui ispirazione divina necessita di quella cautela che assicuri la massima conformità all'originale<sup>34</sup>. Analizzando però le caratteristiche e i processi del secondo tipo di traduzione, Campbell giunge alla conclusione che essa viene meno ai precetti fondamentali che va individuando nel corso del trattato: fondandosi infatti su procedimenti meccanici e astratti (perché applicabili a qualsiasi fattispecie), priva l'interprete della possibilità di esercitare il suo giudizio nei singoli casi: «The defenders of this manner [literal translation] would, if possible, have nothing subjected to the judgement of the interpreter, but have every thing determined by general and mechanical rules» (*Dissertations*, pp. 450-451). Di fronte all'equivoca estensione semantica dei termini, il traduttore letterale non ricorre, per determinarne il significato preciso, all'osservazione dell'uso e del contesto, che variano di volta in volta e richiedono quindi

<sup>34</sup> «...Though the latter kind [free translation] is most patronized, when the subject is a performance merely human, the general sentiments, as far as I am able to collect them, seem rather to favour the former [literal translation], when the subject is any part of holy writ» (*Dissertations*, p. 448).

un'abilità di lettura diversificata e originale, ma si affida al rigido e immutabile principio della etimologia, o, in mancanza di questo, all'inflessibile aderenza al significato più comune:

... As the much greater part of the words... are equivocal, and have more significations than one, they have adopted these rules for determining their choice, among the different meanings of which the term is susceptible. The first is, to adopt the meaning, wherein it is discoverable, to which etymology points, though in defiance of the meanings suggested, both by the context and by general use. When this rule does not answer, as when the derivation is uncertain, the second is, to adopt that which of all the senses of the word appears to the translator the most common, and adhere to it inflexibly, in every case, whatever absurdity or nonsense it may involve him in (*Dissertations*, p. 151).

Dunque, i fini a cui, nell'ottica di Campbell, l'interprete deve tendere — trasmissione del senso, purezza e perspicuità del linguaggio, costituenti fondamentali, questi ultimi, dell'agevolezza del testo tradotto — non sono raggiunti nella traduzione letterale: «... We find that, in no point whatever, does the literal translation fail more remarkably, than in this, of exhibiting the sense» (*Dissertations*, p. 449); e ancora: «The third end of translating, that of preserving purity and perspicuity in the language into which the version is made, is not so much as aimed at, by any of the literal tribe» (*Dissertations*, p. 458). La traduzione corretta, dunque, è quella che privilegia il senso evitando di perseguire a ogni costo la conformità dei suoni e di sottomettersi all'ingannevole principio etimologico: questo tipo di uniformità non è importante: «... If the words or phrases in the version convey the same ideas and thoughts to the readers, which those of the original convey, it is a just translation, whatever conformity or disconformity in sound and etymology there may be between its words and phrases, and the words and phrases of the original, or of other translations» (*Dissertations*, p. 556).

Campbell quindi ridisegna con nettezza di tratto il processo di traduzione, ricollocando al suo interno le figure dell'interprete e del lettore: al primo concede un'ampiezza di movimento contenuta nei confini della nuova competenza filologica, non più arbitraria, ma nemmeno vincolata alla

meccanicità, all'automatismo, di un processo di fedele — e perciò infedelissimo — rispecchiamento delle esteriorità del testo. Egli restituisce al traduttore i suoi strumenti intellettuali — le sue conoscenze, l'attenta analisi linguistica che può estendersi all'intero macrotesto dell'autore, l'esercizio del proprio potere di discernimento — e al destinatario una rinnovata valenza generativa nei confronti del testo tradotto, pensato per lui e modellato sulla sua esigenza di comprenderlo, che non oltrepassi però il testo stesso, vanificandone l'essenza peculiare. Alla attualizzazione neoclassica di ciò che è remoto dalla propria cultura, si opporrà in pieno XIX secolo l'esibizione dell'estraneità dell'opera aliena, voluta dalle poetiche romantiche dominate dall'esotismo e dallo storicismo<sup>35</sup>: Campbell, che si situa nell'interstizio cronologico tra le due tendenze, sembra volgersi al futuro e anticiparne le linee quando afferma: «A version of holy writ ought, no doubt, above all things, to be simple and perspicuous; but still it ought to appear, as it really is, the exhibition of a work of a remote age and distant country» (*Dissertations*, pp. 577-578).

<sup>35</sup> L'età vittoriana - per bocca di Rossetti, Newman, Morris - proclama la sottomissione della traduzione alle forme linguistiche dell'originale, le cui caratteristiche vanno conservate ed esibite, a dimostrazione della distanza tra i testi e le culture, di cui il lettore deve essere costantemente consapevole; cfr. J.M. Cohen, *op. cit.*, p. 24 e S. Bassnet McGuire, *op. cit.*, p. 67.

## I QUATTRO TEMPI DI ANTONY AND CLEOPATRA

di  
Livia Fascia

È stato detto che le opere del Barocco sono composizioni dinamiche, manifestazioni di un'arte del movimento, cinematografica, tesa a cogliere nella sua instabilità, nella sua transitorietà, l'istante<sup>1</sup>. Tutta una serie di concetti appartenenti a diversi aspetti della cultura barocca sono connessi all'idea del movimento<sup>2</sup>, inteso come principio fondamentale del mondo e degli uomini:

Art du mouvement [...] le baroque est aussi art en mouvement, et lui-même moment instable dans la durée [...]. Moment difficile à saisir puisqu'il n'est jamais ni commencement ni fin [...] le baroque est un art tout entier impliqué dans le temps. Mais c'est un art aussi qui tout entier implique le temps, implique un infléchissement du temps, des mots, des thèmes qui servaient

<sup>1</sup> «L'uomo del Barocco si vede insediato in un mondo che è tutto prospettiva. La prospettiva come modo in cui si dà la realtà all'occhio dell'artista è la nozione che informa tutta l'opera dei pittori del Seicento. La prospettiva è il modo con cui la pittura barocca si affaccia al mondo e lo capta. E quanto si dice della pittura vale anche per ogni tipo di visione: per l'arte e per il pensiero.» E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Bompiani, 1982, pag. 14.

<sup>2</sup> «La fisica di Galileo, l'economia dei mercantilisti, la morale combattiva o conciliante, il regime di permanente conflitto bellico, la politica manipolatrice dei governanti (la cui azione di intervento si manifesta in tutti i campi, dalla demografia alla religione), le opere di architetti e pittori, si presentano come progettazioni dinamiche in cui l'equilibrio è un risultato sempre in bilico e spesso minacciato.» J.A. Maravall, *La cultura del Barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985, pag. 254.



à cerner une 'idée de temps', mais aussi des formes dans lesquelles ce temps, implicitement, trouvait une forme<sup>3</sup>.

L'estetica barocca che, alla fine del XVI secolo, tenta di fissare la propria immagine culturale in un momento d'instabilità e di ansietà, si presenta come un universo della differenza e della molteplicità di forme possibili, aperte all'infinito. Di una realtà che, ininterrotta, scorre e passa: ciò che rimane è l'essere nella sua fluida continuità; l'uomo si definisce come una 'fluidità continua'<sup>4</sup>, una successione che non può fermarsi e che ad ogni istante sopporta il drammatico assillo di divenire un futuro che passerà attraverso di lui per continuare in forma di passato. Ciò che importa è la struttura della successione in quanto tale, il supporto dei mutamenti che è la successione stessa: il tempo.

Le strutture drammatiche del teatro tragico shakespeariano, che risente di influenze tipiche del barocco, condensano le epistemi dell'ideologia contemporanea in sintesi estetiche che offrono di volta in volta un aspetto particolare del sentire collettivo. Shakespeare delinea così un'estetica temporale mai monolitica od omogenea, bensì aperta e in movimento:

Nel teatro shakespeariano la relazione dell'uomo con il tempo non è univoca, né il tempo flusso unico o omogeneo. Esso non è nemmeno soltanto misura delle mutazioni dell'essere o 'distensio animi': natura, funzione, durata e eccezioni del tempo danno luogo invero ad una fenomenologia mutevole che si relaziona ai mutevoli atteggiamenti dei personaggi e al ritmo variabile della vicenda che essi instaurano<sup>5</sup>.

Gli uomini della cultura barocca mostrano un'ossessiva preoccupazione per il tempo. Presente in tutte le manifestazioni della vita, il tempo compare in qualsiasi cosa si scriva e in tutte le cose si sottolinea il loro ingrediente di tempora-

<sup>3</sup> G. Venet, *Temps et Vision Tragique. Shakespeare et ses Contemporains*, Paris, Sorbonne, 1985, pag. 13.

<sup>4</sup> La varietà, in tal caso, è una condizione della realtà: «Il n'est aucune qualité si universelle en cette image des choses que la fluidité continue de la diversité.» M. de Montaigne, *Essais*, III, XIII, pag. 179. In altra pagina parla di «cette variation continuelle des choses humaines.» (I, XLIX, pag. 217).

<sup>5</sup> F. Ferrara, 'Il tempo sintetico del *Macbeth*', in *AION - Anglistica*, XXVIII, 1, 1985, pag. 56.

lità. Il tempo è come il luogo in cui tutto si trova depositato; in esso prendono forma e presenza le cose e in esso svaniscono al passare, non restando altro che la realtà del mutamento.

La fugacità del tempo (proprio perché esso è il succedersi dei mutamenti), è acuta e decisiva nell'organizzazione del mondo barocca e tale elemento esisterà nella difficoltà artistica di rappresentare una realtà che si presenta offuscata, naturalmente disordinata. Persino lo spazio, luogo convenzionale dell'attuazione del processo temporale, non è più la traduzione visiva delle leggi naturali ma finzione, illusione: la struttura viene celata e la percezione visiva infranta in una molteplicità di prospettive. Lo spazio, dunque, non vale più come sistema di rapporti volumetrici, ma per ciò che lo riempie, lo anima e lo distrugge.

Dati gli obiettivi di diffusione e di azione incisiva perseguiti dalla cultura barocca, si comprende l'interesse con cui essa si serve degli elementi visivi, e il ruolo preponderante che viene riconosciuto alla funzione ottica. Il Barocco, nel suo duplice volto di dottrina e di rappresentazione figurata, doveva essere una cultura emblematica, affidata al dominio dell'immagine sensibile<sup>6</sup>.

«Una verità condensa in un'immagine visiva era in qualche modo più prossima alla verità assoluta rispetto ad un'altra verità espressa in parole»<sup>7</sup>: con la loro duplice natura, iconica e verbale, gli emblemi si collocano all'inizio della cultura del Barocco come sintomo significativo del conflitto dei linguaggi e dei sistemi culturali che marca questo periodo di transizione tra concezioni medievali e modernità<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> «Se l'arte dell'epoca è animata da uno spirito di propaganda e se il raggiungimento di tale obiettivo presuppone la forza dell'immagine, si può sostenere che non si tenta di concettualizzare l'immagine, ma di dare il concetto fatto immagine.» G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Firenze, Sansoni, 1970, vol. II, pag. 258.

<sup>7</sup> E. Gombrich, *Icones Symbolicae*, Torino, Einaudi, 1978, pag. 228.

<sup>8</sup> «A differenza dell'uomo del Medioevo, l'uomo del Barocco non ha sufficiente fiducia nelle forze di attrazione della pura essenza intellettuale e si sforza di rivestirla di quegli elementi sensibili che la imprimono in modo indelebile nell'immaginazione.» J.A. Maravall, *La cultura del Barocco*, cit., pag. 414.

La dimensione verbale dell'emblema rappresenta il sistema logocentrico, il linguaggio parlato, l'atteggiamento analitico discreto e logico-razionale di derivazione aristotelica che aveva imperato nel Rinascimento degli umanisti; la dimensione iconica rappresenta il linguaggio delle immagini in graduale e rapida ascesa, fondato sulle dottrine ermetico-platoniche e sull'intuizione:

[...] per Emblema, propriamente s'intende hoggidi dagli Umanisti: un Simbolo Popolare, composto di Figura e Parola, significante per modo di Argomento, alcun documento appartenente alla vita humana; e perciò, esposto per fregio e ornamento ne' Quadri, nelle Sale, negli Apparati, nelle Accademie, ovvero impresso nei Libri con Immagini e Spiegazioni per pubblico insegnamento del Popolo<sup>9</sup>.

In relazione a tale definizione è possibile identificare nell'emblema una peculiarità tipica dell'intera cultura barocca, il tentativo cioè di unire motivi tematico-formali antitetici, quelli legati alla sensualità dell'atteggiamento estetico e quelli didattici aventi come fine l'insegnamento morale.

La fortuna dell'emblema, con il suo duplice aspetto di immagine e di parola, risponde nel barocco ad una precisa esigenza di sintesi del figurativo e del discorsivo; queste immagini, come altre, prediligono un insieme di temi peculiari che sono espressione simbolica dell'idea di movimento che anima e percorre l'età barocca:

L'esthétique baroque de cette fin de siècle n'est pas nouveauté des thèmes — le phénix, la bulle, l'eau fuyante, et même la métamorphose appartient au passé culturel. Mais, déplacement subtil dans l'art de l'imitation par où s'introduit la différence, «s'ingère la dissimilitude», cette esthétique remodèle le sens des thèmes, le sens des mots. C'est à une modification des formes et non à un changement des thèmes qu'elle nous permet d'assister<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> E. Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Epistolario, 1670, pag. 10.

<sup>10</sup> G. Venet, op. cit., pagg. 12-13. Viene da pensare a questo proposito, alla metafora eraclitea citata da Montaigne: «Tousjours l'eau va dans l'eau et toujours est-ce / Mesme ruisseau et tousjours eau diverse», che potrà descrivere, in seguito, il modo d'esistenza dell'eroe barocco, fluttuante e 'diverso' che vede la propria identità minacciata dissolversi «as water is in water», come l'Antonio barocco di *Antony and Cleopatra*.

L'arte del barocco riesce dunque a tradurre in immagini non solo i motivi e i temi classici, ma anche gli slittamenti di senso generatisi nel ripristino delle forme.

Tra i due poli dell'estetica barocca, quello di dispersione e quello d'integrazione di senso, un emblema in particolare, quello del Padre Tempo, fornisce la cristallizzazione di un processo ontologico nuovo e mutevole. L'immagine del Padre Tempo, forse più e meglio di altri emblemi, iscrive nell'estetica barocca il senso della perdita di una linearità temporale di tipo classico: l'imposizione del livello figurale dell'immagine sul livello verbale del logos disperde il flusso continuo e ordinato della sequenza del tempo, proponendo la simultaneità sincronica dei suoi cicli (procreazione e distruzione) in un tempo condensato e sublimato.

Mezzo classica e mezzo medievale, mezzo occidentale e mezzo orientale, questa figura illustra sia la grandiosità astratta di un principio filosofico che la voracità maligna di un demone distruttivo, e appunto questa ricca complessità dell'immagine nuova spiega il frequente apparire e il diverso significato del Padre Tempo nell'arte rinascimentale e barocca<sup>11</sup>.

Le immagini di Saturno con cui nel Seicento si simboleggia il Tempo, rispondono a quella coscienza del passaggio ininterrotto di una trasformazione universale, annientatrice delle cose, ma anche fonte di verità e fecondità: questo perché «nessun periodo è stato tanto ossessionato dalla profondità e dalla vastità, dall'orrore e dalla sublimità del concetto di tempo quanto il barocco, l'epoca in cui l'uomo si trova di fronte all'infinito come qualità dell'universo anziché come prerogativa di Dio»<sup>12</sup>.

Questo movimento delle forme significanti nelle rappresentazioni del tempo lascia intravedere tre tipi principali di concezioni e di immagini.

La prima, di derivazione eraclitea, è racchiusa nel concetto di tempo come flusso di vita, energia, movimento, ed è rappresentata dal fiore (fig. 1) che, benché soggetto a morte ('Time is a fading-flowre', si legge nell'intestazione dell'em-

<sup>11</sup> I. Panofsky, op. cit., pag. 156.

<sup>12</sup> Idem, pag. 177.



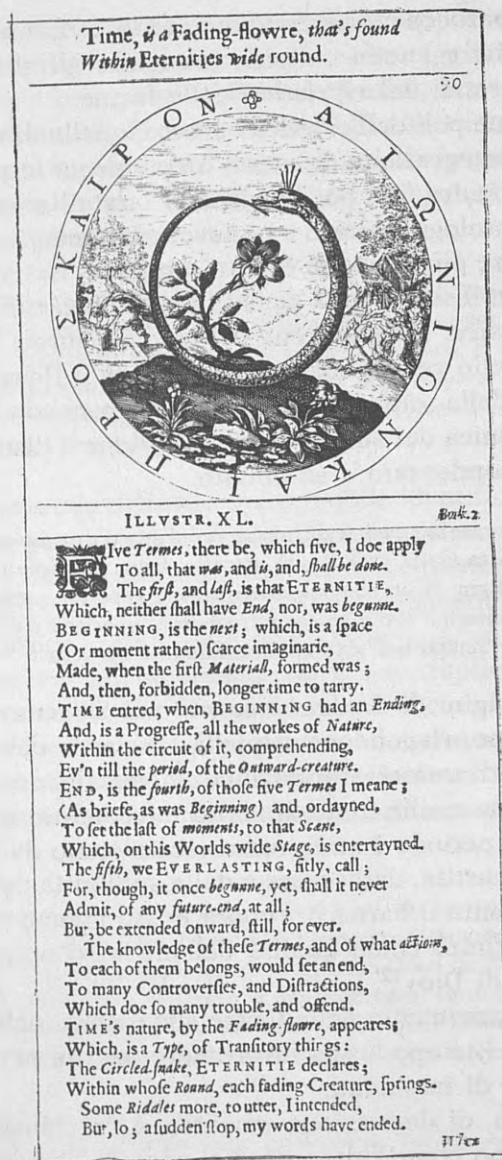


Fig. 1 - Da George Wither, *A Collection of Emblemes* (1635), London, The Scolar Press, 1968.

L'emblema illustrato è quello di AION, derivante dal concetto iraniano di tempo come dimensione ludica e rigeneratrice, contenuta nella più ampia nozione di Eterno.

blema), reca in sé i caratteri della rinascita e del rinnovamento (i boccioli). L'idea di movimento è racchiusa nel più ampio elemento ideale e incorruttibile dell'Eterno, il serpente che circonda il fiore ('The Circle Snake ETERNITIE declares'). L'idea espressa nell'epigrafe che racchiude l'emblema, 'Aion Ion Kai Pròs Kairòn' (Il tempo che scorre in modo opportuno), segue un itinerario storico che da Platone (in cui l'idea dell'essere è legata all'idea di movimento) giunge ad Aristotele che apertamente teorizza la figura del tempo come misura di un movimento.

Tale nozione, sopravvissuta sino al Rinascimento e divulgata per il tramite di opere quali *The Zodiacke of Life* (1588) di Marcellus Palingenius Stellatus, o *The French Academie* di Pierre de la Primaudaye (1594), viene assimilata al concetto iraniano di AION, «vale a dire il divino principio della creatività eterna e inesauribile»<sup>13</sup>.

Eternal present has no change and thus, no extension; man's temporal process is defined by change and, thus, has extension into the mental space of the beholder. It moves towards him and recedes from him as future becomes present and the present, past<sup>14</sup>.

Dall'altro lato, l'opposto esatto dell'idea di AION, giunge fino al Rinascimento nell'emblema di KAIROS, «il breve e decisivo momento che segna una svolta nella vita degli esseri umani o nell'evoluzione dell'universo»<sup>15</sup>. L'immagine risultante è quella di una donna nuda fornita degli attributi di Kairos (ciuffo, talvolta rasoio) in equilibrio su una sfera o su una ruota che spesso galleggia sul mare (fig. 2).

Quest'emblema, sia a livello linguistico che a livello figurativo, propone il dominio del tempo come momento cruciale: 'Since Time may so revolve againe, at last / That New Occasions may be offred thee'. Non a caso, la sua dimensione iconica riflette anche l'assimilazione Tempo-Fortuna (presente comunque anche a livello etimologico per la concordanza di generi tra Occasio e Fortuna), simboleggiata dalla

<sup>13</sup> Idem, pag. 139.

<sup>14</sup> D.S. Kastan, op. cit., pag. 11.

<sup>15</sup> I. Panofsky, op. cit., pag. 139.

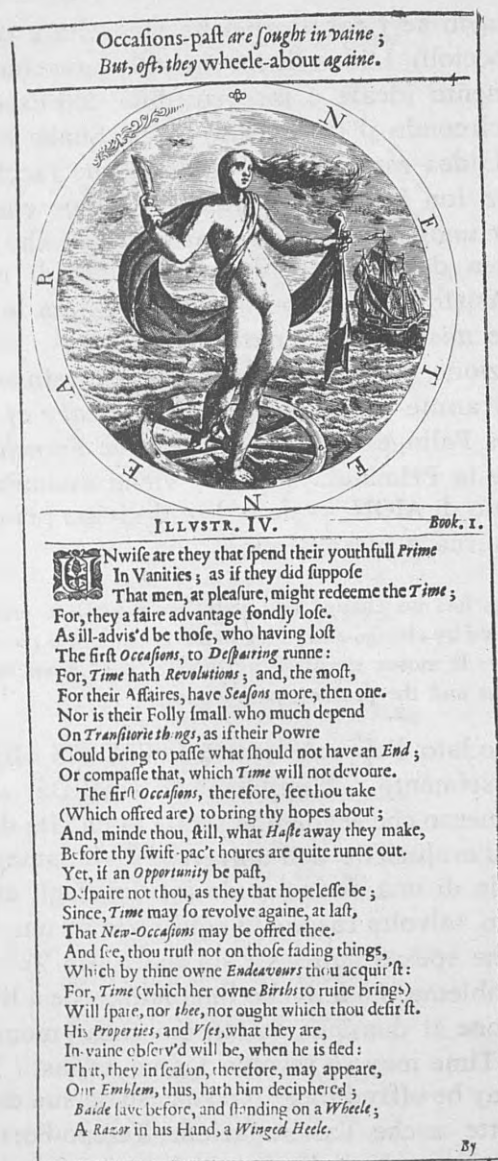


Fig. 2 - Da George Wither, *A Collection of Emblemes* (1635), London, The Scolar Press, 1968.

La dimensione qui proposta è quella di KAIROS, l'aspetto della mutabilità sotto il quale si manifesta il contenuto temporale e mutevole delle cose.

ruota su cui la donna poggia. «Questa figura (...) ebbe poi la tendenza a fondersi con la figura della Fortuna, essendo tale fusione favorita dal fatto che la parola latina per Kairos, cioè OCCASIO, ha il medesimo genere di Fortuna»<sup>16</sup>.

Il tempo coesiste nel mondo naturale e nell'animo umano, ma mentre nel primo è corruttore e distruttore, nel secondo agisce come impulso di tipo morale. L'unico modo per evitarne l'influenza è staccarsi da esso, divenire indipendenti dal tempo. C'è, in questa concezione del tempo come momento legato esclusivamente al presente, la volontà di descrivere non l'essenza del tempo stesso, ma solo l'effetto provocato dal suo passaggio:

Time is the journey, not the road. Its pace can vary according to one's mood, emotions, circumstances. [...] It is composed of highly relative and changeable temporal relationships [...] whose meaning depends entirely on one's subjective viewpoint<sup>17</sup>.

Il concetto deterministico di tempo come sequenza di cause ed effetti e, di conseguenza, la sua visualizzazione in un tempo distruttore e divoratore delle azioni umane, è l'esito del terzo emblema (fig. 3) che visualizza, nel teschio posto su una clessidra alata «how swiftly time doth passe». La successiva attribuzione visiva del tempo come serpente che si morde la coda sembra essere l'esito naturale di un'assonanza tra i termini 'Chronos' (espressione greca indicante il tempo) e Kronos, il Saturno romano divoratore dei propri figli.

L'iniziale ciclicità del tempo come alternanza rigeneratrice, rassicurante continuità circolare nella vicenda cosmica delle stagioni, degenera progressivamente in un tempo lineare, espressione di un itinerario umano meramente terreno, destituito di significato<sup>18</sup>.

Time is the road along which man passes; at a certain point on the road events take place. Time in this sense is a means of placing events and hap-

<sup>16</sup> I. Panofsky, op. cit., pag. 139.

<sup>17</sup> F. Turner, *Shakespeare and the Nature of Time*, Oxford, O.U.P., 1971, pag. 3.

<sup>18</sup> Il debito per tali riflessioni è verso F. Ferrara, op. cit., *passim*.



Live, ever mindfull of thy dying;  
For, Time is alwayes from thee flying.



ILLVSTR. XXVII.

Book. 4.

**T**his vulgar Figure of a winged glasse,  
Doth signifie, how swiftly Time doth passe.  
By that leane Skull, which to this houre-glasse clings,  
We are informed what effect it brings;  
And, by the Words about it, wee are taught  
To keepe our latter ending still in thought.  
The common houre-glasse, of the Life of Man,  
Exceedeth not the largenesse of a span.  
The Sand-like Minutes, flye away so fast,  
That, yeares are out, e're wee thinke months are past:  
Yea, many times, our naturall day is gone,  
Before wee look'd for twelve a clocke at Noone.  
And, where wee fought for Beautie, at the Full,  
Wee finde the Flesh quite rotted from the Skull.  
Let these Expressions of Times passage, bee  
Remembrancers for ever, Lord, to mee;  
That, I may still bee guiltlesse of their crime,  
Who fruitlesly consume their precious Time:  
And, minde my Death; not with a slavish feare,  
But, with a thankfull use, of life-time, here:  
Not grieving, that my dayes away doe pass;  
But, caring rather, that they bee not lost,  
And, lab'ring with Discretion, how I may  
Redeeme the Time, that's vainely slip't away.  
So, when that moment comes, which others dread,  
I, unlesmay'd, shall climbe my dying bed;  
With joyfull Hopes, my Flesh to dust commend;  
In Spirit, with a stedfast Faith ascend;  
And, whilst I living am, to sinne so dye,  
That dying, I may live eternally.

li 2

In

Through many spaces, Time doth run,  
And, endeth, where it first begun.



ILLVSTR. XXIII.

Book. 3

**A**l Sages by the Figure of the Snake  
Encircled thus) did oft expression make  
Of Annuall-Revolutions; and of things,  
Which wheele about in everlasting rings;  
There ending, where they first of all began,  
And, there beginning, where the Round was done.  
Thus, doe the Planets; Thus, the Seasons doe;  
And, thus, doe many other Creatures, too.  
By minutes, and by houres, the Spring steales in,  
And, rolleth on, till Summer doth begin:  
The Summer brings on Autumne, by degrees;  
So ripening, that the eye of no man sees  
Her Entrances. That Season, likewise, hath  
To Winter ward, as leasurely a path:  
And, then, cold Winter wheeleth on amaine,  
Vntill it bring the Spring about againe,  
With all those Resurrections, which appeare,  
To wait upon her coming, every yeare.  
These Roundells, helpe to shew the Mystery  
Of that immense and blest Eternitie,  
From whence the CREATURE sprung, and, into whom  
It shall, againe, with full perfection come,  
When those Additions, it hath fully had,  
Which all the sev'ral Orbes of Time can add.  
It is a full, and fairely written Scroll,  
Which up into it selfe, it selfe doth rowle;  
And, by Unfolding, and, Infolding, shewes  
A Round, which neither End, nor entrance knowes.  
And (by this Emblem) you may partly see,  
Tis that which IS, but, cannot uttered be.

Each

Fig. 3 - Da George Wither, *A Collection of Emblemes* (1635), London, The Scolar Press, 1968.

La raffigurazione di Kronos, scissa in due negli emblemi più significativi dell'epoca, può servire ad esprimere la duplice funzione del Tempo come distruttore e procreatore di tutte le cose.

penings before or after each other, of assigning dates, priorities, and sequence to what it contains<sup>19</sup>.

Queste tre principali concezioni sono coinvolte in un mutamento che investe il tempo della tragedia nell'epoca barocca. Nell'ideologia temporale, gradualmente, ha luogo una proliferazione che produce una quarta dimensione di tempo, la quale interagisce con le precedenti categorie.

L'interazione di tali emblemi temporali, che Shakespeare traduce in forma drammatica 'aperta', esita in un tempo simbolico capace di elidersi e di contrarsi e di creare i propri effetti di ritmo e le proprie anisocronie, visibili, in maniera inequivocabile, in *Antony and Cleopatra*.

Al fine di articolare opportunamente un discorso sulle dinamiche temporali del dramma shakespeariano, occorre in prima istanza sottolineare che *Antony and Cleopatra* è un'opera in cui coesistono conflittualmente tutti gli elementi tipici dell'estetica barocca, che possono essere compresi solo se inseriti in nuove categorie rispetto al Rinascimento.

L'opera andrebbe vista come «a non-discursive symbolic form [...] able to sustain a texture of contradictions, opposites, paradoxes and ambiguities to be communicated to an audience»<sup>20</sup>.

La chiave di lettura dell'opera sembra dunque risiedere nella fluida efficacia del suo tessuto drammatico e, contemporaneamente, nella resistenza di tale tessuto di fronte alle vacillanti ambiguità poste in atto.

La dimensione temporale assume qui proporzioni e importanza di fronte a ciò che potrebbe apparire troppo rigidamente evidente: Shakespeare insinua nel tessuto dell'opera quelle sottili ambiguità temporali che vanificano l'equilibrio delle certezze, decentrano l'interesse e negano alla visione romana il monopolio della legittimità.

The subject matter of *Antony ad Cleopatra* is love and war; the business of

<sup>19</sup> F. Turner, op. cit., pag. 3.

<sup>20</sup> S.A. Shapiro, 'The Varying Shore of the World: Ambivalence in *Antony and Cleopatra*', in *MLQ*, XXVII, 1966, pag. 18.

the play is a sustained debate on values, moderated by Time [...] representative of what the play is constantly doing: proposing, opposing and redefining values presented for consideration<sup>21</sup>.

Assumendo come coordinate di lettura del dramma le dimensioni emblematiche di Kairos, Aion e Kronos e verificando l'esistenza di tali coordinate all'interno del dramma per il tramite di opportuni reperimenti testuali, ci si accorge che *Antony and Cleopatra* racchiude in sé, conflittualmente, le prospettive e i punti di vista attribuiti storicamente all'evoluzione della figura e del concetto del Padre Tempo. A queste tre dimensioni, l'opera ne aggiunge poi una quarta, finale, preparata accuratamente lungo tutto il suo corso, che rappresenterebbe tanto la sintesi estetica di un problema assai dibattuto all'epoca, quanto la 'riconciliazione' drammatica dei punti di vista espressi all'interno dell'opera.

Questa quarta dimensione, identificabile come Mito, prepara tra l'altro alla visione della morte cercata e vissuta come transito verso la trascendenza, sensazione questa che si dispiegherà appieno nei 'romances' e che conferisce ad *Antony and Cleopatra* un respiro del tempo più ampio, caratteristico del tempo barocco<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> R. Berry, *The Shakespearean Metaphor*, London, Macmillan, 1978, pag. 74.

<sup>22</sup> È necessaria, a questo punto, una descrizione del campo d'indagine, che si ritiene opportuno, per facilità e immediatezza di identificazione, rappresentare tramite uno schema:

<p><b>KAIROS</b> Il ritmo dell'accidentalità nella fenomenologia dell'essere: l'attimo, l'opportunità</p>	<p><b>AION</b> Il ritmo della mutevolezza e dei significati rivelatori: metamorfosi, creatività</p>
---	---

**KRONOS**  
Il momento rigido, non procrastinabile, perentorio: fissità e distruzione

**MITO**  
Trascendenza come tempo simbolico dell'eterno: trasfigurazione e universalità

Ad un primo livello fatto di materiali verbali (ciò che i personaggi dicono in scena) se ne può aggiungere un secondo, dato dalla dimensione iconografica del testo che, come W. Knight ha suggerito<sup>23</sup>, si basa sulla rappresentazione dei temi principali mediante determinate immagini.

Il tracciato dell'opera percorre quattro tipi di sensibilità temporali, ognuna delle quali identificabile con i vari aspetti del Tempo.

Innanzitutto quella di Antonio, concentrata essenzialmente sull'attimo, sulla possibilità e sulle scelte istintive, non programmate, che si presenta come 'carpe diem'; quella egizia di Cleopatra, mutevole e instabile, è affidata al rinnovamento estroso, perpetuo e sempre unico del 'panta rei'; ancora, quella romana di Cesare, rigida e perentoria, unidirezionale e diacronica, in cui il tempo irripetibile è 'edax rerum'; e quella finale, degli amanti, raggiunta dopo la morte (anche se preparata in vita), del tempo trasfigurato, simbolico e rivelatore.

La prima scena, all'apertura del dramma, offre immediatamente la prospettiva dei due amanti, visualizzando l'immagine dilatata di una temporalità fittizia, quella scaturita dall'attimo (Kairos) e quella iperbolica del mutamento (Aion), che suggerisce il rifiuto di ogni limite e che si proietta, iperbolicamente, al di là dello spazio e del tempo misurabili:

*Cleo.*: If it be love indeed, tell me how much.

*Ant.*: There's beggary in the love that can be reckon'd.

*Cleo.*: I'll set a bourn how far to be belov'd.

*Ant.*: Then must thou needs find out new heaven, new earth.

(I.I.14-17)<sup>24</sup>

<sup>23</sup> W. Knight, *The Imperial Theme*, London, Methuen, 1981.

<sup>24</sup> Questa prima citazione, al pari delle altre che seguono, è tratta da *Antony and Cleopatra*, ed. by M.R. Ridley, The Arden Edition, London, Methuen, 1954. Per questo luogo del testo si veda F. Turner, op. cit., pag. 25, che osserva: «Love is not time's fool. All things which are external can be measured, but love's worth cannot be so confined [...]. Shakespeare asked



L'allegrezza dilatatoria che scaturisce da questa scena viene interrotta, subitaneamente, dall'irruzione di un messo romano che introduce l'urgenza della necessità del tempo Kronos: conseguente è la reazione di Cleopatra che parodizza Roma e il suo tempo sottolineando per la seconda volta (dopo il prologo che denuncia la natura infamante del suo rapporto con Antonio) la diversità dei due mondi e, contemporaneamente, la loro interdipendenza.

Nay, hear them, Antony:  
Fulvia perchance is angry; or who knows  
If the scarce-bearded Caesar have not sent  
His powerful mandate to you, 'Do this, or this;  
Take in that kingdom, and enfranchise that;  
Perform't, or else we damn thee'.

(I.1.19-23)

Paradossalmente è proprio la regina ad esortare, seppur schernendola, la comunicazione delle necessità romane e quindi a permettere, di fronte alle riottosità di Antonio («Let Rome in Tiber melt ... here is my space», 33-5) l'esplicitazione della temporalità romana.

In politics as in love, the procession of Time moves in a continual destruction: so Antony, in the proclamation of his love that challenges the power of the great Roman Empire, is making a proclamation that Time itself will silently verify<sup>25</sup>.

Il romano, infatti, elude la serietà della necessità ricordando a Cleopatra che il loro tempo esige lo spazio del vissuto<sup>26</sup> e non può cedere il passo ad altro che non sia attimo fuggente,

what can we oppose against time's destructive and corruptive forces [...]: his last and only real answer is a relationship».

<sup>25</sup> B. Everett, Introduction to *Antony and Cleopatra*, New York, Signet, 1964, pag. 34.

<sup>26</sup> «Lo spazio, come luogo di un'azione, implica il tempo; il tempo, come simultaneità di un molteplice, implica lo spazio. E perciò, la parola del personaggio è una parola-evento, una parola in divenire. Il divenire trova il proprio limite nella molteplicità spaziale e la dispersione nello spazio

condizione visualizzata del deittico 'now' che apre e chiude questa battuta:

Ant.: Now, for the love of love and her soft hours  
Let's not confound the time with conference harsh  
There's not a minute of our lives should stretch  
Without some pleasure now.

(I.1.44-7)

Questa è la proclamazione del tempo Kairos, tempo dell'opportunità dettata dalla fortuna e dagli eventi. Cleopatra sembra volervi resistere per un momento, seppure ironicamente («Nay, hear them Antony»), intuendo forse che un nuovo tempo, quello di Roma, sta per irrompere nel corso sinuoso degli eventi egiziani.

La seconda scena, infatti, dà vita alle caratteristiche fulminee e subitane di Kronos, tempo romano foriero di distruzione, con l'annuncio della morte di Fulvia. Cleopatra nota un cambiamento nel comportamento di Antonio — «He was disposed to mirth, but on the sudden / A Roman thought hath struck him» (83-84) — che tenta di riappropriarsi, in poche battute, delle coordinate spazio-temporali imposte dalle necessità della sua carica:

Ant.: Things that are past are done, with me. [...]  
These strong Egyptian fetters I must break  
Or lose myself in dotage. [...]  
The present pleasure, by revolution low'ring  
Does become the opposite of itself.

(98; 112-3; 126-7)

In questa breve disputa tra Kairos e Kronos ciò che ha la meglio è l'irredimibile qualità del tempo<sup>27</sup> e la percezione di tale mutamento induce Cleopatra a ricordare ad Antonio la

trova il proprio centro nel presente cangiante dell'evento.» G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1986, pag. 20.

<sup>27</sup> Cfr. *Macbeth*, «What's done cannot be undone» (V.1.61).

caratteristica principale del tempo egiziano, l'inversione (I.3.1-5), tempo che lui stesso aveva eletto nel passato a vincitore e al quale ora palesa di volersi sottrarre.

È soltanto dopo che Cleopatra sottolineerà la qualità eterna del loro amore<sup>28</sup>.

When you sued staying,  
Then was the time for words, no going then;  
Eternity was in our lips and eyes,  
Bliss in our brows bent; none our parts so poor  
But was a race of heaven.

(I.3.33-6)

Tuttavia, Antonio dichiarerà perentoriamente l'urgenza del suo rientro a Roma. A nulla è valsa l'anticipazione di un'eternità che li attende, né l'evocazione di un tempo passato. Antonio ha compiuto, ancora una volta, una scelta temporale, ed ora è il turno di Roma:

*Ant.*: Hear me, Queen:  
The strong necessity of Time commands  
Our services awhile, but my full heart  
Remains in use with you.

(I.3.42-5)<sup>29</sup>

Di fronte alle svenevolezze della donna (sulla cui volontarietà molto si è detto, cfr. Ferrara: 1978), Antonio cede alla tentazione di annullare il tempo della partenza sostituendolo

<sup>28</sup> «A cette éternité de la durée égyptienne fait pièce dans l'instant 'the strong necessity of time', qui réclame le retour a Roma d'Antoine, sa réintégration dans le temps orienté de la stratégie et de l'action, dans le temps péremptoire de la nécessité.» G. Venet, op. cit., pag. 196.

<sup>29</sup> Questo saluto riecheggia quello tra Riccardo e la regina nel *Richard II*: anche qui, infatti, le necessità di un tempo distruttore dominano l'andamento degli eventi: «I am sworn brother, sweet, to grim Necessity / And he and I will keep a league till death» (V.1.5). Si veda anche Venet, «Nécessité contre éternité, temps romain contre durée égyptienne: deux temporalités antagonistes vont coexister et interférer, donnant sa forme particulière à la tragédie.» (pag. 196).

con un tempo fittizio e illusorio, quello dell'immobilità (vv. 102-4)<sup>30</sup>.

La sequenza successiva, situata a Roma, è pervasa dalla febbrile inquietudine di Cesare per l'assenza prolungata di Antonio dalla vita politica, e dal racconto sulla condotta del romano precedentemente e durante il soggiorno egiziano, nonché dal peso delle sue leggerezze (I.4.1-9; 16-35; 55-71). Si tratta di una scena essenziale dal punto di vista drammatico, giacché crea il primo effetto di anisocronia che percorre l'intero dramma: l'iniziale racconto in scena di Cesare (1-9) immette nel tempo reale della mimesi la narrazione della condotta egiziana di Antonio, il suo «wasting the lamps of night in revel», sottolineando così l'esistenza preoccupante di una temporalità aliena a cui doverlo sottrarre.

*Caes.*: But to confound such time  
That drums from his sport and speak as loud  
As his own state and ours, 'tis to be chid  
As we rate boys who, being mature in knowledge,  
Pawn their experience to their present pleasure  
And so rebel to their judgement.

(I.4.28-33)

Successivamente (55-71), ancora sulla scia del racconto in scena, viene evocato il passato valoroso di Antonio di cui la Roma cesarèa ha ancora bisogno per contrastare le pretese di Pompeo (I.3.50) contro l'impero romano (I.4.44-7).

Ed ecco allora che, se da un lato l'urgenza tattica che avvolge la temporalità romana quasi costringe Cesare a rievocare il passato di Antonio per opporlo e contrastarlo alle necessità del presente, dall'altro lato l'effetto anisocronico — dovuto alla non coincidenza del tempo del rappresentato e del tempo della rappresentazione — afferisce al passato mitico e alle qualità sovrumane di Antonio, moltiplicando,

<sup>30</sup> «The present moment, wherein lies our only hope of freedom from time, becomes only the intermediary stage in a casual sequence between desire and satiety. This terrible bondage is occasioned by a relatively voluntary surrender to the temporal process of cause and effect.» Turner, op. cit., pag. 16.



come per un gioco di specchi, le qualità del condottiero e segnando il primo punto nella preparazione di un futuro trascendente, raggiunto nel tempo della rivelazione simbolica.

Contemporaneamente, volgendo lo sguardo alle vicende egiziane, la quinta scena dà l'impressione di non aver mai lasciato l'Egitto. Cleopatra è dove Antonio l'ha lasciata e sarà sufficiente un po' di mandragora («Give me to drink mandragora, that I may sleep / This great gap of time my Antony is away», vv. 4-6) per instaurare un tempo sospeso, immobile, per sopperire alla mancanza di Antonio e far sì che tutto ritorni com'era. Nel tentativo di eludere il dolore e di opporre quindi il tempo dell'eternità al tempo della necessità, l'immaginazione di Cleopatra sopperisce evocando la figura mitica di Antonio, sebbene lei stessa riconosca che tale dimensione temporale (il Mito) non impedisce al tempo distruttore di segnarle il volto («Think on me... that am wrinkled deep in time», I.5.29).

Questa permanenza in scena della fantasia, che è al tempo stesso immaginazione e ricordo, è la forma drammatica che garantisce continuità al tempo egiziano e grazie alla quale viene assicurato un effetto di immobilità, di eterno presente.

Durante il secondo atto viene data voce all'urgenza politica degli avvenimenti romani — la minaccia di Pompeo e dei pirati — che genera, all'interno del tempo Kronos, una seconda opportunità per Antonio di 'riscattarsi' dalla sua relazione ingloriosa con la regina egiziana. Il tempo dell'urgenza tattica si trasforma così nel tempo della decisione strategica che si concretizzerà, a partire dalla seconda scena, in una serie di eventi destinati presto a rivelarsi fallibili.

È il tempo della 'praxis' che ora domina, ben stigmatizzato dallo scarno commento di Enobarbo:

Every time  
Serves for the matter that is then born in it.

(II.2.9-10)

Questa seconda scena è la più lunga di tutta l'opera (a parte l'ultima del V atto) e la prospettiva temporale offerta è decisiva per gli eventi che da essa si genereranno.

Time can be thought of here as an inquisitor, an auditor, the agent of reality that in Shakespeare ceaselessly questions and challenges the statements of the dramatic personae. Its role is deeply sceptical, rather than essentially destructive<sup>31</sup>.

Ed infatti, sempre obbedendo al principio dell'Occasio dettato dalla natura del suo tempo, Antonio non esita a conformare le proprie decisioni a quelle di Cesare, definendo «poisoned hours» gli spazi di tempo condivisi con Cleopatra, di fronte alle urgenti necessità, che Roma, per bocca di Lepido, lo costringe ad affrontare:

Time calls upon's  
Of us must Pompey presently be sought  
Or else he seeks out us.

(II.2.159-61)

Anche Enobarbo, però, che sembra avere col tempo un rapporto equilibrato, non può fare a meno di indugiare in descrizioni dettagliate sul tempo egiziano, in cui l'indolenza, l'inversione e il piacere predominano (183-84). Agli occhi di Enobarbo, neanche il tempo sembra aver ragione dell'affascinante Cleopatra («age cannot wither her», v. 235) la cui presenza in scena è dominante più per i commenti altrui che per le sue dichiarazioni. Di fronte a tale ricordo svanisce in Antonio la prospettiva di un nuovo avvenire 'romanizzato' (il matrimonio con Ottavia per cementare una decisione affrettata e instabile) tanto che egli si dichiara pronto a recuperare quel tempo e quella dimensione abbandonata in Egitto:

I will to Egypt.  
And though I make this marriage for my peace.  
I' the east my pleasure lies.

(II.7.37-9)

Lasciarsi andare al proprio tempo Kairos e accettare da esso tutto ciò che ne verrà, affrontare con Cleopatra, nel suo

<sup>31</sup> R. Berry, op. cit., pag. 81.

spazio e nel suo mondo, la mutevolezza e il languore che ne derivano. Per Cesare, uomo-Kronos, ciò è improponibile:

*Ant.*: Be a child o' the time.  
*Caes.*: Possess it, I'll make answer.

(II.7.103-4)

Turner descrive dettagliatamente questa visione di tempo degli eventi, fornendogli quella sfumatura moralizzante che sembra coinvolgere Cesare:

Time is not only the destroyer of physical order as we find in beautiful things; it is also the destroyer of the moral order in Man, if he succumbs to its tyranny. Time is the corrupter of the flesh and also the corrupter of the Soul<sup>32</sup>.

Tutto il secondo atto offre, pertanto, il vantaggio di una doppia prospettiva: da un lato presentare le decisioni, nello stesso istante della loro creazione, come accidentali, perché nate dall'indecisione dei negoziati piuttosto che da un'accorta tattica politica, e dall'altro visualizzare tali decisioni in tutta la loro irreversibilità che determinerà, necessariamente, delle conseguenze sia sul piano drammatico che su quello storico.

Nel mondo egiziano, al contrario, domina sempre, all'interno delle scene che si alternano a quelle romane, il valore della fantasia, dell'umore labile: la 5<sup>a</sup> scena del II atto potrebbe tranquillamente rappresentare il naturale prosieguo della sua omologa nell'atto precedente — stesso languore iniziale, stessa la musica che si spande e che si confonde nell'inebriante effetto della mandragora, stessa nostalgica rievocazione di Antonio e uguale il ricordo del precedente amore tra Cleopatra e Cesare (cfr. I.5.67-73 e II.5.108-10). Il tempo-Aion alessandrino ha la capacità di mutarsi rimanendo tuttavia sempre uguale a se stesso:

*Cleo.*: Give me some music; music, moody food  
Of us that trade in love.

(II,5,1-2)

<sup>32</sup> F. Turner, op. cit., pag. 15.

«The synaesthesia produces a confused and almost sickly effect: all love that has an element of self-indulgence in it must pervert the senses to some extent: when what is being perceived is different from what is in the mind (...) the mind is cut off from reality and the senses, ordinarily the means of contact between them, are confused and chaotic»<sup>33</sup>. L'eterno presente della memoria produce questo effetto su Cleopatra che rappresenta il passato semplicemente evocandolo: «That time — O times! / I laughed him out of patience... (II.5.18-21).

La filosofia di Cleopatra sembra essere una rinuncia sostanziale a combattere il tempo e a vivere piuttosto, intensamente, all'interno dell'attimo, «to create a small and circumscribed area in which to exist in an exhilarated moment of freedom and vitality. This is the way that Cleopatra, above all, represents»<sup>34</sup>.

Gli eventi si collocano, nel III atto, a Miseno, per una conferenza sull'avvenire dell'unità romana (cfr. II.6); l'avvenimento principale, precipitato dalla fuga di Antonio in Egitto, è la battaglia di Azio.

Centrale a tutto l'atto è la 6<sup>a</sup> scena, in cui, forte dell'autorità che si arroga, Cesare conferisce al tempo romano la forma universale di un destino necessario, l'instauratore della «universal peace»:

*Caes.*: Cheer your heart:  
Be you not troubled with the time, which drives  
O'er your content these strong necessities,  
But let determin'd things to destiny  
Hold unbewail'd their way.

(III.6.82)

Nell'universo romano dominatore del tempo, dove l'estrema rapidità degli eventi e la molteplicità degli intrighi distribuiscono nello spazio l'esercizio del potere, si istituisce una temporalità paradossale: nella forma aleatoria dell'avvenire, 'destiny', essa si trova investita, in virtù delle due nuove

<sup>33</sup> Idem, pag. 58.

<sup>34</sup> B. Everett, op. cit., pag. 36.



alleanze, (quella con Pompeo e il matrimonio con Ottavia), di una sorta di legittima necessità che finalmente permetterà al cinico Cesare di trasformarsi nell'agente provvidenziale dell'unità romana.

Sarà proprio l'avvicinarsi di un tempo nuovo, nelle parole di Canidio (III.7.80-1), che darà via libera al conflitto aperto tra l'Oriente-Kairos di Antonio e l'Occidente-Kronos di Cesare, piuttosto che il ripristino di un ordine antico. Questo nuovo tempo, che vedrà oltre alla vittoria di Cesare anche il dissolversi del tempo di Antonio e di Cleopatra nel tempo del Mito, lascerà uno spazio vuoto, confuso, mobile e instabile, 'come acqua nell'acqua', di cui Antonio sin da ora presagisce la presenza:

*Ant.:* Hark! The land bids me tread no more upon't  
It is ashamed to bear me [...]  
I'm so lated in the world that I  
Have lost my way forever.

(III.11.1-4)

La voce 'lated' suggerisce l'attardarsi di Antonio in un tempo che non coincide più con quello degli eventi e di cui egli avverte l'incalzante presenza. L'effetto di anisocronia raggiunge in questo luogo del testo il suo apice; si rende necessaria, per Antonio, una nuova collocazione temporale all'interno degli eventi.

La sconfitta ad Azio sembra interrompere per qualche scena la fluida continuità del tempo egiziano all'interno del quale anche Cleopatra sembra avere qualche esitazione («What shall we do, Enobarbus?», III.7.1), che culmina poi nella condanna di tale comportamento da parte di Antonio:

Nay, you were a fragment  
Of Gnaeus Pompeus, besides what hotter hours  
Unregister'd in vulgar fame, you have  
Luxuriously pick'd out.

(III.13.115-18)

È interessante notare che, nei momenti di furore per la perdita del proprio onore di romano valoroso, Antonio apostrofi il tempo di Cleopatra con venefici epiteti ('poisoned hours', 'hotter hours'), quasi in quei momenti cercasse, rinnegandoli,

il riscatto per aver permesso che fosse il suo istinto a comandare alla mente (come gli rimprovera Enobarbo) e non il contrario. Ma questi sono sporadici accadimenti che, con un ennesimo mutamento d'umore, Cleopatra può far convergere a suo favore. Un semplice bacio permette ad Antonio di tentare ancora una volta la Sorte (Fortuna, Occasio) e a Cleopatra di recuperare la propria dimensione metamorfica e ammaliatrice, rigenerante e distruttrice, che le appartiene.

*Ant.:* I will be treble-sinewed, hearted, breathed  
And fight maliciously; for when mine hours  
Were nice and lucky, men did ransom lives  
Of me for jest; but now I'll set my teeth  
And send to darkness all that stop me. Come,  
Let's have one other gaudy night: call to me  
All my sad captains; fill our bowls once more;  
Let's mock the midnight bell.

(III.13.178-85)

C'è un deliberato senso di beffa in quel «let's mock»: Antonio sa bene che la vittoria di Cesare ad Azio è una vittoria goduta a metà, perché causata dall'abbandono del campo.

Recuperato il coraggio, ecco allora che le «poisoned hours» ridiventano 'nice and lucky', contengono in sé il germe di quella seconda occasione che Antonio tenta di strappare alla Fortuna, con arrogante baldanzosità che lo spinge ancora una volta ad oltraggiare, beffardamente, il tempo misurabile e scandito di Cesare.

Dopo gli effetti di sospensione e di imminenza della scena 6<sup>a</sup>, dopo l'incredibile rapidità delle manovre di Cesare (7<sup>a</sup>), la fuga imprevista dei vascelli di Cleopatra e la reazione di Antonio, l'accumularsi di avvenimenti incoerenti, di crisi e di furori, l'annessione accidentale, burlesca — «We have kiss'd away kingdom and provinces» (III.10.7-8) — il ritmo incalzante di questo terzo atto, modulato su un'utilizzazione del tempo scenico come elemento autonomo<sup>35</sup>, sembra

<sup>35</sup> Quest'uso del tempo scenico per certi versi può definirsi cinematografico. La divisione del III e IV atto in 28 segmenti scenici, che provvedono complessivamente all'evoluzione dell'azione drammatica e singolarmente

acquietarsi e la tragedia rallentare, come se l'azione dovesse diluirsi e, per certi versi, ripetersi, prima di trovare una lenta conclusione nella morte, a lungo differita, di Antonio e Cleopatra.

La battaglia di Alessandria, nel IV atto, sembra ripercorrere, anacronisticamente, le tappe e le modalità di quella di Azio: stessa concitazione nei preparativi romani, stessa incertezza durante la lotta, stessa fuga dei vascelli egiziani, quasi a voler tentare di riscattare lo scacco subito precedentemente con una replica; quasi per sottolineare, amplificare, tramite la ripetizione, il peso di quella sconfitta. Ma anche, forse, per marcare, in antitesi a un Cesare tutto preso da piani machiavellici (IV.4.9-11) l'allontanarsi progressivo di Antonio dal tempo Kairos e il suo esitare nel tempo indefinito, visionario e simbolico della trascendenza<sup>36</sup>.

*Ant.:* I hope well of tomorrow  
Where rather I'll expect victorious life  
Than death and honor [...]

(IV.3.41-3)

O sun thy uprise shall I see no more,  
Fortune and Antony part here.

(IV.12.18-9)

'Antonio e il suo tempo si congedano qui', sembrerebbe il senso di quest'ultima affermazione che si apre poi su uno sfondo nuovo, compensatorio, quasi onirico<sup>37</sup> per un tempo

alla compensazione degli scarti temporali del testo, rappresenta un'innovazione destabilizzante nel continuum spazio-temporale dell'opera.

<sup>36</sup> «Freedom with time lends freedom for symbolism. In *Antony and Cleopatra* suspense is prolonged and the battles are clocked by the passage of two unusual nights. In the first (IV.3) Antony 'drowns consideration' while the soldiers who guard him guide the audience's appropriate response to the eery noise-off indicated in the direction, 'Music of the hautboys under the stage': this prelude to the fighting is marked by its sly presage of Antony's fate. The second (IV.9) interrupts the fluctuations of battle, and the 'hand of death' is vividly present in the melancholic Enobarbus, who takes his own life while all except sentries are asleep.» J.L. Styan, *Shakespeare's Stagecraft*, Cambridge, C.U.P., 1967, pag. 49.

<sup>37</sup> «When the timeless world comes close, either in glory or in chaos, the world of time seems dreary or insubstantial.» F. Turner, op. cit., pag. 81. Si veda anche *The Tempest*, IV.1.48 e sg.

che non è più e in cui Antonio si attarda, illusoriamente, pre-sagando nella metafora della dissoluzione la nascita del tempo barocco:

Sometimes we see a cloud that's dragonish,  
A vapour sometime, like a bear or lion,  
A tower'd citadel, a pendant rock,  
A forked mountain, or blue promontory  
With trees upon't, that nod unto the world,  
And mock our eyes with air. [...]  
That which is now a horse, even with a thought  
That rack dislimns, and makes it indistinct  
As water is in water.

(IV.14.2-14)

È barocca, allora, l'episodicità della seconda, inutile battaglia: nell'estasi momentanea della gloria ritrovata si crea l'illusione di una paradossale continuità, subito interrotta dal disillusorio tradimento di Cleopatra. È qui che, profilandosi una fine tragicamente prevedibile — «The long day's task is done / And we must sleep» (IV.14.35-6) — che Shakespeare differisce le morti dei due protagonisti, sicuramente per distinguerle qualitativamente<sup>38</sup>.

La morte che Antonio si appresta a vivere «is thus a change of mode, a melting, a dissolving and, perhaps, a reforming in some newer fashion of this 'visible shape': an indistinct union, as of 'water is in water'. Death is a soft, changeful dissolution: it is a casting-off of 'baser elements', an entry into modes 'as sweet as balm, as soft as air'»<sup>39</sup>. Il suicidio di Cleopatra, guidato dalla logica della teatralità, trasforma l'azione mortifera in rappresentazione, manifestando la volontà di sottrarsi all'impetuoso giudizio della storia di Cesare.

Man steps free in death: 'death', portal of infinity, enlarges his confine. In death man is triumphant, a conqueror<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> «Shakespeare measures the hours by the needs of his drama, matching the tempo of a sequence with a chronology of the imagination, catching a symbolism of life in its flux and flow.» J.L. Styan, op. cit., p. 49.

<sup>39</sup> W. Knight, op. cit., pag. 239-40.

<sup>40</sup> Idem, pag. 262.



La 13<sup>a</sup> scena è indice, appunto, del meccanismo fittizio innescato da Cleopatra. L'annuncio della sua presunta morte (che fa parte ancora una volta della mutevolezza di una temporalità soggetta alla volontà e al desiderio) spingerà Antonio al limite estremo del suo proposito. È meglio separarsi dalla vita che dallo splendore della grandezza (vv. 5-6), sottolinea Charmian.

La credulità di Antonio e la determinazione di Cleopatra avranno allora giustificato l'immagine finale di abbandono del romano che sente il suo tempo, nonché le occasioni e le opportunità, venirgli meno:

*Ant.:* All length is torture; since the torch is out  
Lie down and stray no farther. [...]  
Do't, the time is come.

(IV.14.46-7; 67)<sup>41</sup>

*1st guard:* The star is fall'n.  
*2nd guard:* And time is at his period.

(IV.14.107-8).

La dissoluzione del tempo Kairos è compiuta. Ma anche il suicidio di Antonio dovrà attendere un tempo ulteriore, quello di Cleopatra<sup>42</sup>; nell'agonia prolungata per circa 108 versi, si concretizzano infatti le decisioni della regina che accompagnano il suo amante morente.

Lungo tutto quest'arco d'attesa s'istituisce l'imminenza di una morte a lungo preparata, percepita come inevitabile, attesa questa che permetterà l'esplicitazione ulteriore del tempo di Cesare che vorrebbe far convergere la sconfitta dei due amanti a favore delle proprie necessità. In questo luogo del testo la dilazione temporale fa intravedere a Cesare la

<sup>41</sup> «The great lyrical image for the triumph of time is the image of the setting of the sun and coming on of the night; and this image fittingly colors the close of the play. The suicide of both Antony and Cleopatra is prefaced by the same image.», B. Everett, op. cit., pag. 35. Si veda anche V.2.193-4.

<sup>42</sup> È forse questo il rammarico espresso dal morente Antonio che sa di 'importunare' la morte (IV.15.19) facendola attendere oltre il tempo necessario?

prospettiva di utilizzare una Cleopatra vivente e prigioniera a simbolo del proprio trionfo eterno: assicurarsi la vita di Cleopatra, e di conseguenza, il dominio del suo tempo, significa aver vinto il tempo dell'individualità fastosa, ludica e dispendiosa col tempo 'borghese' risparmiatore, previdente e calcolatore.

È nell'imminenza della morte di Antonio che Cleopatra, percependone la distanza, lo fa condurre a sé e issare al suo mausoleo. Volendo leggere i deittici prossimali e distali come indice dell'innalzamento di Antonio ad un livello superiore di esistenza, ci si accorge che è ravvisabile il tratto distintivo che separa il tempo dell'Occasione dal tempo del Rinnovamento. È necessario che ad Antonio siano forniti gli attributi mitici che Cleopatra già possiede, perché i due possano dar vita al tempo del Mito<sup>43</sup>.

*Cleo.:* Had I great Juno's power,  
The strong wing'd Mercury should fetch thee up  
And set thee by Jove's side.

(IV.15.34-6)

È proprio il simbolismo spaziale a determinare il senso di trascendenza che caratterizza, illustra e giustifica la dissoluzione e la spiritualizzazione della materialità e della sensualità dei primi tre atti negli ultimi due.

La passione totalizzante, che trascende l'effimero e al tempo stesso lo prolunga in una sorta di fusione mistica, oltrepassa anche quest'ultima esaltazione iperbolica di Antonio, assume dei toni più personali ed accorati, in quanto pervasi dal ricordo e dal rimpianto, proiettando il tempo del dramma nella più vasta unità del tempo universale del Mito.

La morte di Cleopatra, imminente sin dalla fine del IV atto, si annuncia doppiamente connotata, tanto nella tempo-

<sup>43</sup> «Antony's personal qualities are retrospectively revalued by Cleopatra, and this will force the audience to undertake a similar process [...] The effect of the last acts extends backwards over the actions of the whole play, as well as forwards to the death which it ends.» R. Lee, *Shakespeare: Antony and Cleopatra*, London, Arnold, 1971, pag. 49.

ralità romana dell'eterno trionfo di Cesare — «Let's do it after the high Roman fashion» (IV.5.86) — che in quella egizia della trascendenza dai significati ulteriori — «I have immortal longings in me» (V.2.279).

Sulla scia di una lenta spirale ascensionale si dipana il viaggio a ritroso di questo V atto che riconduce Cleopatra sulle rive del Cidno, indietro nello spazio e nel tempo, al di là delle instabili umoralità (V.2.300-2) che ne avevano animato la ludica permanenza terrena.

All'apertura della prima scena, Cesare viene informato della morte di Antonio e la sua impazienza sembra per un attimo acquietarsi nel ricordo di un tempo trascorso e nel ripristino di un'antica amicizia — «My brother, my competitor», V.1.42 — attimo subito incalzato, però, dall'urgenza del tempo Kronos che lascia intravedere una seconda dimensione, oltre l'accorato lamento per la perdita del valoroso romano, quella della 'praxis'. Cleopatra è ancora in vita e su di lei s'incentra ora l'attenzione di Cesare:

*Caes.: For her life in Rome  
Would be eternal in our triumph.*

(V.1.65-6)

Tenacemente, però, le disillusioni che si avvicendano nella seconda scena — «'Tis paltry to be Caesar», (v. 2); «He words me girls, he words me», (v. 190) — scandiscono la volontà del tempo di Cleopatra che ella oppone al glorioso trionfo di Cesare nell'intenzione, tutta profana, di eludere tale trionfo con la morte e di ridurre a ruolo meschino il pacificatore dell'universo<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> «Rien autre est venu scander la durée que la volonté individuelle d'un triomphe glorieux de César opposant le contretemps de ses cruelles attentions à la volonté toute profane de Cleopâtre d'échapper par la mort à ce triomphe. Comme si le contretemps qui diffère cette mort en suspens n'avait comme seule fonction que de réduire à un rôle mesquin le pacificateur de l'univers, que de contraindre à d'humiliantes palinodies une femme qui s'était incarné un empire.» G. Venet, op. cit., pag. 204.

*Cleo.: 'Tis paltry to be Caesar:  
Not being fortune, he's but Fortune's knave  
A minister of her will.*

(V.2.2-4)

La volontà di Cleopatra è al di sopra del tempo-Occasio, della fortuna dettata dalla contingenza: ella può opporvisi, al contrario di Cesare, il cui tempo degli eventi necessariamente implica una sottomissione ad essi. La meticolosa 'fortuna' di Cesare, accumulata faticosamente e ottenuta più per circostanze che per abilità, svanisce di colpo di fronte all'esaltazione semi-divina di Antonio, rievocato dal tempo onirico sospeso e cristallizzato dalla fantasia di Cleopatra:

*I dreamt there was an Emperor Antony [...]  
His delights were dolphinlike, they showed his back above  
The element they lived in...*

(V.2.76; 88-90)<sup>45</sup>

L'istante fatale della sconfitta, percepito come inevitabile per la sovrapposizione del tempo vettorizzato, imminente della storia di Cesare, rinasce qui come raddoppiamento extratemporale di una durata trascendente in cui non può operarsi più alcun cambiamento. Il tempo, successione di avvenimenti, è arrestato e immobilizzato e in esso possono esservi iscritte le variazioni e i simbolici richiami del tempo del Mito.

Cleopatra's image of the dead Antony is of a god who has eluded, by the play of his intense natural energies, the restraining world of time<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Cleopatra qui rievoca il tempo epicureo della vita di Antonio in cui il piacere, stigmatizzato nell'immagine del delfino, non ha però mai avuto il sopravvento. «The imagine of the dolphin suggests the freedom and the power of Antony's life, and cause into play age-old associations of the near divine status of the animal which inhabits, with grace and ease, the elements of air and water. The effects of this image, thus, is to remind us of Antony's attempts to bring two life-styles [Kairos e Aion, *n.d.a.*] under his control, to live in two elements at once.» R. Lee, op. cit., pag. 53.

<sup>46</sup> Idem, pag. 50.



Nel suo colloquio con Cesare, ravvisandosi la prospettiva di un tempo egiziano costretto nello spazio romano della derisione, dell'annullamento spersonalizzante di un teatro di strada in cui si parodizzerebbe con morbosa curiosità la vitalità dell'esistenza alessandrina (vv. 76-90), Cleopatra recita volontariamente un ruolo a lei finora sconosciuto, quello della regina umile e sottomessa di fronte al vittorioso Ottaviano.

Entrambi i personaggi sono consapevoli del ruolo fittizio che incarnano, pur restando intimamente fedeli alle motivazioni profonde del loro agire: Cleopatra è ormai convinta dell'ineluttabilità del suicidio a prescindere dall'esito del suo colloquio con Cesare, mentre quest'ultimo, fingendo un'ipocrita condiscendenza nei confronti della regina, è ormai deciso a schiacciarla definitivamente sotto il peso della sua vittoria.

Cleopatra, thus, is quite right in assuming that he intends to humiliate her, and her active imagination (coupled with a vision of imperial Rome that is remarkably like Elizabethan London) fills in the details<sup>47</sup>.

Cleopatra dunque si prepara, morendo, ad entrare nel tempo del Mito che già, grazie a lei, ha accolto Antonio. Perciò la preparazione al suicidio contempla non la spoliatura delle vestigia del potere<sup>48</sup> ma, al contrario, la vestizione dei simboli ufficiali, il manto e la corona. Anche nel tempo del Mito, Cleopatra sarà regina.

Show me my women, like a queen: go fetch  
My best attires — I am again for Cydnus  
To meet Mark Antony.

(V.2.225-28)

<sup>47</sup> Idem, pag. 54.

<sup>48</sup> Come è successo ad Antonio, privo d'armatura, o a Riccardo II, o ancora a Lear che dopo aver perso tutto deve affrontare la natura come «a nothing but a poor, bared, forked animal.», W.D. Wolf, 'New Heaven, New Earth: The Escape of Mutability in *Antony and Cleopatra*', in *SQ*, 1968, pag. 73.

La cruda serenità della morte — «The baby at my breast / that sucks the nurse asleep» (vv. 308-9) — conferisce alla fine di Cleopatra una sensualità immateriale ed evanescente nella quale si inscrivono tutti i connotati metamorfici ed i significati ulteriori di un tempo altro di fronte al quale lo stesso Cesare non potrà fare a meno di stupirsi (cfr. 352 e sgg.).

In this way, this image catches the characteristic tragic feeling of the play. To put things right, to set time in joint again, are not tasks laid before Antony and Cleopatra. Even Caesar's triumph is nothing more than a personal victory over a man who threatened his position. In the play, neither the Roman values nor the Egyptian triumph. We see 'duty' fail to hold Antony and we see that 'love' cannot be reconciled with the social and military obligations of the Empire<sup>49</sup>.

La tragedia visualizza dunque una varietà di valori, di mondi e quindi di temporalità conflittuali a turno antinomiche e complementari, disegnando un percorso che conduce dalla discontinuità iniziale alla continuità finale, secondo un movimento cadenzato di cui i due suicidi differiti offrono l'espressione più completa.

Ces temporalités... dessinent à leur tour, par l'expérience totalisante, des parcours contraires mas indissociablement liés, une figure du temps qui n'exclut ni privilège aucune dominante<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> R. Lee, op. cit., pag. 56.

<sup>50</sup> G. Venet, op. cit., pag. 205. Verrebbe forse da chiedersi, riguardando le ultime due battute del dramma — «Come Dolabella, see / High order in this great solemnity» — quale delle visioni temporali predomini in conclusione e, soprattutto se ci sia, come Cesare vorrebbe far credere, un Ordine del Tempo naturale, contingente e diacronico a cui rapportarsi.

GIOCHI DIALOGICI DEL *TRISTRAM SHANDY*

di

C. Maria Laudando

Because we all know how to read, we imagine  
that we know what we read. Enormous fallacy!

(A. Huxley)

I. Quando si legge un libro come il *TS*\* ci si può fermare indispettiti alle prime pagine e poi scaraventarlo da qualche parte per non riprenderlo più in mano, oppure ci si può abbandonare a briglie sciolte al piacere di seguire l'eccentrico narratore per i sentieri serpentinati della sua 'life' e delle sue 'opinions'. C'è subito, comunque, un aspetto che ripugna o seduce, a seconda dei casi: l'impressione indelebile che qualcuno ci parli, ci chiami direttamente in causa, ci metta in gioco in misura molto più capillare o sfrontata di quanto ci saremmo mai aspettati e di quanto forse avremmo voluto. Rimaniamo un po' sconcertati da quest'autore che con il suo berretto a sonagli si permette di coglierci in fallo, prevenire le nostre mosse, insinuazioni, congetture per poi ritorcerle tutte alla fine contro noi stessi. Alcuni lettori si stancano presto di questo continuo gioco di rovesciamento delle attese, che ad un certo punto può effettivamente riuscire meccanico o stucchevole. Altri fremono di partecipare al gioco e non sanno resistere alla seduzione di vedersi e sentirsi co-autori, compagni di ventura, forse più che di avventura, di questo strano, originalissimo soggetto.

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



Il dialogo di Tristram Shandy con il lettore non funge da semplice cornice metanarrativa al testo, ma si infiltra estesamente nel tessuto narrativo del romanzo; è — a voler richiamare un'immagine del suo stesso autore — il cardine su cui ruotano tutte le porte di 'Shandy Hall', mai «absolutely shut, but somewhat a-jar» (TS, 263), socchiuse cioè ma proprio per questo più comunicative: come quel cardine sgangherato del salotto che permetteva, per così dire, una continua fuoriuscita di notizie, grazie a cui la servitù in cucina era prontamente messa al corrente di quanto accadeva ai padroni di casa nell'altra stanza. In questo modo, non appena in salotto venisse intrapreso un dialogo o un progetto, di regola se ne avviava uno parallelo in cucina sullo stesso tema. Questa sorta di raddoppiamento del racconto in trame parallele rientra nel complicato congegno di 'racconti nel racconto' peculiare del TS: quasi sempre, cioè, le sovrapposizioni speculari di intrecci e modi narrativi offrono al narratore il pretesto per tessere, a sua volta, con l'interlocutore di turno un vero e proprio 'discorso sul racconto'<sup>1</sup>.

È lo stesso Tristram che, in una confidenza al lettore, con il suo tono inconfondibile tra serio e faceto, definisce la propria scrittura come conversazione: «WRITING, when properly managed (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation» (TS, p. 79). Questa analogia, che mette in evidenza la stretta cooperazione testuale tra autore e lettore, si rivela straordinariamente densa di sviluppi interpretativi alla luce del dibattito contemporaneo sui meccanismi interattivi e dialogici di un sistema culturale. Nell'introduzione italiana alla *Semiosfera* di J. Lotman, S. Salvestroni fa opportunamente rilevare come negli ultimi

<sup>1</sup> Questa metafora della scrittura come tessitura, che sarà ripresa in altri punti del nostro discorso, vuole richiamarsi al significato etimologico della parola 'testo'. Al riguardo si veda la nota 7 di S. Salvestroni in «Nuove chiavi di lettura del reale alla luce del pensiero di Lotman e dell'epistemologia contemporanea», introduzione a J.M. Lotman, *Semiosfera*, Venezia, Marsilio Editore, 1985, p. 11. Sulla dimensione generativa del testo in termini di tessitura si veda anche R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 63, dove la teoria del testo è proposta come *ifologia*.

anni l'interesse di molti studiosi dai campi più disparati del sapere (biologia molecolare, fisica quantistica, esperimenti di neurologia sui due emisferi cerebrali) si sia concentrato in particolare su tutto ciò che è dinamico ed interattivo, alla ricerca «di un equilibrio fra le coppie polari come ragione-immaginazione, continuo-discreto, dinamismo-omeostasi»<sup>2</sup>. Sterne, dal canto suo, esplicita il gioco dialogico tra narratore e narratario fin dai primi capitoli del TS nei termini di una progressiva familiarizzazione tra i due partner che culmini — «*o diem praeclarum!*», esclama al solo pensiero del faticoso momento — nell'amicizia:

As you proceed farther with me, the slight acquaintance, which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship (TS, p. 8).

È qui implicita un'ulteriore metafora della scrittura: come viaggio che vede autore e lettore procedere di pari passo per le vie tortuose ed imprevedibili del testo nel suo farsi. È vero che già l'autore del *Joseph Andrews* (1742) si era rivolto al lettore come ad un compagno di viaggio offrendogli un vincolo d'amicizia; ma, come osserva argutamente A. Weinstein, a differenza di quanto accade nella narrativa di H. Fielding, essere compagni di Tristram significa incontrarlo sempre per così dire a metà strada, compiere tutt'altro tipo di viaggio, tenere impegnata la propria immaginazione almeno quanto quella dell'autore<sup>3</sup>. In effetti, se Cervantes e Fielding avevano scritto i romanzi della strada, gli unici viaggi compiuti nel TS sono a bordo di 'hobby-horses' non di 'horses', e — si insinua umoristicamente — «hobby-horses are our truest and finest mode of transportation»<sup>4</sup>. Il viag-

<sup>2</sup> S. Salvestroni, *op. cit.*, p. 13a

<sup>3</sup> Si consideri ad esempio la seguente enunciazione metadiscorsiva di Tristram: «The truest respect which you can pay to the reader's understanding is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself. For my own part, I am eternally paying him compliments of this kind, and do all that lies in my power to keep his imagination as busy as my own» (TS, P. 79).

<sup>4</sup> A. Weinstein, «New Worlds and Old Worlds: *Tristram Shandy*», in *Fictions of the Self*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 225.

gio è dunque interiorizzato e profondamente ancorato alla linguisticità dell'esperire umano: è il linguaggio con il suo movimento intrinsecamente dialogico di rapportarci al mondo (aspetto sul quale ritorneremo) che viene esplorato in quest'itinerario mentale e che trasforma il lettore in compagno di *fiction*. Weinstein insiste sulla dimensione introspettiva e soggettiva che la lettura assume, ed emblematicamente, per il romanzo di Sterne:

Reading itself is emblematic of the Sterne paradox and breakthrough: the body is immobile, the fingers move slightly, the eyelids twitch, and nothing else shows whatsoever: imagine a photograph of someone reading; all the motion and life is internal. Sterne brings the inner mobility and freedom of the mind to language<sup>5</sup>.

A mano a mano che avanziamo nei capitoli del *TS* il dialogo diventa più serrato ed incisivo: l'interlocutore 'shandiano' viene colto in flagrante nel bel mezzo delle idiosincrasie della propria lettura con domande ora impertinenti ora ben ponderate che, se per un verso servono a tastare il *feedback* del pubblico, vogliono in primo luogo metterne alla prova la ricerca di senso. Si viene a delineare in questo modo una sorta di mappa di educazione alla lettura, con insegne a sorpresa che disorientano e riorientano di continuo la nostra direzione; parallelamente si suggerisce una vera e propria tipologia di lettori, che fa da *pendant* per così dire a quella dei viaggiatori del *Sentimental Journey*, elencata in disposizione *verticale*<sup>6</sup>:

Idle Travellers,  
Inquisitive Travellers,  
Lying Travellers,  
Proud Travellers,  
Vain Travellers,  
Splenic Travellers.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Per la disposizione tipografica di «horizontales», «verticales» e «dip-tyques» si veda M. Butor, «Le livre comme objet», in *Répertoire II*, Paris, Les Editions de Minuit, 1964, pp. 104-23.

Then follow the Travellers of Necessity.  
The delinquent and felonius Traveller,  
The unfortunate and innocent Traveller,  
The simple Traveller,  
And last of all (if you please) the  
Sentimental Traveller (meaning thereby myself)...<sup>7</sup>

Scrittura e lettura, quindi, come viaggio fra le 'lettere', o, meglio ancora, fra le diverse accezioni di questo termine: lettere intese come caratteri tipografici, lettere come unità alfabetiche da legare in combinazioni di senso potenzialmente infinite<sup>8</sup>, e infine lettere nel significato di missive epistolari o *billets doux*<sup>9</sup>.

Nell'esplorazione condotta da Sterne sui processi inferenziali che presiedono alla scrittura e lettura di 'lettere', il capitolo XX del I volume si apre con un rimprovero bonario

<sup>7</sup> L. Sterne, *Sentimental Journey*, trad. it. di U. Foscolo, a cura di G. Sertoli, con testo a fronte, Milano, Mondadori, 1983, p. 000.

<sup>8</sup> Al riguardo si veda R. Bodei, «Il libro come metafora del mondo», introduzione a H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. IX-XXIII. A pag. IX incontriamo la seguente definizione di lettura: «Leggere è interpretare come dotate di senso combinazioni e sequenze virtualmente infinite di un numero limitato di segni (lettere, ideogrammi o simboli). Esso presuppone la scomponibilità del linguaggio in forme elementari e la sua ricomposizione analogica in aggregati di differente complessità».

<sup>9</sup> Quest'aspetto è maggiormente rilevante nel *Sentimental Journey*, dove la trama narrativa è ulteriormente sfilacciata in frammenti, spesso di lettere o *billets doux*, come indicano i capitoli stessi del romanzo: XXIII A FRAGMENT; XXIX THE LETTER, AMIENS; XXXV THE TRANSLATION. PARIS, ecc. D'altra parte tutta la narrativa di Sterne è stata messa in rapporto alla scrittura epistolare che nasce nel Settecento per l'enfasi posta sul momento, sull'immediatezza e sul farsi del testo, cioè sull'atto della scrittura stessa. In un autore postmoderno, quale J. Barth ad esempio, il gioco di ascendenza sterniana sulla ricchezza polisensiva di 'lettere', darà vita ad un singolare romanzo epistolare dal titolo eloquente di *Letters*, legato parodisticamente al modulo settecentesco ed edito in una veste tipografica altrettanto singolare, in cui viene disegnata una scacchiera meticolosa di lettere alfabetiche che si incrociano con le lettere/missive, quasi una riduzione *ad litteram* — verrebbe da dire — di realtà e finzione.



all'«inattentive Madam» per il suo «vicious taste of reading straight forwards» (TS, p. 43). Leggere difilato il libro solo in cerca di avventure, per la curiosità spasmodica di sapere come la storia andrà a finire, impedisce infatti alla sprovveduta lettrice di seguire con agio Tristram nelle sue digressioni, nelle sue galoppate a capofitto in qualche allettante stradina secondaria, così come nelle sue brusche fermate a godersi il paesaggio attraversato o che si intravede appena all'orizzonte. Per farla breve, viene mancato il salutare effetto delle 'passeggiate inferenziali': quest'immagine, dal sapore 'shandiano', è proposta da U. Eco in *Lector in fabula*<sup>10</sup> e sta ad indicare le fuoriuscite del testo necessarie al lettore per rientrarvi «carichi di bottino intertestuale»<sup>11</sup>. Il testo è visto come una 'macchina presupposizionale' e il lettore deve passeggiare fuori e dentro i suoi ingranaggi per rapportare la semiotica del testo e la semiotica del codice culturale di appartenenza. La perdita di questo lavoro inferenziale può essere irreparabile, insinua umoristicamente Sterne nei seguenti termini spaziali di fuga verso l'alto e il basso:

The subtle hints and sly communications of science fly off, like spirits upwards, — the heavy moral escapes downwards; and both the one and the other are as much lost to the world, as if they were still left in the bottom of the ink-horn (TS, p. 44).

Al lettore 'inattentive', che si ostina a procedere dritto per la sua strada come un mulo, Sterne contrappone quello 'inquisitive', curioso della mente ed affascinato dai suoi strani, misteriosi meccanismi, come si afferma in un'altra confidenza al proprio interlocutore:

My way is ever to point out to the curious, different tracts of investigation, to come at the first springs of the events I tell; — [...] with the officious

<sup>10</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1985 (1979). In particolare si veda il paragrafo 7.3 «Le passeggiate inferenziali», pp. 117-9.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 118.

humility of a heart devoted to the assistance merely of the *inquisitive*; — to them I write, — and by them I shall be read, — if any such reading as this could be supposed to hold out so long, — to the very end of the world (TS, p. 49, corsivi nostri).

È in compagnia di tale personaggio che il narratore 'shandiano' si trattiene a riflettere sull'universo della *fiction* smantellandone i parametri normativi. Come i Formalisti russi per primi hanno messo in luce, in un testo parodico quale il TS, risulta centrale proprio questo dispositivo di smontaggio degli stratagemmi narrativi, che per riuscire veramente funzionale esige dal lettore la massima consapevolezza della presenza di un *medium* in gioco. Al riguardo scrive T. Sklovsky:

Non parodic works strive to blur the awareness of the reader as to the presence of a medium by the employment of various devices while effacing them as far as possible. Parody, on the other hand, can operate only when awareness of the reader is at its peak. Moreover since it aims at sharpening the reader's awareness of the literary medium, parody employs the devices of its original while laying them bare<sup>12</sup>.

Nell'ambito di tale orientamento critico si individua come tratto precipuo e discriminante della parodia questo gioco dialettico con i 'devices', in virtù del quale le modalità di scrittura diventano l'oggetto, il contenuto, della scrittura stessa in uno specchio per così dire metanarrativo. Lo smontaggio e l'assemblaggio dei materiali più disparati di tradizioni narrative e non, sperimentati nel romanzo di Sterne, anticipano dunque di circa un secolo e mezzo le modalità di scrittura decostruttiva delle varie avanguardie del Novecento, in cui la decanonizzazione parodica delle convenzioni letterarie e artistiche è diventata la norma della *fiction*. In un certo senso tutta la letteratura contemporanea, come il testo sterniano, si presenta come *metafiction*, accampanosi — sulle tracce della nozione bachtiniana di carnevale — «on

<sup>12</sup> Cit. in M. Rose, *Parody/Metafiction*, London, Croom Helm, 1979, p. 45.

the self-conscious borderline between *art* and *life*, making little formal distinction between *actor* and *spectator*, between *author* and *co-creating reader*»<sup>13</sup>.

Nel *TS*, che è appunto una storia intorno al modo in cui vanno scritte (e lette) le storie, il processo di disintegrazione/riorganizzazione dei topoi tradizionali del racconto, chiama in causa generi, stili, linguaggi narrativi diversi e l'operazione parodica di assemblaggio e di *bricolage*<sup>14</sup> viene raddoppiata dal gioco dialogico con il lettore che mira a derealizzare i parametri di scrittura e di lettura vigenti all'epoca. Stando alle indicazioni di Lotman, è proprio dell'interlocutore dialogico il compito di estrarre fuori dalle proprie viscere un'immagine del partner ritagliata nel processo di confronto/scontro con il testo ricevuto<sup>15</sup>. Nella narrativa di Sterne i due livelli, di storia e di discorso<sup>16</sup>, si intrecciano in modo spesso così intricato che non è più possibile stabilire una gerarchia precisa di ruoli e funzioni: a turno i personaggi sono anche autori (Mr. Shandy scrive la *Tristrapoedia*, Yorick il sermone sulla coscienza e l'orazione funebre per Le Fever, Uncle Toby l'orazione apologetica sulla guerra e via dicendo), lettori (si pensi alla biblioteca eccentrica di Mr. Shandy, alla lettura corale del sermone o delle maledizioni di Ernulphus), editori (Mr. Shandy rivede l'orazione apologetica del fratello e vari altri scritti) nella misura in cui raccontano, leggono, declamano (si pensi sopra tutti al Corporal Trim) o chiosano i frammenti interpolati nell'autobiografia di Tristram, scambiandosi vicendevolmente le parti ed orchestrando una trama polifonica che fa risuonare al suo interno

<sup>13</sup> L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985, p. 72. Corsivi nostri.

<sup>14</sup> Al riguardo si veda lo studio ben articolato di G. Genette sulle pratiche intertestuali dal titolo suggestivo di *Palimpsestes*, Paris, Editions de Seuil, 1982. A pag. 451 si afferma: «L'hypertextualité, à sa manière, relève du *bricolage*».

<sup>15</sup> Al riguardo si rimanda a S. Salvestroni, *op. cit.*, pp. 23-4.

<sup>16</sup> Questa terminologia che distingue una *cosa* («storia») da un *come* («discorso») è proposta ed analizzata da S. Chatman, *Storia e Discorso*, Parma, Pratiche, 1981.

la voce (o le voci?) degli stessi lettori. Il dialogo che il narratore porta avanti negli 'asides' del suo «dramatic work»<sup>17</sup> ruota infatti, come abbiamo già accennato, intorno alla ricerca di senso da parte di un lettore/compagno di viaggio che deve confrontarsi con i frammenti narrativi del romanzo ora presentati come su uno *stage*, ora in un *tableau*, ora in un emblema.

L'*anti-novel* che Sterne erige miracolosamente sulle aeree pareti di casa Shandy è un po' una mappa surreale che presenta trivii e quadrivii ad ogni svolta e con una segnaletica ben strana: i cartelli ora hanno la freccia puntata in ogni direzione, ora scompaiono all'improvviso e sbucano poi di nuovo quando ormai si è già imbroccato uno dei tanti percorsi possibili con un effetto di straniamento comico per l'incauto viandante. Si salta da un racconto all'altro, si ritorna sui propri passi, ci si avventura per girotondi serpentini di associazioni 'hobby-horsical' ed ingegnose passeggiate inferenziali.

Di particolare pregnanza per la portata innovativa e dirompente della 'conversazione' di Sterne ci sembrano alcune osservazioni di H.G. Gadamer sulla valenza mediale del linguaggio, cui abbiamo già accennato di sfuggita. Nella teoria ermeneutica del filosofo tedesco occupa una posizione centrale il gioco dialogico di domanda e risposta che problematizza il nostro atto di rapportarci al mondo, ad un testo, ad un interlocutore: «L'essenziale del domandare è in questo porre l'oggetto nell'apertura della sua problematicità»<sup>18</sup>. L'affiorare della domanda scaturisce infatti dalla negatività dell'esperienza, dall'impatto con ciò che non si conforma

<sup>17</sup> Sterne insiste più volte sulla dimensione drammatica del suo romanzo. Si veda per esempio il passo seguente: «How my uncle *Toby* and Corporal *Trim* managed this matter — [...] — may make no uninteresting under-plot in the epitasis and working-up of this drama. At present the scene must drop, — and change for the parlour fire-side» (*TS*, p. 72), dove l'articolazione di un episodio narrativo è prospettata interamente in termini teatrali.

<sup>18</sup> H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983 (1960), p. 420.



all'opinione corrente e non permette dunque di restare fermi al modo di vedere abituale. Da tale angolazione critica la lettura e l'interpretazione testuale sono visualizzate come circolo nel senso che le singole parti e il tutto si pongono in relazione, potremmo dire dialogano, in modo circolare: le parti di un testo si capiscono solo se messe in rapporto con il tutto, ma il tutto a sua volta è accessibile alla comprensione solo alla luce delle parti. Non si tratta di un semplice circolo vizioso ma, come valuta I. Chambers, del tentativo «to overcome the bifurcation between practice and perspective»<sup>19</sup>. Con ciò si vuole sottolineare che l'interpretazione di un testo non è una descrizione neutrale o aporetica bensì un *evento* basato sul dialogo, un evento storico la cui ambiguità è radicata nello spazio intermedio che occupa tra la familiarità e l'estraneità con il testo, un evento che afferisce anche l'interprete (la sua pre-disponibilità, pre-veggenza e pre-cognizione) e «ne costituisce anzi la storica determinatezza, aperta a sempre ulteriori determinazioni»<sup>20</sup>.

In questa direzione 'aperta' si potrebbero leggere forse le domande, serie o scherzose, di Tristram: esse si burlano volentieri dei rigidi schemi di classificazione del reale o dell'arte che eruditi e critici sono smaniosi di applicare con i loro ridicoli regoli e strumenti di precisione, e mirano invece all'acquisizione di modelli interpretativi più duttili e flessibili che permettano un aprirsi all'esperienza più radicale e al contempo più giocoso, ri-creativo. Leggere (come già scrivere) significa allora entrare in dialogo con un testo (o più, eventualmente), essere aperti alle sue domande, e proprio a quelle che mettono in discussione noi stessi ed il nostro sapere. In questo senso è un mettersi in gioco, mettersi alla prova e presuppone un interrogarsi continuo, senza fermarsi a risposte univoche. La ricerca di senso,

<sup>19</sup> I. Chambers, «A Handful of Sand...?», in «Modernismo e Postmodernismo», *Anglistica-AION*, XXVIII, 1985, 3, p. 17.

<sup>20</sup> G. Vattimo, «L'ontologia ermeneutica nella filosofia contemporanea», introduzione a H.-G. Gadamer, *op. cit.*, p. XXI.

come suggeriscono le indicazioni 'shandiane', è aperta ed infinita<sup>21</sup>.

II. «No hai caminos: hay que caminar» è un verso di un poeta sudamericano con il quale L. Nono presentò il suo ultimo lavoro musicale al festival di musica contemporanea di Donaueschingen (1989). Racchiude in sé una verità bella e profonda nella sua semplicità: che non ci sono itinerari stabiliti nella vita di un uomo, c'è solo da camminare. Esprime un lucido senso di precarietà e di avventurosità nello stesso tempo che può ricordare un po' il modo di procedere di Tristram con il suo lettore, senza mete precise, con tutti gli imprevisti ed i contrattempi del caso. Ricorda quel giocare continuo a scommettere con il suo compagno sull'imprevedibilità ed accidentalità del loro percorso. Quando scrive non si attiene alle regole di nessuno se non le proprie<sup>22</sup>, dichiara con una punta di narcisismo, ed analogamente per il lettore non sono dati precetti *a priori* se non quello di leggere. C'è solo da camminare, per l'appunto.

Ma ascoltiamo Sterne stesso. La sua interlocutrice l'ha appena interrotto con l'incauta domanda: «And pray, who was *Tickletooby's* mare?» (*TS*, p. 163) sortendo un effetto straniante non troppo dissimile dal dubbio di Don Abbondio nel romanzo dei *Promessi Sposi* su chi fosse mai Carneade<sup>23</sup>. La risposta di Tristram assume toni quasi melodrammatici:

— 'tis just as discreditable and unscholarlike a question, Sir, as to have asked what year (*ab. urb. con.*) the second Punic war broke out. — Who was

<sup>21</sup> Per un bilancio sulle pratiche di lettura della critica contemporanea si veda E. Freund, *The Return of the Reader: Reader-response Criticism*, London, Methuen, 1987. L'autrice conclude la sua disamina riportando l'affermazione di P. de Man: «the dialogue between work and interpreter is endless» (p. 156).

<sup>22</sup> Tale è l'affermazione di Tristram: «[...] for in writing what I have set about, I shall confine myself neither to his [Horace's] rules, nor to any man's rules that ever lived» (*TS*, p. 6).

<sup>23</sup> A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, a cura di L. Gessi, Roma, Signorelli, p. 179.

*Tickletoby's mare?* — Read, read, read, read, my unlearned reader! read — or by the knowledge of the great saint *Paraleipomenon* — I tell you beforehand, you had better throw down the book at once; [...] (TS, pp. 163-64).

Quest'appello reiterato a leggere, che chiama umoristicamente in causa i santi Paralipomeni (dal verbo greco *παράλειπω*: tralascio; omessi quindi dall'ignoranza del lettore) si trova in un contesto di particolare rilievo: a fianco della pagina marmorizzata. La introduce, anzi, con le seguenti parole:

[...] for without *much reading*, by which your reverence knows I mean *much knowledge*, you will no more be able to penetrate the moral of the next marbled page (motley emblem of my work!) than the world with all its sagacity has been able to unravel the many opinions, transactions, and truths which still lie mystically hid under the dark veil of the black one (TS, p. 164).

Qui la pagina marmorizzata è assunta dunque a «motley emblem» del TS: *motley* è una delle marche semantiche del *fool* (*motley* era infatti il vestito del buffone)<sup>24</sup> e quindi la scrittura di Tristram si pone all'insegna delle operazioni linguistiche, ludiche, parodiche e metadiscorsive di tale personaggio: *puns*, *quiproquo*, palindromi, indovinelli<sup>25</sup>. Questa pagina non a caso è stata considerata il più ingegnoso «typographischer Scherz»<sup>26</sup> giocato da Tristram al lettore: una sfida per così dire a risolvere quel complicato groviglio di

<sup>24</sup> Su questa dimensione 'caotica' dell'abbigliamento del *fool* si veda R. Mullini, *Corruttore di Parole. Il fool nel teatro di Shakespeare*, Bologna, CLUEB, 1983, p. 32.

<sup>25</sup> Per quanto concerne il potenziale decostruttivo del linguaggio del *fool* si rimanda nuovamente a R. Mullini, *op. cit.* La studiosa analizza in questo saggio le modalità discorsive del *fool* shakespeariano, che sfruttando la ricchezza polisemica e il potere demistificante della parola finisce per scardinare la gerarchia degli interlocutori in una continua corruzione della parola. Si veda in particolare il capitolo «Feste e la corruzione delle parole», pp. 169-75.

<sup>26</sup> Questo giudizio è espresso nel catalogo della mostra «Text als Figur», a cura di J. Adler e U. Ernst, Biblioteca Herzog August di Wolfenbüttel, 1987, p. 222. A Sterne è dedicato il capitolo XIV del catalogo: «Kritik und Neubeginn der Gattung: von L. Sterne bis A. Holz», pp. 211-32.

macchie su macchie, di globuli e nodi che si espandono e contraggono e incapsulano gli uni entro gli altri, quasi che l'autore voglia rappresentare la complessità insondabile del proprio testo, tanto più che la presenta come *pendant* all'altra pagina, quella nera del primo volume, che fungeva da epigrafe ed epitaffio al «poor Yorick» di shakespeariana memoria<sup>27</sup>.

Ma la pagina marmorizzata attiva anche un'altra serie di simboli che finiscono col far girare il lettore in circolo: «Als Zeichen des Buchbinders ist die Marmorseite ein Symbol der Buchkunst, der Roman ist ein Emblem seiner selbst»<sup>28</sup>; essa è dunque segno del rilegatore e, in quanto tale, simbolo del libro stesso nella più concreta delle accezioni. È la sostanza materiale di cui sono fatti i libri (copertina, pagine, rilegatura) a diventare veicolo di senso, ad essere evidenziata nel romanzo fino ad invadere il contenuto narrativo del libro stesso. In un'osmosi creativa di linguaggio verbale e visivo la forma esteriore allora diventa interiore, come in un paesaggio di M.C. Escher dove la notte sfuma nel giorno e non si riesce più a distinguere sopra e sotto, concavo e convesso, fuori e dentro<sup>29</sup>. Gli *scherzi tipografici* di Sterne non si limitano pertanto al livello superficiale di stampa, ma vanno piuttosto apprezzati, come sostiene H. Ruthrof, «as an integral part of all subsequent strata, especially the narrator's scurrilous world view, and through it, Sterne's artistic-philosophical stance»<sup>30</sup>.

La cura per la veste tipografica e le pagine illustrative

<sup>27</sup> L'episodio del parroco/*fool* Yorick si trova ai capp. X-XII del I volume.

<sup>28</sup> *Text als Figur*, cit., p. 223.

<sup>29</sup> Per quanto riguarda i giochi 'illusionistici' di M.C. Escher si rimanda a B. Ernst, *The Magic Mirror of M.C. Escher*, New York, Random House, 1976. L'arte del pittore olandese è richiamata più volte come una sorta di citazione metadiscorsiva in D.R. Hofstadter, *Godel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Milano, Adelphi, 1990 (1979). Alle pagg. 279-80 Escher è messo in rapporto al mondo Zen per la sua capacità di mostrare mondi assurdi mettendo in dubbio la nostra percezione delle cose.

<sup>30</sup> H. Ruthrof, «Parodic Narrative», in *The Reader's Construction of Narrative*, London, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 147.



od emblematiche del libro costituisce infatti un aspetto originale e ricercato della narrativa sterniana: vale a dire il gioco tra parola e immagine, tra codice verbale e codice visivo. In un certo senso questo gioco è strettamente funzionale al discorso metanarrativo, di cui abbiamo detto, nella misura in cui scaturisce dalla riflessione sul *medium* e sui *devices* che l'autore sta impiegando e dalle sperimentazioni che essi permettono. Si potrebbe arrischiare l'ipotesi che questo gioco tra immagine e parola sia a sua volta un dialogo, una *conversation*, tra narrazione verbale e narrazione visiva all'interno del dialogo tra narratore e narratario, tra autore e lettore. La parodia di Sterne ci permette così di entrare nella sua stanza al momento della composizione, quando l'autore si trova a dover scegliere questa o quella figura retorica, oppure a dover mettere in posa un personaggio o a tirare il sipario su una scena. Ci si appella con insistenza all'immaginazione del lettore perché lo spazio della pagina assuma un'evidenza pittorico-drammatica, quasi corporea, con indici puntati di ammonimento, con sequenze di asterischi che visualizzano le censure del discorso, quasi a voler lasciare comunque un posto al non-detto e al sottinteso; oppure si pensi ancora ai famosi *dashes* di varia lunghezza della prosa sterniana che stanno lì a suggerire una certa scansione, un certo ritmo alla nostra lettura. Sembra di assistere allo scontro di due forze opposte: da un lato lo sforzo di imprimere alla scrittura la naturalezza del discorso parlato (dal momento che scrivere è conversare), dall'altro la spinta a mettere in rilievo la dimensione visiva e concreta del libro. La ricerca di Sterne in quest'ultimo campo attinge alla tradizione del *learned wit* e alle teorie estetiche del Settecento sull'analogia fra le arti<sup>31</sup> per giungere ad una posizione di grande originalità.

È significativo al riguardo che nella mostra organizzata dalla biblioteca Herzog August di Wolfenbüttel sulla poesia figurata (1987-88) il *TS* venga a segnare una tappa fonamen-

<sup>31</sup> Al riguardo si veda J. Hagstrum, *The Sister Arts*, Chicago, Chicago University Press, 1958.

tale nella storia di tale genere, una rivitalizzazione della tradizione del «Text als Figur» in un senso completamente nuovo: «Sterne schrieb nicht nur einen Text, er *machte* ein Buch, [...] er schuf einen realen Gegenstand, ein Buchobjekt, das er in die Welt des Lesers hineinsetzte»<sup>32</sup>. Questo tipo di poesia risaliva ai *technopaegnia* della letteratura greca ed aveva conosciuto nel corso dei secoli un notevole arricchimento di forme e di funzioni (religiosa, celebrativa, pubblica, pastorale) esercitando tra il Rinascimento ed il Barocco un fascino quasi esoterico. La disposizione dei versi entro il perimetro delle figure più svariate (altari, cuori, ventagli, occhiali, strumenti musicali, navi, ecc.), in cui potevano intrecciarsi numeri, note, simboli religiosi, formule matematiche o magiche, era considerata la forma più ingegnosa di poesia e rispondeva bene alla categoria estetica della meraviglia. In una cultura dove parola ed immagine erano vissute come realtà distinte e separate, questo genere di poesia che trasgrediva i confini convenzionali della produzione lirica, aveva sempre qualcosa di sorprendente, come se gridasse al lettore: «Sieh' mich an [...] Auch ich bin möglich»<sup>33</sup>.

D'altronde essa realizzava in concreto la concezione mimetica del linguaggio che ritroviamo in diversi trattati di poetica del tempo: se la parola poteva riprodurre «das lebhafteste Bild eines Dinges»<sup>34</sup>, la poesia visiva non faceva altro che mettere in piena evidenza tale carattere figurativo latente nella lingua. È interessante notare anche come questo genere poetico fosse parte integrante dei discorsi teorici su linguaggio e poesia, quasi a costituire una forma di *ars theoretica*, in cui l'aggettivo *theoretica* ci riporta al significato etimologico del verbo greco θεωρέωμαι: vedere, osservare, assistere ad uno spettacolo. Dai commentari di Rabano Mauro agli *Essays* di Mallarmé, ai manifesti dei Futuristi e delle

<sup>32</sup> *Text als Figur*, cit., p. 213.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 75. Per quest'aspetto si rimanda all'intero capitolo V: «Das Figurengedicht in der Poetik zwischen Renaissance und Aufklärung», pp. 73-86.

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

avanguardie del Novecento la poesia visiva o concreta è saldamente ancorata alla concezione di una 'teoria', di una *Theorie-Bildung*, di un discorso metapoetico cioè in cui risulta fondante l'elemento ingegnoso o innovativo o simbolico<sup>35</sup>.

Un modello ben presente a Sterne nel campo del *learned wit* per le sperimentazioni del 'testo figurativo' è offerto da Rabelais, non a caso uno dei numi tutelari del *TS* assieme a Cervantes. Il grande scrittore francese aveva compiuto una serie strabiliante di acrobazie linguistiche con effetti esilaranti di straniamento parodico nel suo famoso romanzo *Gargantua et Pantagruel* (1532-52)<sup>36</sup>: neologismi, liste argute di vocaboli, freddure, giochi insomma con la dimensione materiale delle parole. Alla sua scrittura era infatti sottesa una concezione della lingua come attività creativa ed oggetto concreto, non solo come segno dunque ma come cosa in un mondo di cose. E fatto assai rilevante aveva già inserito nel romanzo una poesia figurata a simbolo di tutto il libro: la *Dive Bouteille* del quinto volume. Questa composizione a forma di bottiglia, nonostante le controversie sulla sua autenticità, sembra accordarsi bene con lo spirito del romanzo e la sua visione ludica e concreta della lingua: si tratta di un inno rivolto al vino che ne decanta i benefici secondo moduli e toni che si ritrovano in un famoso *aside* di Falstaff nella seconda parte di *Henry IV*<sup>37</sup>. Il responso dato dalla singolare divinità in tedesco — TRINCH — non solo gioca sulla commistione di lingue diverse, che caratterizza la scrittura rabelaisiana, ma materializza a un duplice livello, letterale e figurato, il motto antico «in vino veritas». La bottiglia è infatti sia contenitore letterale che simbolico di verità e, in quanto tale, rappresenta la meta finale del viaggio, esteriore ed interiore, del protagonista. Il vino viene così ad essere divino in tale duplice accezione, all'interno

<sup>35</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>36</sup> Per quanto riguarda le varie edizioni di questo romanzo si rimanda al capitolo VIII «Rabelais» in *Text als Figur*, cit., pp. 132-9.

<sup>37</sup> Si rimanda a *The Second Part of Henry the Fourth*, atto IV, scena 3, vv. 92-136.

della *Weltanschauung* parodica e sconsacrante di Rabelais che alla cultura dotta e alta dell'università scolastica oppone una saggezza nuova e corporea che si alimenta di figure e di tropi dalla tradizione festiva popolare. L'unico responso che possiamo attenderci da questo oracolo non è certo una qualche astrusa formula sillogistica ma molto più semplicemente l'invito a bere, sia pure ammantato dal mistero di una lingua straniera.

Analogamente nel *TS*, dove il viaggio, come abbiamo visto, non ha più nulla di esteriore (ad eccezione del settimo volume), l'unico responso che possiamo avere dalla *marbled page* è semplicemente di leggere. Rimandando alla tipografia del libro e quindi a se stessa, essa ci lascia comunque senza risposta. È una sorta di mappa marezzata che visualizza la straordinaria complessità di questo viaggio interiorizzato nella mente di chi scrive e/o legge. I *divertissements* tipografici di Sterne esigono infatti una lettura quanto mai mobile e vigile, che tenga sempre di mira la dimensione verbale e quella visiva del testo. Come accadeva in alcuni cicli di poesie visive rinascimentali, dove accanto ad una poesia si affiancava una sua traduzione o variazione, Sterne presenta spesso un frammento narrativo (per es. il sermone di Yorick o la novella sui nasi, che con la sua atmosfera straniante e surreale richiama il celebre racconto di Gogol) con a fronte la versione originale in latino. Nella composita trama del romanzo sterniano, inoltre, le due versioni sono presentate con diversi caratteri tipografici, stimolando il lettore ad una diversa modalità di fruizione estetica della pagina: l'occhio passeggia dall'una all'altra, paragona *verso* e *recto*, è tenuto insomma in movimento<sup>38</sup>. Si tratta di un «bifokale Leseverfahren»<sup>39</sup>, di una modalità percettiva radicalmente nuova, che calamita l'attenzione su di sé. Al contrario della tipogra-

<sup>38</sup> Questa presentazione di un frammento narrativo interpolato con a fianco la sua traduzione rientra nella disposizione a *diptyques* di cui parla M. Butor, *op. cit.*, nei termini di «une double pagination parallèle» (p. 123).

<sup>39</sup> *Text als Figur*, cit., p. 144.



fia convenzionale che tende a far riposare l'occhio, e precisamente a fine rigo o pagina, quella eccentrica del *TS* (come quella della poesia visiva) provoca il lettore/spettatore in modo che guardi continuamente qui e là:

Das Auge bleibt nicht stehen, das Schauen wird aktiviert, das Sehen beginnt zu schweben. Die einfache Linearität des Textes und die automatische Bewegung des Auges werden durch eine Art 'Blickfeld' ersetzt, in dem sich das Auge nach allen Seiten wenden kann<sup>40</sup>.

L'occhio può cioè addentrarsi più o meno in profondità nel testo, soffermarsi su singole parole o frasi, come nei palindromi<sup>41</sup>, o restare in superficie e meditare sulla struttura simbolica della pagina.

Questa mobilità spaziale attiva a sua volta la corrispondente dimensione temporale della lettura, che può essere tenuta sospesa su un'immagine o fatta scorrere per intere sequenze. Per esempio il capitolo XIV del secondo volume si chiude con una specie di inatteso fermo-immagine su Mr. Shandy, il padre di Tristram, mentre si accinge a parlare e viene interrotto dal fato avverso di quella mattina:

[...] the destinies in the morning had decreed that no dissertation of any kind should be spun by my father that day, — for as he opened his mouth to begin the next sentence,

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

<sup>41</sup> I palindromi di Sterne sono discussi da J. Lamb in «Associativism», *Sterne's Fiction and the Double Principle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 56-82. In questo saggio la scrittura sterniana è caratterizzata da una dimensione di «doppiezza» e per così dire reversibilità che ne informerebbe i molteplici piani narrativi dalla struttura ipallagica o speculare dell'intreccio fino ai palindromi: «Everything encounters its doubles, so that even the simplest proposition may look at itself» (p. 76). Indicazioni interessanti sulla valenza speculare, di visualizzazione della parola, insita nei palindromi e negli intrecci a palindromo sono date da J. Lotman (*op. cit.*, pp. 71-76). A pag. 73 leggiamo: «Il palindromo attivizza strati nascosti della coscienza linguistica ed appare perciò un materiale di straordinario valore per gli esperimenti legati ai problemi relativi all'asimmetria funzionale del cervello. Non è privo di senso, ma polisenso. Ai livelli più alti, alla lettura nella direzione inversa si attribuisce un significato magico, sacro, segreto».

## CHAPTER XV

IN popped Corporal *Trim* with *Stevinus*: — But 'twas too late, — all the discourse had been exhausted without him, and was running into a new channel [...] (*TS*, p. 86).

Questo 'fermo-immagine' blocca l'azione su tutti i piani: in casa 'Shandy' capita l'irruzione di Trim, sulla pagina irrompe con eguale tempismo il capitolo XV che derealizza l'ordine narrativo con un bell'effetto di straniamento tipografico. Potremmo parlare al riguardo di una sorta di gioco figurativo, di raddoppiamento, tra la veste tipografica della pagina ed il racconto verbale di 'Shandy Hall', quasi che le variazioni della tipografia sterniana, con sottolineature per parole-chiavi (sistematico l'impiego del corsivo per i nomi propri), asterischi e indici puntati, fungessero da contrappunto visivo al divenire, al farsi della scrittura e della lettura.

Alla sospensione temporale di alcune scene, come quella appena citata, o delle pose dei personaggi, immobilizzati umoristicamente alla serratura di una porta<sup>42</sup>, si alternano sequenze quasi vortuose di immagini, accelerazioni del racconto, che imprimono un ritmo per così dire 'danzante' alla lettura del romanzo. J. Mayoux accosta questa tecnica di composizione peculiare del *TS*, per la libertà di movimento che suggerisce, al cinema, che è forse il *medium* più congeniale a manipolare il tempo in ogni modo e in ogni direzione. A supporto di tale analogia il critico francese richiama la nostra attenzione sul rondò di Tristram con Nannette, che a suo giudizio è «the most graceful and tenderly wistful *dissolve or fade-out-fade-in* of all time»<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> In questa posa 'voyeuristica' è tenuta in sospenso la madre di Tristram «holding in her breath, and bending her head a little downwards, with a twist of her neck — [...] — she listened with all her powers: — the listening slave, with the Goddess of Silence at his back, could not have given a finer thought for an intaglio» (*TS*, p. 262).

<sup>43</sup> J. Mayoux, «Variations on the Time-sense in *Tristram Shandy*» in *The Winged Skull*, a cura di A.H. Cash e J.M. Stedmond, London, Methuen, 1971, p. 17.

L'episodio si trova in un delizioso 'scherzo' pastorale del romanzo, alla fine del settimo volume, che è opportuno a questo punto riprendere in dettaglio. Tristram sta raccontando del suo viaggio attraverso la Francia. Sulla strada per Lunel si imbatte in una brigata di contadini che alla fine della giornata lavorativa si concedono uno svago campestre. Nella descrizione di questa scena si possono individuare alcuni topoi della tradizione pastorale ma naturalmente calati in un contesto parodico per la frammentazione del discorso, le interpolazioni umoristiche cioè del narratore. È l'ora del tramonto: le *ninfe* e i *pastori* si accingono a far balldoria. Si sente la musica di un piffero (che come ogni piffero che si rispetti è un dono di Apollo) e di un tamburello (proprietà privata, verrebbe da dire interpolazione personale, del suonatore). Una fanciulla dalla pelle «nut-brown» (come diceva una ballata d'epoca) gli viene incontro dal gruppo e lo invita a farle da cavaliere con le braccia protese in avanti. Tristram non si lascia pregare e, quando il giovane pastore zoppo intona il preludio, la coppia si lancia nel girotondo. La posa hogarthiana<sup>44</sup> di Nannette, con il capo capricciosamente reclino su un lato, è quanto mai insidiosa. Sotto l'ebbrezza della seduzione Tristram si abbandona al sogno di poter fermare lì il suo viaggio e prolungare quell'attimo per tutta la vita:

— Why could I not live, and end my days thus? [...] Why could not a man sit down in the lap of content here — and dance, and sing, and say his prayers, and go to heaven with this nut-brown maid? (TS, p. 394).

Ma questo sognare ad occhi aperti dura il breve spazio di un rondò. Non appena la situazione si fa più compromettente, Tristram sfugge alle lusinghe di tale idillio campestre danzando via di città in città — così come aveva fatto Will Kemp, il mitico *clown* shakespeariano, nella famosa *solo dance* da

<sup>44</sup> Il capo capricciosamente reclino su un lato della fanciulla risponde bene alla predilezione del pittore inglese per le linee ondulate o serpentine. Su quest'aspetto torneremo più avanti.

Londra a Norwich nel 1600 — fino a ritornare nel padiglione di Perdrillo dove stava scrivendo quelle memorie:

[...] so changing only partners and tunes, I danced it away from Lunel to Montpellier — from thence at Pescnas, Beziers — I danced it along through Narbonne, Carcasson, and Castle Naudairy, till at last I danced myself into Perdrillo's pavillion, [...] (TS, p. 394).

L'effetto è veramente di grande suggestione onirica per la vertiginosa compressione della dimensione temporale: danziamo con questo strano compagno di ventura dai luoghi del viaggio al luogo della scrittura del viaggio stesso attraverso lo schermo della mente che accelera in avanti, nel giro di pochi *flashes*, il percorso della memoria fino al punto in cui si ricongiunge con il presente.

È un particolare degno di nota che il frontespizio del resoconto della *solo dance* di W. Kemp, cui accennavamo, cioè il *Nine Days' Wonder*, mostri il protagonista/cronista in abbigliamento buffonesco, accompagnato da un suonatore con piffero e tamburo<sup>45</sup>, proprio gli strumenti musicali che avevano invitato Tristram a fermarsi presso l'allegria brigata di ninfe e pastori. Il nome di W. Kemp, che impersonò il *clown* nella compagnia shakespeariana dei Chamberlain's Men dal 1594 al 1599, resta legato a tale leggendaria *performance* da Londra a Norwich e alla giga teatrale, che, come rileva D. Wiles<sup>46</sup>, stimolava la platea elisabettiana a decostruire per così dire il lieto fine della commedia cui seguiva, contrapponendo all'ordine morale del *play* l'anarchia degli elementi carnevaleschi, corporei e materiali di questo tipo di danza. Sterne, alludendo a tale personaggio con la sua danza per le contrade francesi, attua pertanto una relazione intertestuale con una modalità recitativa ed espressiva in cui gioca

<sup>45</sup> Piffero e tamburo, come già il vestito multicolore, sono attributi del *fool*: si veda R. Mullini, *op. cit.*, p. 13.

<sup>46</sup> D. Wiles, *Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987. Si rimanda in particolare ai capitoli «Kemp: a biography» (pp. 24-42) e «Kemp's jigs» (pp. 43-60).



un ruolo decisivo la dimensione dinamica, acrobatica quasi, e trasgressiva della fisicità, del corpo.

D'altra parte il girotondo con Nannette non può non richiamare alla mente del lettore un punto d'intersezione con la produzione artistica di un «dramatic writer»<sup>47</sup> quale W. Hogarth, se solo si consideri la centralità che la danza occupa nel trattato *The Analysis of Beauty* (1753) del celebre pittore inglese. La predilezione per la linea serpentina, su cui poggia la teoria del piacere delle «joint-sensations» è esemplificata dall'analisi dei movimenti della 'danza campestre' per l'*intricacy* e la *variety* delle linee sinuose che essa realizza:

One of the most pleasing movements in country dancing, and which answers to all the principles of varying at once, is what they call the hay; the figure of it altogether, is a cypher of S's, or a number of serpentine lines interlacing, or intervolveing each other [...]<sup>48</sup>.

È opportuno qui ricordare come per Hogarth la percezione organica fosse tutt'una con la capacità di cogliere la forma come movimento, come una specie di caccia che coinvolgesse l'artista non meno che l'oggetto. Il piacere delle «joint-sensations» scaturiva infatti dal delicato equilibrio di «bulk» e «motion», implicando la forma in ogni suo punto sempre volume, massa, profilo, superficie, colori, sfumature, movimento di linee che si arrotolano e accavallano come onde del mare<sup>49</sup>.

Ugualmente per Sterne il movimento mira a dispiegarsi sul piano della danza e l'inscindibilità di forma e movimento è continuamente suggerita, come abbiamo visto, dalla 'forma' tipografica che attiva un «bifokale Leseverfahren» e da questi labirinti inferenziali in cui il nostro compagno di

<sup>47</sup> Questo giudizio di Hogarth è citato in M. Loveridge, *Laurence Sterne and the Argument about Design*, London e Basingstoke, Macmillan, 1982, p. 111.

<sup>48</sup> W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, New York, Garland Publishing, 1973, p. 150.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 147. L'immagine delle onde del mare è ripresa dal *Winter's Tale* shakespeariano. Hogarth amava infatti corroborare le sue vedute estetiche con citazioni tratte da Shakespeare e Milton.

viaggio incontra *clowns*, artisti, linguaggi diversi, sino a condurci a passo di danza nel suo padiglione privato di scrittura.

### III.

Come sarebbe piatta e morta una mente che non sapesse scorgere in una negazione nient'altro che un'opaca barriera! Una mente viva vi può vedere una finestra che si affaccia su un intero mondo di possibilità.

(D.R. Hofstadter)

Grazie al gioco dialogico tra parola e immagine Sterne sembra dunque contrarre e dilatare a piacere le coordinate spazio-temporali del suo libro con effetti analoghi alla dissolvenza cinematografica o alla condensazione onirica, anticipando quelle operazioni di smontaggio, *cut-up* ed ellissi che diventeranno tipiche solo nella scrittura post-moderna, per la presenza massiccia, se non inflazionistica, dell'immagine (sia essa televisiva, pubblicitaria o propriamente cinematografica) nella nostra temperie culturale. La sperimentazione giocosa del TS con lo spessore figurativo del linguaggio e la spazializzazione concreta che la tipografia permette finisce col generare un libro-oggetto dove l'unica realtà non è certo costituita da una qualche storia bensì dal linguaggio e dai caratteri che lo traspongono sulla pagina stampata. La parodia sterniana problematizza già sin dalla metà del Settecento i meccanismi funzionali del racconto, aprendo nuove prospettive, additando nuovi itinerari narrativi: nel cuore stesso delle parole. Osserva al riguardo ancora Weinstein:

[...] the hitherto transparent conventions of story-telling are brilliantly foregrounded by Sterne, energized and fictionalized in themselves: the words which used docilely to tell the novelist's story now tell their own<sup>50</sup>.

Da quest'orientamento critico la strategia narrativa di

<sup>50</sup> A. Weinstein, *op. cit.*, p. 217.

Sterne effettua una specie di investimento rivoluzionario sulla lingua, esplorandone la dimensione ludica e dialogica. Di nuovo può tornarci utile la posizione assunta da Gadamer in questo rispetto, nella misura in cui egli individua un'analogia strutturale tra gioco e linguaggio proprio nel loro movimento dialogico, nella loro funzione mediale: come ogni giocare è un essere giocati, così ogni parlare è anche un essere parlati; da qui consegue che i giochi linguistici non sono tanto o soltanto giochi con la lingua, ma piuttosto giochi della lingua stessa<sup>51</sup>. In tale contesto vanno considerati i giochi linguistici del *TS* che sono sempre «corrosive but also extensive, projective»<sup>52</sup>: giochi della lingua più che con la lingua, tali da permettere al narratore di completare un libro ed esprimere una visione personale in un mondo dove — dice ancora Weinstein — «nothing can be completed and everything has already been said»<sup>53</sup>.

Sono i giochi della lingua con le opposizioni visivo/verbale, spaziale/temporale, orale/scritto ecc... che espongono e comprimono la realtà sullo schermo della mente e poi sulla pagina del libro. Il viaggio interiorizzato tra le 'lettere' di cui si parlava all'inizio procede infatti da un'idea all'altra, snodandosi lungo le diramazioni connotative o associazionistiche delle parole, lungo i reticoli simbolici che vengono attivati a seconda del dispositivo individuale che funge da filtro (o in termini 'shandiani' dell'*hobby-horse* personale). Il pericolo di equivocazione in cui rischiano di incorrere continuamente personaggi e lettori del *TS* sortisce quindi un effetto più che comico: «it is also a recognition that the *sounds* and *sights* of the world are refracted, [...], into the preconceived frames inside of us»<sup>54</sup>. Le immagini sono cioè altrettanto opache e mendaci dei suoni nella misura in cui presuppongono un interpretante umano. Non si tratta mai di semplice decodifica di

<sup>51</sup> Si veda H.G. Gadamer, *op. cit.*, in particolare «Il concetto di gioco» (pp. 132-42) e «Il linguaggio come mezzo dell'esperienza ermeneutica» (pp. 441-48).

<sup>52</sup> A. Weinstein, *op. cit.*, p. 215.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 216.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 221.

stimoli sensoriali, bensì di interpretazioni di interpretazioni...

In un avvincente saggio sull'intelligenza artificiale dal curioso titolo di *Godel, Escher e Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante*, D.R. Hofstadter parla di questo filtro soggettivo nell'ambito delle ricerche neurologiche sull'*isomorfismo parziale* tra i cervelli di individui diversi e il cervello di uno stesso individuo in tempi diversi, sia a livello di percezioni ottiche di simboli e delle strutture di attivazione dei simboli. Da un certo punto in poi cioè gli isomorfismi si fermerebbero e ciascun uomo avrebbe una configurazione della corteccia visiva assolutamente unica, «un po' come un'impronta digitale o come la firma»<sup>55</sup>. Per dare un'idea della complessità del pensiero umano nel processo di attivazione dei simboli Hofstadter inserisce nel suo saggio, ricco di riproduzioni escheriane, una propria illustrazione della rete semantica, o meglio di una sua minuscola porzione, che ha generato il libro. È un vero e proprio labirinto affastellato da nodi e archi di collegamento che per certi versi ricorda la pagina marmorizzata del *TS*, emblema altrettanto allusivo della complicata rete simbolica del romanzo.

D'altro canto un meccanismo per così dire di isomorfismo imperfetto è posto alla base dei processi semiotici di produzione ed elaborazione culturale anche da Lotman nel già citato lavoro della *Semiosfera*: si tratta della legge della simmetria speculare o enantiomorfa in virtù della quale le relazioni dialogiche scaturiscono da un gioco di simmetria e dissimmetria (quando le parti sono specularmente uguali ma diseguali se sovrapposte), di somiglianza e differenza strutturale. L'immagine scelta dallo studioso russo per esemplificare questo meccanismo risale ad uno scrittore ceco del XIV sec., Thomas Stitni:

Come un volto, che si riflette in uno specchio, si riflette anche in qualunque suo frammento, che appare così una parte dello specchio e nello stesso tempo simile ad esso, nel meccanismo semiotico il singolo testo è *per certi versi isomorfo* al mondo testuale<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> D.R. Hofstadter, *op. cit.*, p. 375.

<sup>56</sup> J. Lotman, *op. cit.*, p. 66. Corsivi nostri.



Dal momento che non si può parlare di isomorfismo perfetto il confine tra realtà e fantasia diventa necessariamente più duttile, elastico. Come rileva Hofstadter in un altro punto del suo discorso non esistono corrispondenze biunivoche tra simboli e cose reali perché il pensiero dell'uomo è *intensionale* e non *estensionale* nel senso che le descrizioni possono per così dire 'fluttuare' senza essere vincolate ad oggetti concreti e specifici. È appunto in virtù della flessibilità della mente umana che fantasia e realtà possono, come si diceva prima, fondersi o confondersi molto più spesso di quanto generalmente crediamo: «quando si pensa, vengono fabbricate e manipolate descrizioni complesse che non sono necessariamente ancorate a eventi o a cose reali»<sup>57</sup>. Così a 'Shandy Hall' l'annuncio della morte del padroncino Bobby fa subito fluttuare nella mente della cameriera Susannah la vestaglia di raso verde della padrona e poi è l'intero guardaroba, dice Tristram, a sfilare in parata:

My mother's whole wardrobe followed. — What a procession! her red damask, — her orange tawney, — her white and yellow lustrings, — her brown taffeta, — her bone-laced caps, her bedgowns, and comfortable under-petticoats. — Not a rag was left behind (TS, p. 264).

Ma è al padre del narratore, a Walter Shandy, che tocca declamare la meravigliosa elasticità della mente e del pensiero umani nella sua apologia dei verbi ausiliari. Questi verbi sono di capitale importanza nell'educazione dei bambini (Walter Shandy è alle prese, infatti, con il suo trattato di pedagogia per il piccolo Tristram), poiché consentono di trarre da una qualunque idea, per quanto sterile possa essere, un intero «magazine of conceptions and conclusions» (IS, p. 298). La virtù di tali verbi è decantata con le seguenti parole:

Now the use of the *Auxiliaries* is, at once to set the soul a-going by herself upon the materials as they are brought her; and by the versability of

<sup>57</sup> D.R. Hofstadter, *op. cit.*, p. 367.

this great engine, round which they are twisted, to open new tracts of enquiry, and make every idea engender millions (TS, pp. 297-8).

È qui evidenziata la ricchezza di prospettive («to open new tracts of enquire») che i verbi ausiliari aprono alla mente, la prolificità di ipotesi e tesi che essi permettono di concepire («make every idea engender millions») proprio grazie alla flessibilità del cervello («by the versability of this great engine»).

I verbi ausiliari sono infatti alla base della formazione dei modi controfattuali, vale a dire il congiuntivo, il condizionale, l'ottativo, che, secondo il giudizio di Hofstadter, rappresentano i centri generativi del linguaggio umano. È quanto sostiene anche G. Steiner in *After Babel* sottolineando come queste preposizioni ipotetiche siano fondamentali per la dinamica del modo di sentire degli uomini:

Nostra è l'abilità, il bisogno di contraddire (o 'contro-dire') il mondo, di immaginarlo e parlarne diversamente [...] Abbiamo bisogno di una parola per designare la capacità, quasi la necessità del linguaggio di porre situazioni 'altre' [...] Forse 'alterità' potrebbe andare: per definire il 'diversamente da', le proposizioni controfattuali, le immagini, le forme della volontà e dell'evasione con le quali carichiamo il nostro essere mentale e mediante il quale costruiamo il *milieu* mutevole e largamente fittizio della nostra esistenza somatica e sociale [...]<sup>58</sup>.

Sulla scorta di tali riflessioni Hofstadter a sua volta fa osservare come queste costruzioni di 'mondi al congiuntivo' avvengano in modo così spontaneo che difficilmente ne siamo consapevoli: si slitta dalla realtà all'ipotesi del 'cosa accadrebbe se' senza nessuna indicazione consapevole nella maggior parte dei casi, «il che vuol dire che l'osservazione di quali elementi slittino costituisce una buona finestra sulla mente inconscia»<sup>59</sup>.

Ritorniamo dopo quest'ultima passeggiata inferenziale a 'Shandy Hall' per concludere il nostro discorso. Walter

<sup>58</sup> Cit. in *Idem*, p. 695.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

Shandy era intento a dare una dimostrazione pratica del proficuo meccanismo semiosico che i verbi ausiliari permettono. «Hai mai visto un orso bianco?» chiede al Corporal Trim e alla risposta negativa del caporale replica: «Ma sapresti all'occorrenza descriverne uno?». Uncle Toby non ritiene possibile descrivere qualcosa che non si è mai visto ma questo è proprio il caso che Walter vuol prendere in considerazione:

'Tis the fact I want — [...] — and the possibility of it is as follows.

A WHITE BEAR! Very well. Have I ever seen one? Might I ever have seen one? Am I ever to see one? Ought I ever to have seen one? Or can I ever see one?

Would I had seen a white bear! (for how can I imagine it?)

If I should see a white bear, what would I say? If I should never see a white bear, what then?

If I never have, can, must, or shall see a white bear alive; have I ever seen the skin of one? Did I ever see one painted? — described? Have I never dreamed of one?

Did my father, mother, uncle, aunt, brothers or sisters, ever see a white bear? What would they give? How would they behave? How would the white bear have behaved? Is he wild? Tame? Terrible? Rough? Smooth?

— Is the white bear worth seeing? —

Is there no sin in it? —

Is it better than a BLACK ONE? (TS, pp. 298-9).

Questa serie di proposizioni controfattuali sull'orso bianco costituisce un pezzo esemplare dell'umorismo sterniano: qui vediamo la mente umana, «at the crossroads of the paradigmatic and syntagmatic resources of language»<sup>60</sup>, che si schiude ad una miriade di costellazioni virtuali al di là della logica cogente dell'arida realtà fattuale.

I giochi dialogici del TS puntano dunque a manipolare le risorse semantiche, sintattiche e pragmatiche della lingua che gli studi moderni di semiologia testuale (Halliday e la scuola perceiana) hanno messo in luce, focalizzando l'attenzione dell'interlocutore 'shandiano' sulla rete di modi e relazioni (affermazione, negazione, possibilità, probabilità, volizione) che la lingua permette di tracciare sul magma informe

<sup>60</sup> A. Weinstein, *op. cit.*, p. 227.

e refrattario dell'esperienza sensoriale. Attingendo sia alla tradizione rinascimentale del *learned wit* (in particolare al modello rabelaisiano) sia al gusto barocco dell'amplificazione retorica dove l'espansione virtuosistica di un concetto in catene analogiche arriva a suscitare un senso di vertigine e smarrimento, il narratore di Sterne tesse un fitto dialogo con il suo compagno di viaggio sull'avventura narrativa in atto: l'esperienza del mondo (sia esso reale o fittizio) non è mai data a priori in una sorta di ideale purezza, ma viene filtrata e dotata di senso grazie alla funzione mediatrice del linguaggio che investe l'intera personalità degli interpretanti in causa. Il processo di comunicazione ed interpretazione testuali su cui Sterne sviluppa il proprio discorso metanarrativo è un delicato e complesso atto dialogico con il lettore che, come abbiamo visto, esplora con *humour*, *wit* e *fancy* le polarità di immagine e parola, realtà e finzione, l'ordine del discorso e le spinte centrifughe del soggetto.

Il TS è dunque un viaggio dell'immaginazione, dell'interpretazione di un mondo (testuale e non), è un giocare a reinventare il mondo sui frammenti delle tradizioni parodiate, a guardarlo da angolazioni eccentriche che contro-dicono le nostre abitudini, con il sospetto più o meno fondato che siamo stati giocati e parlati per tutto il tempo.



AL DI LÀ DEL VELO: TENSIONI ALLEGORICHE  
ED IMPULSI SIMBOLICI NEI  
TWO CANTOS OF MUTABILITIE

di  
Anna Notaro

We no longer believe that truth remains truth when the veil is withdrawn from it: we have lived long enough to believe this. At present we regard it as a matter of propriety not to be anxious either to see everything naked, or to be present at everything, or to understand and 'know' everything [...] Perhaps truth is a woman who has reasons for not showing her reasons?

(F. Nietzsche)

When it is a matter of the veil, is that not once again tantamount to unveiling? This question *inasmuch as it is a question*, remains — interminably.

(J. Derrida)

Una decina d'anni circa dopo la morte di Spenser, nel 1599, Matthew Lownes, libraio in St. Dunstan's Churchyard, Fleet Street pubblicò un'edizione della *Faerie Queene* la quale conteneva, oltre ai sei libri già conosciuti, «Two Cantos of Mutabilitie: Which, both for Forme and Matter, appeare to be parcell of some following Booke of the Faerie Queene, Under The Legend of Constancie. Never before imprinted». Si potrebbe a ben ragione sostenere che nell'indeterminatezza di quell'«appeare to be» iniziale affiorava, in nuce, la problematicità strutturale di un frammento testuale destinato a suscitare l'interesse e l'attenzione di schiere di critici letterari, tutti animati dal pregevole intento di spiegarne in

qualche modo l'anomalia, ora conferendogli unità artistica in sé, ora reinscrivendolo a pieno titolo nel resto dell'opera in questione, quasi fosse parte di un insieme organico ed omogeneo.

Di conseguenza, la questione dell'unità artistica della *Faerie Queene* ha conosciuto per molto tempo un interesse prevalente, se non esclusivo, interesse che spesso ha condotto a posizioni diametralmente contrastanti; a parere di Kathleen Williams, infatti:

Spenser is able to present the poet's vision of ordered nature without doing violence to the moment by moment experience which is itself part of the nature to be ordered [...] Spenser marshals all his organizing principles as one; the poem moves altogether, and moves unerringly towards unity.<sup>1</sup>

Secondo William Nelson invece:

The constituent elements are not sequential in their arrangement; they are truly episodic, obeying no law of progress or development. They are not tied to each other but to the principal subject of discourse [...] One may take hold of the meaning of a book almost anywhere in it.<sup>2</sup>

Ancor più pertinente tale questione doveva sembrare se riferita ai *Cantos*; a questo proposito, C.S. Lewis scrive:

Such poetry, coming at the very end of six books, serves to remind us that the existing *Faerie Queene* is unfinished, and that the poet broke off, perhaps, with many of his greatest triumphs still ahead.<sup>3</sup>

Il senso di imperfezione e di perdita pare attenuato, nelle parole di Lewis, dalla fiducia che, dopo tutto, se l'intero poema fosse stato completato, la struttura generale dell'opera avrebbe di certo goduto di completezza e unità, almeno a prestar fede alle intenzioni espresse nella lettera a Raleigh.

<sup>1</sup> K. Williams, *Spenser's World of Glass*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1966, pp. xiii, xix.

<sup>2</sup> W. Nelson, *The Poetry of Edmund Spenser: A Study*, N.Y. & London, Columbia U.P., 1963, pp. 134, 145.

<sup>3</sup> C.S. Lewis, *The Allegory of Love*, London, Oxford U.P., 1936, p. 357.

Purtroppo, però si è trascurato di sottolineare adeguatamente quanto Spenser ivi scrive quasi in chiusura, nel penultimo paragrafo: «But by occasion hereof, many other adventures are intermedled, but rather as Accidents, then intendments».<sup>4</sup>

Al di là dei tre intenti chiaramente manifestati dall'autore nella celebre lettera: scrivere un poema epico in grado di rivaleggiare con quelli antichi, formare l'ideale del gentiluomo elisabettiano, nonché rendere omaggio alla sovrana celebrando la magnificenza del suo lungo e splendido regno; al di là di tutto ciò c'è, dunque, ben altro. Il «dark conceit», questa allegoria programmatica enunciata sin dalle prime battute cela in effetti una tessitura strutturale molto complessa in cui vari elementi che oggi definiremmo di natura intertestuale, giungono a costituire un unico grande frammento — frammento di un ambizioso progetto. E non potrebbe essere altrimenti se si considera che, a costituire il palinsesto semantico dell'opera in questione, hanno contribuito, in una sequenza che certo non pretende di essere esaustiva, l'allegoria e il romanzo medievale, l'epica classica e quella italiana, il mito, l'etica aristotelica, il platonismo e il neo-platonismo, l'umanesimo rinascimentale e l'idealismo protestante, ed infine la storia ed il folclore nazionali, secon-

<sup>4</sup> E. Spenser, «A Letter of the Author to Sir Walter Raleigh», in E. Spenser, *Poetical Works*, a cura di J.C. Smith e E. De Selincourt, Oxford, Oxford U.P., 1987, p. 408. Tutte le citazioni presenti nell'articolo e riferentisi non solo alla *Faerie Queene*, ma anche ad altre opere spenseriane sono tratte dall'edizione sopra menzionata.

Se si debba o meno prestar fede alle intenzioni che gli autori spesso manifestano in apertura dei loro scritti è questione lungamente dibattuta e riguardante generi letterari diversi, come in questo caso il componimento in versi, o, forse in modo ancor più esemplare il romanzo. In tempi più recenti la nozione di «intenzionalità autoriale» ha conosciuto un consistente ridimensionamento a partire dalle acute analisi di Barthes, fino a Paul de Man che del decostruzionismo americano rappresenta l'esempio più interessante. Per de Man intenzionalità palese è sinonimo di crisi, al punto che «it puts the act of writing into question by relating it to its specific intent», in P. de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1983, p. 8.



do un procedimento allegorico che spesso indulge all'eccesso, all'iterazione e al dislivello.<sup>5</sup> Ma si sa, l'allegoria è sempre attratta da ciò che è incompleto, imperfetto, frammento di una totalità auspicabile, obiettivo di un sogno metafisico espresso nella sua connaturata referenzialità all'allos, all'altro da sé che conferisce senso e significato alla sua stessa presenza. Tutto ciò fa sì che a volte la sua forza trasfigurante travolga ogni cosa mutando, come sostiene Benjamin, cose ed opere in una scrittura in movimento.

Val la pena ricordare che l'allegoria letteraria ha conosciuto una storia di sdegnosi ripudi e periodiche rivalutazioni, basti pensare che Croce nell'*Estetica* ne discute come di una «scienza o di un'arte che scimmietta la scienza»; in tempi più recenti Borges l'ha definita un «errore estetico», avente solo un interesse storico e non critico. Ma è soprattutto Benjamin, nell'ultimo capitolo del suo *Dramma Barocco Tedesco*, a rivalutare positivamente in epoca moderna il suo potenziale estetico, potenziale che più di recente ha ritrovato spazi prima impensabili nel campo della filosofia e della critica<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Non mi sembra di poter condividere l'affermazione di K. Williams secondo cui dal momento che le idee drammatizzate nella *Faerie Queene*, e in particolare nei *Cantos* provengono da fonti diverse, ciò comporta uno scadimento della loro consistenza filosofica, rimanendo utili solamente in quanto immagini. Eterogeneità non implica sempre inconsistenza concettuale e l'opera in questione ne è, a mio parere, uno splendido esempio. Cfr. K. Williams, *op. cit.*, p. 225.

<sup>6</sup> Si pensi soprattutto alle recenti decostruzioni dell'estetica romantica, di quell'ideale cioè di intima fusione tra linguaggio e realtà, mente e materia, natura e spirito. De Man, in particolare, riesce abilmente ad elucidare il senso generale di «self-deception» sul quale si fondano le filosofie idealistiche, del tutto incapaci di considerare «their own rhetorical working». La stessa distinzione tra simbolo e allegoria diventa poi sempre più instabile. In una prospettiva decostruzionista si potrebbe anzi ipotizzare un parallelismo tra la subordinazione di cui ha sofferto da Platone in poi la scrittura rispetto al discorso orale, e la medesima sorte patita dall'allegoria nei confronti del simbolo, presunta unità di contenuto e forma. Per i discorsi qui appena accennati si veda P. De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven & London, Yale U.P., 1979.

Come già sottolineava Frye, un'opera che si definisce allegorica tende già ad indicare al lettore il suo commento. Si tratta ovviamente di una prospettiva metatestuale che, Frye osserva, costituisce un elemento strutturale della letteratura.<sup>7</sup>

Al di là dell'aspetto totalizzante di tale affermazione, ciò che più conta a mio parere è questa capacità propria della scrittura allegorica di inicializzare un processo per cui l'opera letteraria consapevolmente interroga se stessa e le sue modalità finzionali. Sempre nel *Dramma Barocco Tedesco* Benjamin afferma che «L'apprezzamento della transitorietà delle cose e la preoccupazione di salvarle per l'eternità costituisce uno degli impulsi più forti dell'allegoria»,<sup>8</sup> un impulso di cui non pare esente nemmeno Spenser se è vero che alcuni hanno voluto vedere tematizzato nei *Cantos* proprio il desiderio dell'artista di creare un'opera in grado di sopravvivere al passaggio del tempo.<sup>9</sup>

Sul risultato di tale operazione avrò modo di tornare in seguito, per ora mi limiterò a ricordare che nel suo continuo riferimento a qualcos'altro implicitamente sussiste all'interno del discorso allegorico un postulato ironico secondo il quale le parole significano proprio l'opposto di ciò che apparentemente indicano e che, di conseguenza, ogni tentativo ermeneutico il quale pretenda di portare luce definitiva sul significato di un'opera tanto complessa risulta inesorabilmente gabbato dalla futilità delle sue stesse intenzioni.<sup>10</sup> In

<sup>7</sup> Vedi N. Frye, *Anatomy of Criticism*, N.Y., Atheneum, 1969, in particolare p. 54.

<sup>8</sup> W. Benjamin, *Il Dramma Barocco Tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p. 170.

<sup>9</sup> Sembra appunto questa l'opinione di Susan C. Fox nel suo articolo «Eterne in Mutabilitie, Spenser's Darkening Vision» quando scrive: «The Mutabilitie Cantos thus mark the end of Spenser's struggle in his poetry with dread and despair. They seem to provide an answer to his own search for permanence, but it is not a viable answer. [...] There could be no literal permanence for him; he could defy loss and change only in the endurance of his art...». In *Eterne in Mutabilitie. The Unity of The Faerie Queene*, a cura di K.J. Atchity, Hamden, Connecticut, Archon Books, 1972, p. 40.

<sup>10</sup> L'atto stesso di interpretazione diviene, in questo senso, ciò che Derrida ha descritto come «an endless process of displacement of meaning».

altre parole l'allegoria pare in grado di sovvertire il legame tra segno e significato, anche quando viene utilizzata, come è pure il caso dell'opera in questione, in senso didattico, per esprimere cioè valori che vanno al di là della pura dimensione estetica.<sup>11</sup>

Ulteriore caratteristica che credo valga la pena di essere sottolineata in apertura, soprattutto a causa della sua pertinenza in relazione ai *Cantos*, riguarda il fatto che l'allegoria tende ad annullare la distinzione tra discorso letterario e discorso filosofico. Nel caso della *Faerie Queene* questa caratteristica propria del sema in oggetto, oltre che della forma prescelta, sembra orientata teleologicamente secondo un modulo preciso volto alla omogeneizzazione simbolica di tutte le possibili spinte centrifughe grazie a quello che definirei «un movimento unidirezionale verso la massima icona», l'icona Una e sovrana: Elisabetta. Che tale movimento sia solo apparente, piuttosto che reale, desiderio strutturale che si esprime grazie ad una continua tensione verso il simbolo, presunta unità di contenuto e forma, è quanto mi prefiggo appunto di sostenere. Probabilmente ha ragione Montrose quando afferma che:

What is at issue here is not merely the representation of Queen Elisabeth in Spenser's poem but the representation of that representation, that is the textual foregrounding of the process of textualization itself. This process does not work to suggest that there is nothing outside the text at the conjuncture of various determinations — social, ideological — literary — that have already been transformed within it.<sup>12</sup>

Un processo destinato a frustrare la nostra naturale aspirazione a sicurezza e stabilità, «the usual platonic quest for self-present truth», tutto ciò risulta impossibile, infatti ci sono momenti definiti di «undecidability», «where the signifier can no longer be replaced by its signified, so that in consequence no signifier can be replaced, purely and simply». Vedi J. Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1976, p. 266.

<sup>11</sup> Come afferma giustamente J. Grundy, «'the lesson cannot be separated from the imaginative effect of the fiction', using 'fiction' now to signify the total structure of the poem, not just the separate images.» (in J. Grundy, *The Spenserian Poets*, London, Arnold, 1969, p. 34).

<sup>12</sup> «This process» continua poi Montrose, «does not work to suggest that there is nothing outside the text but, on the contrary, works to locate

Tutto ciò non significa quindi negare quel che può ancora essere definita — anche in tempi in cui tale terminologia è considerata con sospetto — la potenzialità ideologica del testo spenseriano, testo che è prodotto e, al tempo stesso, produttore di ideologia/e, eterna macchina ri-creatrice obbediente a impulsi molteplici e, spesso, differenziati. Il poeta può quindi essere vate, in grado cioè di catalizzare e rappresentare al meglio i tratti ideologici più connotanti di una data nazione, ma soprattutto, nel caso di Spenser, rimane pure profondamente poeta, colui che crea, o meglio ri-crea, davanti ai nostri occhi un potente scenario in cui ragione storica, fascino epico e favola mitica si muovono secondo un dilettevole giuoco di sintesi e disgregazione, un capriccio inventivo di cui proprio lui, il poeta, o meglio la sua fantasia, pare essere l'unica artefice. Una fantasia che, a parer mio, certo non può intendersi in senso vichiano, come memoria dilatata e composta, senza che per questo venga meno quel necessario rapporto tra visione e parola scritta che così bene si esplica tra i labirinti emozionali del componimento in versi. Ebbene se, come sostiene Sanguineti, scrivere non è che un viaggio allegorico, allegoria cioè di quel viaggio mentale che l'autore compie entro il proprio animo, allora diremo che, nel caso della *Faerie Queene*, ci troviamo di fronte ad un'opera doppiamente allegorica, nel senso che essa non solo allude a qualcos'altro, ma è essa stessa qualcos'altro. Il meccanismo prescelto non può che essere dunque quello della infinita rifrazione, del continuo riflesso, dell'incessante riverbero di

the text at the conjuncture of various determinations — social, ideological, literary — that have already been transformed within it. [...] It is precisely by calling attention to its own processes of representation that Spenser's art calls into question the status of the authority it represents [...] Every representation of power is also an appropriation of power». Sulla medesima questione, ma in una prospettiva diametralmente opposta Greenblatt sostiene che: «Spenser's art constantly questions its own status in order to protect power from such questioning». Vedi rispettivamente L.A. Montrose, «The Elizabethan Subject and the Spenserian Text», in *Literary Theory/Renaissance Texts*, a cura di P. Parker & D. Quint, Baltimore, The Johns Hopkins U.P., 1986, pp. 322, 331; e S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1980, p. 222.



senso all'interno di plot molteplici che non paiono arrivare mai ad una definitiva conclusione, rimanendo sospesi, come prigionieri di un modulo finzionale che vive e si alimenta anche del suo ininterrotto fluire.<sup>13</sup>

All'indeterminatezza strutturale dell'opera in questione, fa riscontro quella semantica, la «faerie land» ricreata da Spenser è infatti una terra di favola, di illusione e di precarie vittorie. The Red Cross Knight sposa Una ma è costretto a lasciarla immediatamente, condannato com'è a non trovare mai pace sulla Terra; Britomart trova Artegall, ma anch'egli deve completare la sua *quest*; Calidore conquista l'amore di Pastorella, ma dovrà presto abbandonarla; allo stesso modo Guyon, pur dopo aver distrutto «the Bower of Bliss», continuerà ad essere un cavaliere errante. Con un'immagine alquanto suggestiva, ma senz'altro appropriata, Kathleen Williams descrive Faeryland come «a world of tentative movement in the half-dark of sublunary life, becoming more confident as events slowly take shape, [...] very close to what is feels like to be living in a world whose significance is only dimly and occasionally discernible.»<sup>14</sup>

Nella prospettiva fin qui delineata appare quindi naturale che l'idea dello specchio si ritrovi a svolgere un'importante funzione di *device* retorico all'interno di un'opera come la *Faerie Queene*. Innumerevoli sarebbero i riferimenti al «mirror» o al «glass», mi limiterò a citarne uno, particolarmente emblematico dei discorsi appena svolti. Siamo nel secondo canto del libro III quando, a proposito del «glassie

<sup>13</sup> La tecnica narrativa dei plot sospesi è una chiara influenza dell'Ariosto, in particolar modo dell'*Orlando Furioso*. Tutto ciò contribuisce enormemente ad acuire quel senso di indeterminatezza semantica e strutturale più volte evidenziato. Non a caso A. Fowler sottolinea quale caratteristica principale dell'intero poema una certa «labyrinthine unsearchability», mentre R. Sale lo definisce «theoretically endless» infatti «it never gets anywhere». Si vedano rispettivamente *Edmund Spenser* (Harlow, Longman for the British Council, 1977, p. 26) e *Reading Spenser: An Introduction to «The Faerie Queene»*, New York, 1968, pp. 10, 29.

<sup>14</sup> Cit. in C. Van Dyke, *The Fiction of Truth. Structures of Meaning in Narrative and Dramatic Allegory*, Ithaca & London, Cornell U.P., 1985, p. 259.

globe» di Merlino, il poeta scrive:

... round and hollow shaped was,  
Like to the world it selfe, and seem'd a world of glass.

(III, 2, 19)

La sfera magica di Merlino è dunque metafora non solo del nostro mondo fenomenico, ma anche, per quanto si è detto sinora, dell'universo narrativo dell'intera opera la cui superficie chiede continuamente di essere scalfita se si vuole davvero intravedere qualcosa al di là delle opacità formali e delle vischiosità semantiche che pure ne contraddistinguono l'essenza. Ecco allora che non parleremo più di frammenti testuali, bensì di schegge, pezzetti di un'immagine sempre, e disperatamente, tesi al sincretismo simbolico.

All'interno di tale visione i *Cantos* sono emblematici della tensione verso una paradossale compiutezza, in quanto vi si è voluto ritrovare l'intero cuore della poesia filosofica spenseriana, poesia e filosofia unite insieme quindi in un comune intento riconciliatore di contrasti e spinte centrifughe, il cui felice esito parrebbe assicurato dall'esaltazione finale di una «Constancy» eterna e cristiana. Cavalieri, esseri mostruosi e damigelle sono ormai spariti dalla scena per lasciare posto ad una vicenda d'altro tipo, il campo di battaglia si è trasferito nelle sfere celesti e al clangore delle armi si è sostituita l'arte raffinata dell'elocutio retorica e della concettualità filosofica.<sup>15</sup>

Oggetto della contesa diviene ora il controllo del tempo, cosa non da poco se si considera che la sfida portata da Mutabilitie agli dei dell'Olimpo potrebbe minare alle radici

<sup>15</sup> Per discutere adeguatamente dell'aspetto retorico dei *Cantos*, bisognerebbe senz'altro soffermarsi ad ogni verso, mi limiterò solo a sottolineare come l'intero discorso di Mutabilitie sia organizzato secondo i parametri dell'oratoria classica giudiziale (Cicerone, Quintiliano). Con ovvio riferimento al canto vi si può notare come le stanze 14 e 15 costituiscono il cosiddetto *exordium*, la 16 rappresenta la *narratio*, le stanze 17-47 la *probatio*, nelle stanze 49-55 Mutabilitie presenta la sua *refutatio* ed infine nella 56 offre la *peroratio* conclusiva.

l'intero assetto dell'universo, almeno così come esso appariva agli occhi degli elisabettiani. Che quello del tempo e del suo influsso sulla vita dell'uomo fosse uno dei temi centrali della speculazione filosofica, oltre che della produzione artistica dell'epoca, è evidente se si pensa soprattutto ai sonetti shakespeariani o al *Winter's Tale*, dove la figura del tempo giunge persino ad autodefinirsi in questi termini:

I that please some, try all, both joy and terror  
Of good and bad, that masks and unfolds error.

(IV, Prol., 1-2)

o al melancolico e struggente lamento di Macbeth,

To-morrow and to-morrow  
Creeps in this petty pace from day to day,  
To the last syllable of recorded time;  
And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out brief candle!  
Life's but a walking shadow, a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more; it is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing. (V, v, 19-28)<sup>16</sup>

L'interrogativo di fondo riguardava in particolare la natura stessa del tempo, se cioè si trattasse di una natura ciclica e rassicurante la quale si esplica attraverso quella che il duca bandito di *As You like It* definisce «the seasons' difference», oppure lineare, angosciante in quanto conduce al decadimento e alla morte: il cosiddetto «tempus edax rerum» dell'ultimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, vorace fagocitatore di ogni cosa. A causa del peccato e della caduta infatti l'uomo è soggetto al mutamento e ai capovolgimenti della sorte. «Naught may endure but Mutability», scriverà gravemente Shelley,<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Le citazioni dal *Winter's Tale* e dal *Macbeth* sono tratte dalle edizioni Arden curate rispettivamente da J.H.P. Pafford e K. Muir.

<sup>17</sup> P.B. Shelley, «Mutability» in *The Complete Poetical Works of P.B. Shelley*, a cura di N. Rogers, vol. II, 1814-1817, Oxford, Clarendon Press, 1975, p. 7.

mentre in *The Ruins of Time*, Spenser lamenta:

O! trustlesse state of miserable men,  
That builde your blis on hope of earthly thing,  
And vainly thinke your selues halfe happie then, (vv. 197-199).

Con simile mestizia si aprono pure i *Two Cantos of Mutabilitie*:

What man that sees the euer-whirling wheele  
Of *Change*, the which all mortal things doth sway,  
But that thereby doth find and plainly feel  
How MVTABILITY in them doth play  
Her cruel sports, to many men's decay? (VII, vi, 1).

Ormai siamo lontani da quell'«antique world» delineato nel prologo del libro V, allorquando l'uomo era nel fiore della sua originaria virtù.

When as mans age was in his freshest prime,  
And the first blossome of faire vertue bare, (V, 1, 3-4).

L'universo abitato da Spenser e dai suoi contemporanei è profondamente mutato tanto che persino

... for the heauens revolution  
Is wandred farre from, where it first was pight,  
And so doe make contrarie constitution  
Of all this lower world, toward his dissolution. (V, 4, 6-9)

Conciliare i contrari in una sintesi che ne giustifichi anche la stessa esistenza diventa dunque per il poeta Spenser un imperativo di natura etica, al quale egli non sente di poter sfuggire, in nome di quella massima per cui «Truth is One in All» enunciata da Artegall, il cavaliere del libro V. In questo senso i *Cantos* si offrono quale primaria esemplificazione allegorica di tale tentativo.

Mutabilitie, la protagonista, è tratteggiata in modo bivalente come entità minacciosa, ma, al tempo stesso, anche come una forza appartenente all'ordine naturale delle cose tanto che Natura mostrerà una certa esitazione prima di pro-



nunciarsi a suo sfavore.<sup>18</sup> Essa viene di volta in volta chiamata «Change», «Alteration»; gli aggettivi che la qualificano sono: «wilful», «arbitrary», «irrational»; in altre parole si tratta di un vero e proprio «spirit of lawlessness». Mutabilitie stessa si presenta come

... a daughter by the mother's side,  
Of her that is Grand-mother magnifide,  
Of all the Gods, great *Earth*, great *Chaos* child: (VII, vi, 26).

Il suo nome rispecchia in pieno la sua vera natura ed in un mondo narrativo in cui le «false apparenze» sono sempre associate al male, ciò rappresenta senz'altro un punto a favore di questa figura.

Natura, d'altro canto viene presentata come una sorta di semidivinità, novello demiurgo platonico, più potente di Giove, eppure in una posizione subordinata rispetto ad «Almighty God». Una Natura che quindi non è Dio, ma energia vitale e simbolo della sua attività creatrice.<sup>19</sup> Certo il suo verdetto a sfavore di Mutabilitie non potrebbe essere diverso dal momento che essa, figlia dei Titani, e quindi frutto della Terra, rischia di portare la sua capacità perturbatrice anche nelle armoniche sfere celesti. Nelle parole della Titanessa pare risuonare il mai sopito orgoglio dei figli di Adamo che Giove immediatamente riconosce

Will neuer mortal thoughts ceasse to aspire,  
In this bold sort, to Heauen claime to make  
And touch celestiall seates with earthly mire? (VII, vi, 29).

Mutabilitie, quindi è tanto più pericolosa perché ha in

<sup>18</sup> A tal proposito i giudizi di C.S. Lewis e di P. Parker sono esemplarmente contrastanti, mentre per il primo «Spenser practically identify his Titaness with sin», la seconda sostiene che «Mutabilitie is not a moral figure at all. [...] She is a natural force». Si veda rispettivamente C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 353 e P. Parker, *The Allegory of the Faerie Queene*, Oxford, Clarendon Press, 1960, p. 263.

<sup>19</sup> L'idea di Natura come «vicaria di Dio» si ritrova pure in opere quali *The Parlement of Foullys* di Chaucer, e *De Planctu Naturae* di Alan of Lille.

sé qualcosa di umano, perché l'uomo rappresenta in realtà l'elemento potenzialmente ingovernabile che può sfuggire alla luminosa guida degli dei. Invano essa tenterà di dimostrare che il suo potere investe persino la sfera delle stelle fisse, chiamando poi a suoi testimoni le stagioni, i mesi e le ore. Tutto risulta inutile, il mutamento è sì permesso, ma all'interno di un pattern circolare che obbedisce alla regola dell'eterno ritorno.<sup>20</sup>

Tale pattern è chiaramente suggerito dai versi che concludono la processione delle stagioni, Febbraio arriva per ultimo recando con sé non solo l'aratro ma anche:

... tooles to prune the trees, before the pride  
Of hasting Prime did make them burgein round:  
So past the twelue Months forth, and their dew places found.  
(VII, vii, 43)

Alla fine della processione ecco arrivare anche Death, preceduta da Life

*Death* with most grim and griesly visage seene,  
Yet is he nought but parting of the breath;  
Ne ought to see, but like a shade to weene,  
Vnbodied, vnsoul'd, vnheard, vnseen.  
(VII, vii, 46)

Si tratta certo di una figura truce, ma i suoi tratti pur sinistri risultano rarefatti «yet is he nought but parting of the breath». Spetterà a the Great Dame Nature, colei che muta ed è immutata, visibile ed invisibile, buona e crudele, uomo/donna, ristabilire l'ordine «naturale» delle cose, le quali:

... are not changed from their first estate;  
But by their change their being doe dilate:

<sup>20</sup> Per l'enfasi conferita all'idea della ruota del tempo, Mutabilitie parrebbe rappresentare anche un aspetto della dea Fortuna, o «vortumna» colei che svolge l'anno. Spenser ha utilizzato questa figura proprio per la sua funzione di controllo del tempo, cercando di omogeneizzare al suo interno i due elementi di discordia e armonia che la caratterizzano.

And turning to themselves at length againe,  
 Doe worke their owne perfection so by fate:  
 Then ouer them Change doth not rule and raigne;  
 But they raigne ouer Change, and doe their states maintaine.  
 (VII, vii, 58)

La pretesa sovranità da parte di Mutabilitie non solo è stata svuotata, ma addirittura rovesciata in una dimensione di sudditanza del tutto inaspettata. Al suo osare è stato contrapposto un limen invalicabile, un limen che equivale ad accettazione del proprio posto all'interno di quella ideale gerarchia di valori che costituisce la Grande Catena dell'Essere. Già nel libro V Artegall sostiene la tesi secondo cui:

All change is perillous, and all chaunce unsound.  
 (V, ii, 36)

Alle smanie egalarie del gigante della bilancia ribatterà infatti che:

All creatures must obey the voice of the most hie.  
 (V, ii, 40)

Obbedire alla voce di chi, su un piano gerarchico è in alto significa anche concedere il controllo del tempo. Per il sovrano quindi tale controllo diventa una necessità improcrastinabile dal momento che proprio il tempo si offre come strumento ordinatore per eccellenza e garante, per certi versi, della stessa sacralità regale.<sup>21</sup>

Nei *Cantos* è presentata una duplicità di fondo dell'ordine delle cose, da una parte il terrestre mutevole ed imperfetto, dall'altra il celestiale perfetto e senza fine; solo negli

<sup>21</sup> Il tema del tempo come ordinatore e garante della sovranità regale è ad esempio al centro di un testo quale *1 Henry IV*, come ho avuto modo di sviluppare in «Falstaff, profeta disarmato», *Anglistica AION*, XXX, 1-2, 1987, pp. 177-194. In effetti, l'intero pronunciamento di Mutabilitie ricorda, per certi versi, la vicenda di Falstaff, potenziale elemento disturbatore destinato a conoscere un effimero potere prima di soccombere dinanzi a chi è più in alto di lui.

ultimi versi i due stati apparentemente irconciliabili paiono trovare una soluzione teleologica nella perenne sintesi dell'eterno riposo:

But stedfast rest of all things firmly stayd  
 Vpon the pillours of Eternity  
 That is contrary to *Mutabilitie*.

(VII, viii, 2)

Già altrove all'interno dell'intero corpus della *Faerie Queene*, la superba sintesi era stata tentata, il riferimento è, ovviamente, al Giardino di Adone del libro III, un vero paradiso platonico in cui all'idealismo delle forme si affianca una fisicità tutta terrena. Con bella metafora Carolyn Van Dyke ne discute come di un «idillio semiotico», in grado di equiparare: «what is elsewhere opposed — concept and image, essence and manifestation, and the double senses of single signs».<sup>22</sup>

Il paradosso principale consiste nel fatto che se è vero, come abbiamo visto in precedenza, che le cose attraverso il cambiamento si avviano verso il decadimento finale, come può essere che, al tempo stesso, esse «work their own perfection»? Tale paradosso trova la sua esplicazione nel fatto che il Giardino tenta di rappresentare le due dimensioni, quella della permanenza e quella del cambiamento come se fossero immediatamente presenti a se stesse. In altri termini, il trionfo finale sul cambiamento non è il raggiungimento di uno stato nuovo, ma il ritorno ad uno vecchio. Ecco allora che Adone diventa esso stesso «eterne in mutabilitie», splendida raffigurazione allegorica di quel principio per cui il cambiamento non è altro che un modo attraverso il quale la stabilità si perpetua. Il mito in questo caso, ma l'osservazione calza perfettamente anche e soprattutto per molti altri luoghi del testo, non solo svolge una funzione di recupero in un contesto di riconoscibilità di immagini che altrimenti sarebbero eccessivamente elusive, ma esso ha la facoltà

<sup>22</sup> C. Van Dyke, *op. cit.*, p. 277.



anche di mostrare, come sostiene Barthes, la duplice caratteristica di artificiosità e naturalità dei segni medesimi.<sup>23</sup>

In un simile paradiso tutto pare conoscere una continua palingenesi, le cose passano dallo stato mortale a quello celestiale senza perdere le proprie caratteristiche originarie, infatti, una volta tornate nel giardino esse:

... grow afresh, as they had neuer seene  
Fleshly corruption nor mortall payne.

(III, vi, 33)

Corruzione e dolore fanno invece parte della realtà terrena, di quella realtà che Mutabilitie ha già assoggettato al suo dominio, la realtà delle creature terrestri, sempre alla ricerca di una condizione esistenziale che permetta loro di vivere nel tempo, ma anche con la segreta speranza di sopravvivere, nel tempo, a se stesse. Si tratta della vecchia distinzione platonica tra «athanasia» (non-morte) e «aei einai» (l'essere per sempre), o di quella boaziana tra il «nunc stans», perfetto stato di vita eterna e il «nunc movens», il quale ha un inizio ed una fine. Più di ogni altra pare essere la teoria ciclica del tempo a contraddistinguere i *Cantos*, una teoria che risale ad Eraclito ed ha per postulato essenziale ciò che va sotto il nome di «Eterno Ritorno»; quel che ne consegue è un senso infinito di continuità, di unità e, implicitamente, di identificazione con l'intera storia dell'umanità. Se i cicli dell'umana condizione si ripetono infatti sempre uguali ecco che il tempo acquista una posizione di eterna presenza. In aggiunta, tale teoria pare negare qualsiasi tentativo valutativo per affermare una dimensione di neutralità del tempo stesso. In questo modo si arriva a redimere anche un certo pessimismo in favore di ciò che Nietzsche avrebbe definito il «necessario distacco» che impedisce un'eccessiva immersione negli affari del presente ed evita l'ansia derivante dalla continua successione degli eventi. L'interrogativo riguarda se la posizione di Spenser possa efficacemente, se non coerentemente, rientrare all'interno di tale concezione.

<sup>23</sup> Come giustamente ci ricorda C. Van Dyke in *Idem*, p. 279.

Torniamo alla stanza in precedenza citata, in particolare al punto in cui si sostiene che le cose:

are not changed from their first estate  
But by their change their being doe dilate.

(VII, vii, 58)

Nuovamente è la logica del cerchio generativo e ri-generativo ad affiorare in queste che sono tra le ultime battute dell'intero poema. Anzi Natura, per ribadire ancor meglio l'ineluttabilità di tale processo, invita Mutabilitie a rassegnarsi all'obbedienza; infatti ridurre l'universo ad un tutto erratico equivarrebbe alla fine di ogni cosa, e quindi di Mutabilitie stessa. Il pericolo sembra scongiurato e così nelle due ultime stanze che hanno il tono della preghiera, oltre che del commiato, il poeta si sforza di ribadire la sua fede nella possibilità di una «Constancy» eterna, nel grembo di colui che è:

... the God of Sabbaoth hight:

(VII, viii, 2)

Ma la dilatazione dell'Essere è anche dilatazione di senso, momento in cui la logica oppositiva del sistema binario rischia di scomparire, così come le distinzioni tra forma e sostanza, femminile e maschile o natura e cultura. Allo stesso modo, il Giardino rappresenta il luogo in cui trova espressione il concetto platonico di verità come «aletheia», ovvero massima epifania, intimo svelamento della verità per un'anima che, attraverso l'uso della ragione, aspira a trascendere le forme della percezione sensoriale per arrivare alla più alta realtà delle idee. Ecco dunque, che come per incanto, pare svanire la perpetua dialettica delle terrene apparenze, quelle antitesi vitali che costituiscono l'intima essenza dell'umana fralezza si trovano così ricomposte in una sintesi che non solo le comprende, ma riesce pure a riconciliarle.

Il senso del tempo che contraddistingue i *Cantos* naturalmente è ben lontano dalla visione pessimistica e desacralizzata tipica del Rinascimento maturo, quella visione che, sulla

scorta soprattutto del pensiero di Bacone e Montaigne avrebbe trovato forse la sua migliore espressione nel *Hamlet* di Shakespeare. La visione spenseriana parrebbe indurre alla speranza nel momento in cui la riconciliazione cristiana dei contrasti viene a porsi come condizione e prova dell'esistenza di una realtà al di là della vita terrena. Vita e morte, amore e odio, stasi e mutamento non hanno più ragione di affrontarsi in quel campo di battaglia simulato che è la nostra anima. Al di là del velo di Venere e di Natura dunque ci sarebbe la verità, supremo Referente verso il quale Spenser fa di tutto per incoraggiarci a procedere in nome della massima per cui «Truth is one in all!».

Al di là del velo si cela pure la congiunzione ideale, l'incontro con l'androgino, esperienza inevitabile allorché, in una prospettiva metafisica, la mente si innalza al di sopra dei nomi e delle forme. Esso è da sempre simbolo dell'identità suprema, rappresentando il livello dell'essere non manifesto e la sorgente di ogni manifestazione. Ma, forse più di ogni altra cosa, al di là del velo si cela un eccesso differenziale di senso, un'aporia, un sentiero impraticabile che conduce all'impasse del pensiero, una volta che un sistema logico è condotto sino alle sue estreme conseguenze. Alla fine è solo confrontando i propri limiti, forzando l'analisi fino al punto della auto-contraddizione e dello stallo cognitivo, che il pensiero stesso riempie il vuoto esistente tra sé e la «logica» aberrante del testo. Spenser ha inventato un mondo di favola per condurci alla verità, ed un modulo narrativo che ha fatto dell'implosione formale la sua regola. Il risultato si può riassumere in un eterocosmo finzionale incoerente all'interno del quale il poeta è perennemente impegnato nel tentativo di riformularne le tracce secondo un sistema di riappropriazione simbolico, spesso parlando in prima persona, come accade nei *Cantos*, dove la sua voce non è più quella impersonale del bardo, ma appare più presente, quasi che egli stesso e la sua facoltà artistica appartengano alla sfera sublunare dove regna Mutabilitie. Spenser infatti sembra partecipare al ciclo di declino e rinnovo; egli crede nel cambiamento, ma anche nella stabilità al di là di esso perché entrambi dipendono imprescindibilmente l'uno dall'altro.

Più volte nei *Cantos* poesia e filosofia, linguaggio figurativo e letterale si ritrovano complici in una *quest* artistica che non conosce fine. Dall'incontro il discorso filosofico pare uscire privo della presunta e originaria preminenza per riscoprire la sua inseparabile dimensione figurativa, finalmente in grado di ripensare gli elementi che lo costituiscono secondo una prospettiva retorico-testuale.<sup>24</sup>

È ironico che ciò accada proprio in un testo come quello in esame, laddove più forte è il lascito di Platone, il filosofo che espulse i poeti dalla sua repubblica ideale perché nemici della ragione.<sup>25</sup> Ma abbiamo già detto in apertura come la dimensione ironica costituisca parte importante del discorso allegorico. Si tratta di una dimensione che certo meriterebbe di essere investigata ulteriormente all'interno di un'opera come la *Faerie Queene* che dell'allegoria letteraria rappresenta di certo uno degli esempi più pregevoli e interessanti. Ma, l'ultima ironia, forse la maggiore, riguarda il fatto che di un intero poema il quale, nella versione pervenutaci, si conclude con la celebrazione dell'unità e della riconciliazione simbolica dei contrari ci ritroviamo ad avere solo un frammento. Come Lewis già lamentava:

The poem is not finished. It is a poem of a kind that loses more than most by being unfinished. Its centre, the seat of its highest life, is missing.<sup>26</sup>

Per certi versi tale affermazione risulta veritiera se si

<sup>24</sup> Tale concetto rappresenta uno dei cardini del pensiero di Derrida, e dell'intero movimento decostruzionista. Per un'introduzione a tali problematiche si veda soprattutto J. Derrida, *Of Grammatology*, cit.

<sup>25</sup> Il rifiuto platonico ha ispirato nel corso dei secoli una serie di «defences» e «apologies» della poesia da Sidney a I.A. Richards fino ai New Critics americani, per questi ultimi, comunque, essa continua ad essere ben lontana da una qualunque dimensione cognitiva, confinata com'è ad usare un registro «emotivo» del linguaggio. Alcune affinità di argomentazione sono invece riscontrabili tra la «Defence of Poesie» di Sidney — in cui si evidenzia l'uso che lo stesso Platone fa di allegorie e figure poetiche a sostegno dei suoi argomenti «filosofici» — e le tesi espresse in merito da Derrida in «Plato's Pharmacy», *Dissemination*, London, The Athlone Press, 1982, pp. 61-171.

<sup>26</sup> C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 337.



considera che il poema in questione è davvero «senza centro», in tal senso i *Cantos* rappresentano al meglio questa tensione verso una centralità strutturale, tentata sublimazione di una testualità copiosa all'interno di un significato appropriabile. Forse si potrebbe dire della *Faerie Queene* ciò che Derrida afferma nel suo celebre studio sulla strutturalità della struttura:

The center is not the center. The concept of centered structure — although it represents coherence itself, [...] is contradictorily coherent. And as always, coherence in contradiction expresses the force of a desire. [corsivi miei]<sup>27</sup>

<sup>27</sup> J. Derrida, «Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences», in *Writing and Difference*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 279.

J. Clare, *'Art made tongue-tied by authority' Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship*, Manchester, Manchester University Press, 1990, XVI + 224 pp.

In un periodo in cui tutto era controllato da un potere centralizzato non c'è da meravigliarsi se anche l'attività letteraria era tenuta sotto stretta sorveglianza. Edmund Spenser, onde evitare interpretazioni distorte e maligne della sua opera allegorica *The Faerie Queene*, fornisce nella lettera prefatoria indirizzata a Sir Walter Raleigh una chiave di lettura di essa e William Shakespeare — che mal sopportava le mutilazioni inflitte alle sue opere dal censore — esprime tutta la sua amarezza per tale situazione nel celebre verso del sonetto sessantaseiesimo «Art made tongue-tied by authority».

L'incidenza del controllo di stato, in forme più o meno codificate, sulla libera espressione intellettuale ha interessato nell'ultimo decennio molti studiosi. Fra i vari saggi e articoli che trattano della censura sulla produzione drammatica inglese nei periodi Tudor e Stuart ve ne sono due elaborati da Janet Clare e pubblicati su *Review of English Studies* nel n° 38 del 1987 e nel n° 41 del 1990 — intitolati rispettivamente «'Greater Themes for Insurrection's Arguing': Political Censorship of the Elizabethan and Jacobean Stage» e «The Censorship of the Deposition Scene in *Richard II*» — da definirsi anticipazioni di questo lavoro dedicato all'esame della censura drammatica nei periodi elisabettiano e giacomiano.

Gli articoli citati, come quelli di altri autori sull'argomento censura, si limitano ad analizzare o singoli drammi o questioni specifiche senza mai affrontare il problema nella sua totalità. Al contrario, nel suo libro Janet Clare esamina l'intera materia del controllo di stato sulla produzione drammatica inglese, dal suo inizio nel 1551, in seguito al Proclama di Edoardo VI, a tutto il regno di Giacomo I, basandosi essenzialmente sulla documentazione coeva costituita per la massima parte da drammi in manoscritto, diari, lettere ufficiali o private e State Papers.

Il controllo governativo sulla produzione drammatica, rimasto in vigore in Inghilterra fino al 1668, era stato ritenuto necessario all'inizio per salvaguardare la religione riformata dagli attacchi dei dissidenti; era stato ridefinito e rinforzato nei primi anni di regno di Elisabetta I quando l'incerta legittimità della successione — messa in discussione da alcune fazioni di nobili — avrebbe potuto causare pericolosi attacchi alla stabilità politica della nazione.

La questione dell'impatto della censura preventiva sulla produzione drammatica inglese è stato per lo più affrontato dalla critica seguendo due



tendenze drasticamente opposte: alcuni studiosi ritengono che il controllo governativo poco abbia influenzato la produzione drammatica del periodo in esame mentre altri sostengono che tale controllo abbia costituito un vero e proprio deterrente alla libera espressione degli intellettuali dell'epoca.

La nostra autrice, non condividendo le tesi su esposte, dimostra, nel suo attento ed interessante studio, come l'intervento censorio ad opera dei Masters of the Revels sia stato sempre contingente al momento storico-politico in cui si attivava e mai dettato da idiosincrasie personali dei singoli censori come viene sostenuto, invece, da alcuni studiosi. Nel suo lavoro critico J. Clare non esamina solo l'ingerenza dei censori di turno nei drammi manoscritti, ma anche le strategie adottate dai drammaturghi per ovviare alle restrizioni imposte dall'alto, specialmente nelle repliche di un dramma che aveva già ottenuto il benessere dell'ufficio dei Revels.

Lo scopo dello studio di Janet Clare è, come si legge nell'introduzione, di «resituate and reappraise those plays which were victims of censorship because of their subject matter or ideology» (p. XIII) e possiamo affermare che la promessa è pienamente mantenuta dall'autrice la quale, a suffragio della sua tesi, porta testimonianze più che valide e ricostruisce nei particolari il clima storico-politico che faceva da sfondo al lavoro del drammaturgo e del censore. Vengono così messe in evidenza le personalità di censori della fama di Edmund Tilney, di Sir George Buc e di Henry Herbert, fratello del poeta George. Ed è proprio dalle annotazioni che Henry Herbert soleva affidare a un diario su cui registrava ogni incarico legato al suo ufficio che sono ricavati i criteri generalmente adottati per l'espletamento del suo ministero di Master of the Revels, funzione che coincide con un inasprimento dei controlli governativi, dopo un periodo di allentamento durato poco più di cinque anni dall'ascesa al trono di Giacomo I al 1608.

Il presente volume è composto da quattro capitoli, un'introduzione e una conclusione; manca però una bibliografia generale che avrebbe agevolato la consultazione dei testi menzionati nella discussione.

L'intervento censorio viene esaminato nelle diverse epoche e su particolari generi drammatici in esse collocati: i drammi storici degli anni novanta; i drammi satirici del periodo di distensione 1603-1608; i drammi del ritorno ad una forma di censura più rigida che va dal 1608 al 1624. Nei vari periodi vengono discussi non solo i drammi che sono sempre stati e continuano ad essere al centro dell'attenzione della critica e perciò oggetto di interpretazioni controverse quali *Richard II*, *Edmund Ironside*, *Thomas of Woodstock* o *The Book of Sir Thomas More*, ma anche drammi le cui disavventure con il controllo statale non sono state ritenute di particolare interesse.

Nelle conclusioni Janet Clare ribadisce l'idea che l'ha guidata nella sua indagine critica: non esistevano criteri codificati, morali o culturali, a governare il compito del censore, ma al contrario era la contingenza storico-politica a determinarne la severità o il lassismo. Tale tesi è suffragata da molti esempi documentati fra i quali: l'approvazione incondizionata dell'esasperato nazionalismo e della xenofobia degli anni di regno di Elisabetta I

non più tollerati con la salita al trono di Giacomo I, viste le simpatie del sovrano nei confronti di alcune potenze europee la cui alleanza egli ricercava; o l'odio verso la Spagna esaltato e rinfocolato in opere quali *The Three Lords and the Three Ladies of London* elaborato da Robert Wilson nel 1588, l'anno della sconfitta dell'Invincibile Armata, ma ritenuto controproducente quando fu riproposto da Thomas Middleton in *A Game at Chess*. Il clima di incertezza che era alla base dei disordini a Londra nel 1592 e più tardi nel 1596-1597 aveva consigliato al Master of the Revels di espungere le scene di malcontento popolare in *the Book of Sir Thomas More* e la scena della deposizione in *Richard II*, ma con il mutare dei tempi durante il regno di Giacomo I, di quest'ultima fu permessa la rappresentazione integrale. Ci sembra pertanto di poter senz'altro condividere l'affermazione dell'autrice: «Censorship, which is of necessity determined by the specific moment, is perhaps the most potent external force which interacts with the creative consciousness» (p. 215).

Publicato nella serie dei Revels Plays, che dal 1950 edita testi teatrali dei periodi elisabettiano e giacomiano e solo di recente anche testi pre-shakespeariani e della Restaurazione, il presente volume è incluso nella collana Companion Library istituita proprio con lo scopo di fornire, accanto ai testi drammatici, studi sui contesti, sulla politica teatrale, sulla recitazione, nonché monografie e saggi rappresentativi delle moderne interpretazioni critiche onde mettere a disposizione dello studioso quel materiale drammatico e non, essenziale per una corretta ricostruzione degli sfondi di un determinato dramma o di un determinato problema. E *'Art made tongue-tied by authority' Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship* trova, a buon diritto, la sua adeguata collocazione in questa collana.

Nella Morace

M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington, Indiana U.P., 1989, 244 pp.

J. Silverman Van Burden, *The Modernist Madonna: Semiotics of the Maternal Metaphor*, London, Karnac Books, 1989, 215 pp.

È con l'analisi della mitologia greca che si aprono questi due studi sulle figure del materno in Occidente. Per Marianne Hirsch è la Sfinge del mito di Edipo, ad essere paradigmatica del destino delle figure femminili nella mitologia. In ambito di «gender studies», la Sfinge — già oggetto di riflessione critica da parte di Teresa De Lauretis e di rivisitazione poetica nell'opera di Muriel Rukeyser — fornisce il punto di partenza del libro di Hirsch, che intende coprire aree ignorate fino ad ora anche dalle più recenti riletture in chiave femminista. Esempi significativi e tragici di madri e figlie nella mitologia greca sono costituiti dalla storia interdotta di Giocasta, che è per Freud un oggetto di desiderio e di scambio; di Clitennestra, la cui uccisione è la rappresentazione mitica della esclusione del femminile dalla cultura e dall'ordine simbolico; ma anche della Medusa, di Antigone, di Deme-

tra e di sua figlia Persefone, tutte figure a cui è stata negata una propria storia.

Da questo «preludio» al suo studio in cui l'autrice individua le origini e i paradigmi del materno, Hirsch passa poi ad esaminarne le rappresentazioni nel romanzo femminile, sia vittoriano sia contemporaneo, prefiggendosi di tracciare un percorso diacronico del «family romance», da Jane Austen a Virginia Woolf fino alla scrittrice americana di colore Alice Walker.

Nell'Ottocento dalla situazione sociale e culturale emerge l'incompatibilità tra produzione creativa e artistica e riproduzione biologica, ribadita dai codici letterari dove il ruolo femminile è ridotto ad ostacolo o ad oggetto. A questi modelli stereotipati le autrici studiate da Hirsch hanno risposto con strategie di revisione: pur facendo uso delle tradizionali convenzioni di genere, esse le hanno in certa misura sovvertite, specialmente per il modo in cui è delineata la maternità e il rapporto madre/figlia.

Nel romanzo dell'Ottocento è cruciale per la protagonista liberarsi dalla identificazione con la figura materna — o meglio con il silenzio che essa rappresenta — per poter combinare l'esperienza artistica a quella della maternità. Nella narrativa di Mary Shelley, delle sorelle Brontë, di George Eliot, Elizabeth Gaskell e Elizabeth Barrett Browning il silenzio sulla figura materna o addirittura la sua assenza è precondizione per lo sviluppo della protagonista. Sul piano biografico, l'assenza di una madre nella vita di queste autrici, non basta a spiegare la repressione della figura materna nei loro testi. È questo, del resto, il paradosso del realismo della letteratura occidentale che non riesce ad assimilare l'alterità della donna né peraltro a farne a meno (Naomi Schor, 1985). Ma in particolare, aggiunge Hirsch, è proprio la figura del materno a costituire l'eccesso che deve essere contenuto o rappresentato da un'alterità inassimilabile. Nell'Ottocento "The work of women writers... participates in the process of placing the maternal into the position of silenced other" (p. 52).

In *Daniel Deronda* l'autrice dedica un'epigrafe alla poetessa dell'antica Grecia Erinna. Significativo è però il fatto che l'Erinna di George Eliot non compone versi. "Whereas Erinna herself weaves her poem out of the domestic elements which constitute her life, thereby subverting an opposition that would leave women silent, Eliot associates poetry with the world of men and is unable or unwilling to envision a poetry so intimately tied with domesticity" (p. 69). Infatti, in *Daniel Deronda*, la donna artista, Alcharsi, rinuncerà ad allevare il figlio. La riflessione critica di Hirsch su questo romanzo si incentra non sulla assenza della madre, bensì sul complesso gioco fra parola e silenzio che si instaura nel rapporto problematico tra madre e figlia. «Mothers are both poor and powerless. They have nothing to hand on to their daughters that might prove valuable guidance or practical help in the process of constructing a successful life, whether that life is a domestic one or an attempt to break out the bounds of domesticity» (p. 71). Non è un caso quindi che, nel romanzo di George Eliot, la funzione materna venga svolta dal personaggio di Daniel Deronda.

Nel 'family romance' degli anni '20 di questo secolo Hirsch rintraccia la rinuncia all'amore e al matrimonio in favore del lavoro creativo ma anche un confronto estremamente conflittuale con la figura materna. Per Edna in *The Awakening* di Kate Chopin, la maternità nega ogni ambizione artistica. Judith Shakespeare, nella rappresentazione immaginaria di Virginia Woolf in *A Room of Own's Own*, si uccide pur di non diventare madre.

Se nel romanzo femminile dell'Ottocento erano le madri ad essere assenti, in quello del Novecento si registra una considerevole mancanza di figure paterne. Ora necessario per l'affermazione psicologica della protagonista non è più il distacco dai genitori o dal passato ma dalla figura maschile. Alleanze, laddove sono possibili, si creeranno con altre donne; così per *Surfacing* di Margaret Atwood, per *L'Amant* di Marguerite Duras, per *Kindheitsmuster* di Christa Woolf.

Nel capitolo intitolato 'Feminist Family Romances' Hirsch tenta, forse in maniera un po' affrettata, di dare una definizione 'al femminile' del postmoderno in relazione a pratiche ed ideologie femministe. In un libro che offre un ampio excursus teorico in campo psicoanalitico ma anche narratologico e sociologico e di teorie femministe, stupisce che manchino le più recenti elaborazioni teoriche su femminismo e postmoderno (v. in particolare Linda Hutcheon, *The Poetics of Postmodernism*, New York 1988 e Christine Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Oxford 1987) che tanta parte hanno avuto nel decostruire categorie cosiddette universali (uomo, verità, natura) e nello scardinare l'asse delle opposizioni binarie.

Importante però è l'accento posto da Hirsch sulle divisioni provocate dalla psicoanalisi all'interno dello stesso movimento femminista. Nell'ottica psicoanalitica il legame del soggetto femminile con la madre deve essere spezzato per favorire l'identificazione con la figura paterna. Allo stesso tempo Freud insiste nell'attribuire al rapporto filiale la vera realizzazione della donna. Hirsch discute il paradosso freudiano facendo ampio riferimento ai contributi teorici e al dibattito critico in corso soprattutto in ambito nordamericano. In aperto contrasto con l'approccio psicoanalitico tradizionale, tutto incentrato sul processo di sviluppo della struttura della personalità e sulle vicissitudini delle pulsioni nella mente infantile, ella sottolinea invece la necessità che l'egoismo della madre si confronti continuamente con l'egoismo del figlio/della figlia. Una conclusione che non si discosta dall'affermazione di Luce Irigaray quando scrive: 'And what I wanted from your mother was this: that in giving me life you still remained alive' (1981). Tuttavia l'impostazione metodologica di Hirsch resta legata alla corrente femminista di stampo nordamericano dove la «differenza materna» viene definita su un piano reale e storico, laddove le studiose francesi la hanno elaborata a livello simbolico e di immaginario. Si delineano nel libro di Hirsch, infatti, i presunti limiti dell'approccio di Julia Kristeva, dove il materno diviene 'irrapresentabile', lasciato indisturbato in quelle rappresentazioni che lo collocano ai margini. Hirsch trova più proficua la prospettiva programmatica di certo recente femminismo americano, che, separando la funzione materna dal corpo materno, apre al soggetto maschile nuove



possibilità di partecipazione attiva all'esperienza. Ma, nonostante la critica mossa a Kristeva, l'autrice trova affascinante e densa di possibilità la rappresentazione del materno come marginale in *Sula* di Toni Morrison. Quest'ultima, insieme ad Alice Walker, sono rappresentative di quel 'black feminist family romance', che, in un complesso gioco di ambivalenza e contraddizioni, dà spazio alla voce materna e insieme la reprime.

A differenza del libro di Hirsch, le opere prese in esame dalla psicoanalista Jane Silverman, più vicina al femminismo deconstruzionista di provenienza francese, si pongono in aperto contrasto con la tradizione, e anticipano temi che saranno in seguito ripresi dalle avanguardie. Incentrato sulle immagini e sugli sviluppi dei rapporti interfamiliari in Nord America, *The Modernist Madonna* analizza due «best sellers» dell'800 americano: *Uncle Tom's Cabin* di Harriet Beecher Stowe e *Little Women* di Louisa May Alcott, e l'opera della pittrice Mary Cassatt. Nella prefazione e nei primi due capitoli, 'The Maternal Metaphor' e 'The Mythology and Semiotics of Familial Bounds' Silverman fornisce al lettore una panoramica dei fondamenti di semiotica e di psicoanalisi per poi discutere la repressione dell'esperienza materna e del rapporto madre-figlio nel mito Occidentale di Edipo. Delle autrici prese in esame Silverman osserva: «The realization of the Oedipal myth or the myth of familial relations that they found in their culture was structured so that women's existence was truncated, her forcefulness buried under 'masculine' culture». (p. 63). L'importanza e l'interesse che queste opere suscitano sta proprio nella loro rivisitazione creativa del mito.

Silverman rintraccia le rigide opposizioni che strutturano *Uncle Tom's Cabin*, dal rapporto padrone/schiavo a quello uomo/donna. Stowe non solo articola queste opposizioni, dimostrandosi fine interprete della sua cultura, ma crea strutture simboliche alternative che consentono l'integrazione di esperienze così disparate. Profondamente radicato nel suo tempo, l'America dell'800, il romanzo riflette l'ossessione dei Puritani per la funzione della famiglia nella società concepita come una entità che potesse contenere e controllare l'individualismo e l'aggressività, valori questi che erano divenuti parte integrante dello sviluppo moderno. Ma in primo luogo la famiglia doveva effettuare un controllo estremamente rigido sulle emozioni. Nel delineare come l'etica puritana neghi spazio agli affetti familiari, il romanzo di Stowe ne mette in rilievo l'importanza, fornendo allo stesso tempo rappresentazioni positive della figura materna.

Nella rivisitazione del mito di Edipo, l'odissea del personaggio di Eva in *Uncle Tom's Cabin*, diviene la versione americana della vicenda di Ifigenia, la cui vita è spezzata al suo sbocciare. Se Edipo sopravvive e raggiunge la conoscenza di sé e la riconciliazione, ad Ifigenia /e ad Eva non resta altro che il sacrificio. «Stowe's myth of family relations has little if any evidence of normal child development. Infants and children are trapped within the priorities of a 'male' culture emphasizing adult aggressivity. Female development is particularly endangered by the 'lust' of male tyrants. Eva dies before the onset of puberty, killing off any possibility of powerful sexuality and rebellious individuality. Her death represents their sacrifice» (p. 97).

In *Little Women*, al contrario, si seguono da vicino gli sviluppi emotivi delle protagoniste e le loro aspirazioni artistiche. Le influenze e le attività della sfera maschile, rappresentate dalla guerra civile, restano sullo sfondo. Come osserva Silverman, «Reversing the dominant perspective that centers on man and his culture, Alcott bases her legend of familial relations within a female-centered society. The March family odyssey is one of female development and a structure within which the emergence of a female self can flower» (p. 97).

Notevolissima influenza nella formazione di Alcott avrà la dottrina trascendentalista del proprio padre, dove alla rigorosa impostazione calvinista si sostituiscono opposizioni meno violente nei rapporti tra i sessi e tra genitori e figli. La dottrina trascendentalista si fa portatrice di una visione utopica di una società in cui l'infanzia è concepita come esperienza fondamentale e che rispetta quindi l'individualità del bambino. Approccio non privo di limiti e di paradossi questo: l'emergere di quelle zone buie ma nondimeno intense della vita psichica sarà infatti comunque controllato, segregando così le passioni 'trasgressive'. Alcott drammatizza le tensioni create da questo conflitto: i personaggi femminili diventano segni di opposizioni binarie, e rappresentando aspetti complementari di una stessa personalità. Ma nonostante la carica trasgressiva, il romanzo nella sua conclusione aderirà, come è noto, ai codici morali del tempo. È invece nei romanzi «gotici» di Alcott che trova spazio — e non in *Little Women* — come sottolinea Leslie Fiedler, nell'ormai classico *Love and Death in the American Novel* (1966), discusso in sede critica. Le protagoniste dei romanzi gotici di Alcott infrangono l'archetipo della donna angelo; ma la loro funzione termina qui poiché esse, in rotta con il mondo maschile, sono private di qualsiasi gratificazione nei rapporti con l'altro sesso.

Sarà l'opera della pittrice Mary Cassatt ad esser tesa in quel processo di integrazione, nel tentativo di rappresentare l'elemento femminile e quello maschile insieme ed in un contesto di parità. Ma per liberarsi del fantasma della virtù e del sacrificio femminile Mary Cassatt dovette lasciare l'America. Sarà la Parigi del periodo impressionista a fornire all'artista una adeguata cornice culturale. Allieva ed amica dei Degas, Cassatt fa tesoro delle tecniche impressioniste di rappresentazione della realtà nella sua immediatezza, come flusso, processo e simultaneità; Cassatt si servirà di queste tecniche per creare una sua visione del rapporto madre-figlia, liberato dalle costrizioni della mitologia domestica americana.

Come per *Little Women*, l'universo maschile sarà escluso dai quadri di Cassatt. L'attenta analisi dei dipinti mette in rilievo non solo il legame affettivo tra madre e figlio/figlia, ma anche il senso di indipendenza esistente tra i due. Si crea così uno spazio per la crescita e l'affermazione psicologica del bambino, e per l'autonomia intellettuale della madre. Solo più tardi nella sua carriera Cassatt introduce la figura maschile. In «The Boating Party» (1893) appaiono madre, padre e bambino insieme; eppure la figura maschile rimane in qualche modo distante, profetica e misteriosa. Nonostante l'ambivalenza e le evidenti difficoltà di rappresentare i membri della

famiglia insieme, in questa versione modernista del mito di Edipo l'uomo, la donna e il bambino son accomunati dallo stesso destino, requisito indispensabile per l'affermazione psicologica dell'infante nel mondo. Per questo motivo, sottolinea Silverman, «The Boating Party» registra «a crucial moment in recent history of familial emotions, a moment of separation, reconciliation and tolerance of the unknown» (p. 155) ed in tal modo esso si apre al ventesimo secolo.

Eleonora Rao

P. Mordecai and B. Wilson (eds.) *Her True-True Name: An Anthology of Women's Writing from the Caribbean*. Oxford, Heinemann Educational Books, 1990, 202 pp.

*Her True-True Name* is a celebration of women and of women's writings. The first of its kind, it is an anthology that brings together female writers from the anglophone, francophone and hispanophone Caribbean, from Guyana and Belize on the mainland, to Cuba, down to Trinidad. The book includes many short stories and several excerpts from longer works, especially from the English-speaking Caribbean. The missing voice is that of the Dutch-speaking islands, which the editors «were unable to include for many reasons» as they cryptically affirm.

For those unfamiliar with Caribbean literature this collection is a wonderful opportunity to see the contemporary West Indian universe through the eyes of women. The earliest piece reprinted is by Jean Rhys (whose first stories appeared in 1927), the most recent ones by Merle Collins and Dionne Brand (1988), but the bulk of the stories was published in the 1980's. The dominant issues are indicated by the editors in the ten page introduction, beginning with that of cultural identity which has traditionally been addressed by West Indian writers, male and female. The Caribbean is a region in which Indians, Europeans, Africans, and later Asians, collided, cohabited and mixed and where colonialism left a legacy of class and color division devised by the European masters. At the top of the West Indian social pyramid are the whites, at the bottom, the blacks. In-between are people of different shades ('They [the French colonials] divided the offsprings of whites and blacks into 128 divisions', C.L.R. James, *The Black Jacobins*, 1980, p. 38) with different degrees of wealth, as «money whitens skins» (West Indian saying).

Under these circumstances there is clearly a part of the West Indian heritage that has been played down or suppressed, the African roots to which many women in these stories must go back to find their real selves, their true-names. The title of the collection is taken from Merle Hodge's *Crick Crack Monkey* in which a female ancestral spirit is the protagonist, Tee. «She [Tee's grandmother] couldn't remember her grandmother's true-name. But Tee was growing into her grandmother again, her spirit was in me. They'd never bent down her spirit and she would come back and come back and come back...» (p. 202).

The pieces in the anthology focus on the private lives of ordinary people, a breakaway, the editors point out, from the preoccupations with middle-class values typical of male authors. They describe strong, enduring women who defy their circumstances (Mama King in Beryl Gilroy's *Frangipani House*) and defend their freedom and independence (Merle Collins' *Angel*, Olive Senior's *Do Angels Wear Brassieres?*, Jamaica Kincaid's *Annie John* for instance). Clare Seavage defies her middle class world (Lichelle Cliff *No Telephone to Heaven*) while the three generation of women in Simone Schwarz-Bart's *The Bridge of Beyond* are simply outstanding, Tèlumeèe and her grandmother Toussine strongly bonded as women. There are open criticisms of conditions of oppression and of the economic hierarchy within the Caribbean as in Ana Lydia Vega's *Cloud Over Caribbean*. While in Joan Riley's *Waiting in the Twilight* the plight of blacks in Britain is denounced. However, generally speaking, as Mordecai and Wilson indicate, the mood is optimistic. There are good relations between women, women are tenacious and survive without the help of men, and many of the protagonists find their true selves.

The editors have perhaps privileged 'feminist' texts, that is those by writers «concerned with reform in the role and status of women», a choice which at times leaves the reader thinking that these stories are to pay tribute to the women whose voices went unheard for so long; that is, to the majority of West Indian women. Since most early writers were white Creoles and few women were published or wrote between the 19th and early 20th centuries or for that matter between Jean Rys and this current wave of writers, the lives of poor and country women, of all those mothers who — to use George Lamming's words — «really fathered» West Indian children had not been represented. Claude McKay's *Banana Bottom*, 1933 and the Haitian peasant novel are perhaps exceptions. But now that the situation has somewhat been redressed, as this anthology shows, it is likely that the 1990 generation of women will couch their works in different terms, will have a less optimistic vision of life in the Caribbean (as is already evident in Erna Brodber and Michelle Cliff).

Another point which the editors stress is the diversity of styles and structures of the writers in the anthology. For the reader it will be a pleasure to discover Rosario Ferrè's and Jamaica Kincaid's surrealist styles, to go from the *intimiste* writing of Marie Chauvet to Merle Hodge's vivid descriptions of a West Indian countryside. The language also is a delight; especially when it reproduces the everyday speech of the people, it charges the writing with authenticity. Joan Riley's Adela speaks Jamaican patwah. When she announces to her husband that she's found a job. «A get a jab, Stanton,» she says. «We you get jab from?» he replies. Typical Caribbean constructions common to both English and French-based patwahs are also found, of the type, «Is home I going home» (Grace Nichols, *Whole of a morning sky*) or «Is covetous you covetous» (*Angel*). And, surprisingly, there is plenty of humor as in Olive Senior's work or in *Crick Crack Monkey* where «Ma's sayings often began on a note of familiarity only to rise into an



impressive incomprehensibly, or vice versa, as in «Them That walketh in the paths of corruption will live to ketch dey arse» (p. 198).

Although the themes dealt with are as varied as the writers—aging, pregnancy, political commitment, adolescence, education, migration — there is still the distinct feeling of entering the Caribbean world with its history of migration, its independent women, that often do without men, its typical social organization where child-rearing is often carried out by relatives, its schooling which favors European models and denigrates local speech and culture.

In order to gather so many writers from so many islands under the same cover (the editors «emphasize that [they] have omitted at least as many women writers as [they] have included) Pamela Mordecai and Betty Wilson chose particularly short excerpts from the novels. And this, in most cases, does not do justice to the books. The reader gets no indication that *Angel* is a political novel or that a large part of *Waiting in the Twilight* is about housing and job discrimination in Britain. It is nevertheless a remarkable achievement to have brought out in this slim volume the great thematic range and stylistic breadth of Caribbean women fiction.

Marie Hélène Laforest

D. Wood (a cura di), *Writing the Future*, London, Routledge, 1990, 213 pp.

Come affrontare un discorso sul futuro? Sul futuro di cosa? Su cosa del futuro? Questi interrogativi possono avere prima risposta nell'evidenza che un simile dibattito teorico-critico ha sempre e comunque svolgimento attraverso la scrittura. «Scrivere» il futuro: compito non semplice, considerato che il concetto stesso di futuro presenta una sua problematica di definizione. I tre saggi che aprono questa raccolta curata da David Wood si soffermano proprio sulla connotazione da dare al futuro: se esso non è ripetizione del passato, se dunque non è vero che tutto è stato già detto, ci troviamo di fronte alla possibilità del «future imperfect» proposta da G. Bennington; se invece il futuro è concepito nei termini di una sua inevitabile interazione con il passato, allora si può parlare di «future perfect», seguendo D. Ferrer e J.-M. Rabaté.

Alla fine dei discorsi svolti per esempio da studiosi del pensiero post-moderno come McHale o Connor (si vedano i rispettivi saggi su *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987 e *Postmodernist Culture*, Oxford, Blackwell, 1989), è chiaro che il «salto ontologico» ci pone di fronte la necessità di riconoscere l'«altro»: l'altro dal reale, dal mondo, dalla storia, dalla natura, ma che al reale, al mondo, alla storia, alla natura inevitabilmente continua a rifarsi. Può essere perciò inappropriato affermare che non è stato già detto, anche perché si dovrebbe contraddire una teoria come quella fondata sul nietzscheiano «eterno ritorno», che, invece, sembra segnare l'effettivo andamento dell'esperienza. Al contrario, il futuro anteriore, l'«aver avuto luogo», dà al linguaggio, nelle svariate forme performative di cui,

abbiamo visto, dispone, prima fra tutte la scrittura, la possibilità di aggiungere l'altro, rielaborandolo, a ciò che già esiste.

Secondo J.M. Rabaté, l'esistenza si configura come differenza ontologica, proprio tramite la scrittura (p. 41), in quanto il mondo narrato, essendo fittizio, può esistere solo come altro rispetto al reale, come mondo «per sé», come «world on paper» (McHale): è inesistente, e, con lui, il suo autore. Rimangono le tracce di quest'ultimo nel carattere metanarrativo che la scrittura assume, grazie ai suggerimenti, le istruzioni che in qualche modo vengono date per stabilire «a certain type of parodic interactivity between text and reader, futility and seriousness, devotion and ironic closure» (p. 47); ciò che Rabaté ha riscontrato come vera e propria anticipazione in Mallarmé, in particolare in quella che lo stesso poeta aveva definito una rivista, «La dernière mode», scritta in alternativa al «dispotico Libro». Rivolta ad un pubblico femminile, essa non solo crea, anzi ricrea, diventandolo, un mondo all'insegna dell'ornamento e del frivolo; la scrittura anticipa, narra continuamente ciò che in realtà non accade, ma che viene tuttavia differito nelle pagine, dove, inoltre, l'autore finisce per scomparire. Niente che non sia stato già detto, dunque, ma semplicemente post-posto: «[...] past is really a post [...]» (p. 50).

Anche il ruolo della critica va riconsiderato, ma bisogna tener conto della forte componente modernista che ne ha caratterizzato i dibattiti, al punto che le due accezioni del termine «critica», in quanto attività del criticare l'arte o la letteratura, e in quanto interpretazione del pensiero e dei fenomeni sociali, si sono spesso confuse. Quest'ambiguità viene finalmente meno in un'epoca come quella postmoderna, in cui ideologia e grandi racconti hanno smesso di essere le fondamenta del pensiero metafisico.

Abbiamo visto come ciò abbia comportato la liberazione delle storie, dei testi, dalla cornice narrativa rispetto alla quale venivano precedentemente valutati, cosicché — scrive Vattimo — l'unica critica che possiamo effettuare è quella che si pone davanti ad un testo preso come tale, svincolato da qualsiasi voce universale. L'eventuale rischio di deviare in una critica «selvaggia» (p. 61), identificabile con l'ermeneutica della condizione postmoderna, è attenuato dal fatto che un testo resta in ogni caso scritto, o, comunque, viene trasmesso, e pertanto sopravvive nel tempo come monumento-eredità, e come modello. Quindi, pur prescindendo da un riferimento strettamente metafisico, l'arbitrarietà della critica può essere evitata:

...in the name of the «multiple» possibilities of existence which are given by the «world-opening» force of the texts and which, in a sense, belie the claims of the actual existence to be the sole «natural» possibility-reality (p. 66).

La stessa apertura del futuro della critica è sostenuta da D.J. Schmidt, che ricorda come la circolarità, che per gli antichi fino a Hegel era stata simbolo dell'infinito del pensiero e della storia, è diventata in seguito segno del finito, o, meglio, della loro fine in quanto sistemi chiusi. Ciò non toglie che il circolo sia utilizzato per indicare la ricorsività su cui tanto si insiste

nella teoria e nella critica attuali; infatti, con Heidegger si è cominciato a considerare questo circolo come un qualcosa che non ha più un suo centro unico, bensì una quantità di frammenti di quel centro che l'ontologia della differenza ha messo in crisi da tempo. È chiaro che, a proposito della questione della temporalità, in tal modo sussiste il legame con il passato, in quanto esso ritorna nel presente, verso il futuro: tuttavia Schmidt si chiede in che misura si possa parlare del futuro nel «circolo ermeneutico». Facendo ancora una volta riferimento a Heidegger, che in «Sein und Zeit» aveva scritto che più in là della realtà c'è la possibilità, egli considera il futuro come «not yet»:

[...] every future, even future past, conceals a far more radical sense of being «not yet», namely a richness, fullness, and legacy that far surpasses what can and does get actualized (p. 73). [...] the circle is thus an image of a struggle to reconcile all the incommensurabilities [...] (p. 75).

Nel circolo ermeneutico anche il soggetto è decentrato, per cui la sequenzialità della narrativa dell'io viene messa in questione, insieme alle implicazioni psicoanalitiche che le sono proprie. Infatti è pressoché impossibile un procedimento psiconalitico che prescindendo da un costante riferimento al passato: ma ciò, ovviamente, non esclude il ricorso a forme alternative di narrativa, che rifuggono il realismo e la mimesi.

Inoltre Freud ci ha insegnato a vedere nel passato rielaborato attraverso i sogni, delle anticipazioni del futuro: un futuro che è però uguale al passato, visto che si tratta del desiderio, dell'illusione di chi sogna, che ciò che si è sognato, nel momento in cui si verifica, è in effetti accaduto. Freud ha comunque sempre insistito con il negare la premonizione e, in questo senso, il futuro: il futuro dunque non può essere già scritto, e, pertanto, il ruolo della psicoanalisi non può essere che quello di cancellare tale futuro, per aprirlo alle sue reali possibilità.

Il futuro non può infatti essere solo una ripetizione del passato, come intende dimostrare Krell, ricorrendo al termine tedesco, «Zukunft» (to come), «a-venire», e citando Heidegger e Derrida che ribadiscono le possibilità di apertura del passato nel futuro; così, in questa sezione del volume Wood riunisce i saggi in cui, in rapporto a narrazione, sogno e ricordo, il legame passato-futuro è confermato, senza, però, che questo significhi voler scrivere il futuro con i mezzi della preveggenza.

La dimensione profetica del futuro ritorna negli articoli raggruppati nella sezione successiva dedicata, appunto, a profezia, redenzione e apocalisse in letteratura. Chiaramente il primo riferimento è alla Sacra Scrittura, dove il futuro è pre-scritto dalla dogmatica attendibilità dei profeti; la citazione come annuncio di eventi futuri, dal modello cristiano è passata attraverso i romantici (per es. Wordsworth nel «Prelude»), senza perdere il suo carattere predittorio, e sopravvive nel tempo, ma sempre soggetta a continue reinterpretazioni. La tradizione cristiana della Bibbia implica anche una narrazione del mondo, nel bene e nel male, seguendo la ciclicità di

creazione-morte-ricreazione, che la proietta nel futuro, senza prescindere da passato e presente. E se il mondo appare già definito da Dio, come sua narrativa, il mondo narrato dall'uomo, con la scrittura, ne è la mimesi: tuttavia, a differenza di Dio, l'uomo non conosce il futuro del «suo» mondo, cosa che crea una distanza tale da lasciare spazio a tutte le possibilità, e, alla scrittura, il ruolo di redentrica.

Tina Chanter, in particolare, pone l'accento sull'importanza, in un simile discorso, della concezione non lineare del tempo, condivisa da Levinas e Heidegger, poiché solo così può esserci spazio per il futuro inteso come altro, come dimensione temporale della differenza ontologica. Infine anche l'apocalisse, l'azzeramento totale, come i «bombardati» senza volto, gli «hibakusha» giapponesi dell'agosto 1945, insomma la morte, lascia delle tracce da seguire per capire e costruire il futuro.

A tal fine non si può trascurare il rapporto fra politica e critica. Terry Eagleton scrive che il Marxismo, nel suo duplice atteggiamento di orientamento verso il futuro, e di rifiuto dell'utopia, vuole evitare, come diceva Benjamin a proposito degli Ebrei, che il tentativo di annunciare quel che sarà, ci porti a sostituirlo con qualcosa che ci renderebbe solo dei feticisti. Invece, partendo dal presente, dalla denuncia di quanto di sbagliato esso possa avere, si può pensare di modificarlo in vista degli eventi futuri. Altrimenti il futuro potrebbe non esserci.

Ancora una volta si ribadisce il legame di futuro e presente, con particolare insistenza non su ciò che il futuro «sarà», bensì «potrà» essere. Tuttavia il critico, tutti noi, 'must be able to specify with some precision the kinds of material conditions of possibility for a discourse of the future' (p. 180), e nelle parole di Marx, 'give the future a chance to live'.

Eppure Sartre sembrava avere una sorta di sfiducia nei confronti della «socialità». Nel suo «Essere e Nulla», infatti, riconosce il valore dell'individualità piuttosto che quello della collettività. E anche se in un secondo momento, nei «Cahiers pour une morale», scritti tra il 1947 e il 1948, egli tenterà di rivedere questa sua posizione a favore della nascita di una sua «etica», prima impensabile, questo non resterà, appunto, che un tentativo. Il suo unico risultato effettivo, come sottolinea Sonia Kruks, sarà quello di avvicinare Sartre al Marxismo, sebbene in maniera contraddittoria, in quanto il riconoscimento dell'altro è visto come alienazione. Solo nella «Critique» (1960), l'individualismo iniziale sembra fare dei passi in avanti verso le basi di un'etica, il cui futuro è rimesso al lavoro collettivo sociale.

A dimostrazione del rischio fuorviante dei problemi di interpretazione nei discorsi critici, J. Culler propone di discutere in termini più concreti il futuro della critica, soprattutto in relazione al suo intento politico. Piuttosto che soffermarsi su quanto di conservativo o progressivo possa esserci nei discorsi di voci più o meno «autorevoli», egli sostiene la necessità di affidare alla critica la sfida, con ironia, con scherno, alle tendenze culturali attuali. Queste, infatti, sembrano essere negativamente influenzate da un tuttora esistente rispetto per la religione, che porta a legittimare atteggiamenti



menti repressivi nei confronti di quelle voci che «solo» ufficialmente, autorevoli non sono.

Allora l'aspetto politico della critica può conferire valore emancipatorio alla narrazione del futuro. Secondo Culler, solo in virtù di una reale secolarizzazione della cultura, l'acuita consapevolezza della differenza potrà garantire al futuro una «scrittura»:

[...] bringing to attention in teaching and writing of what has been excluded in operations of canon formation: writings by women, blacks, and minorities, and other sorts of discourses deemed sub-literary' (p. 199).

A distanza di qualche anno, in questo dibattito svoltosi attraverso i saggi raccolti da Wood, l'eco — del resto non così lontana — delle parole di McHale, a proposito di una revisione della Storia a favore dei «lost groups», e di Connor, riguardo la possibilità di una postmoderna teoria del futuro fondata sull'irriducibile diversità delle voci, è ancora presente; non sembra essere accaduto molto di nuovo, quindi potrebbe essere lecito chiedersi se sarà mai concretamente possibile «scrivere il futuro».

Elvira Talamo



Rag. FRANCESCO GALLO  
Via Mezzocannone, 39 - Tel. (081) 552.76.36  
NAPOLI (80134)