

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, 2-3 1990

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Isabella Caschera, *Pratiche di lettura nella narrativa di Jane Austen* pag. 7
- Anna Maria Cimitile, *Oracoli post-moderni: Lanark. A Life in 4 Books di A. Gray* » 39
- Marina De Chiara, *Seduzioni della parodia: The Dog beneath the Skin* » 63
- Marilena Parlati, *Il testo infinito: l'avventura della scoperta in Foe di J. M. Coetzee* » 85
- Tiziana Terranova, *Scrittura femminista e lascito paterno: H. G. Wells e Joanna Russ* » 111
- Demetrio Yocum, *Danzando ai bordi dell'Impero: Wide Sargasso Sea di Jean Rhys* » 129

RECENSIONI

- L. S. Butler and R. J. Davis (a cura di), *Rethinking Beckett* (C.M. Laudando) » 171
- I. Chambers, *Border Dialogues* (S. Carotenuto) » 175
- S. Connor, *Postmodernist Culture* (E. Talamo) » 179
- A. Lee, *Realism and Power. Postmodern British Fiction* (M. Pennacchia) » 183
- A. Serpieri et al., *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi* (L. Fascia) » 187
- K. Shevelow, *Women and Print Culture* (L. Di Michele) » 193
- J. Simons, *Diaries and Journals of Literary Women. From Fanny Burney to Virginia Woolf* (M. Lops) » 203

RIASSUNTI

INDICE DELL'ANNATA

- » 209
- » 213

AION

anglistica

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXIII, 2-3

anglistica

NAPOLI 1990

Attraverso l'analisi di testi narrativi che vanno dal primo Ottocento fino all'epoca contemporanea e mediante l'incursione nella scrittura drammatica di The Dog beneath the Skin, questo fascicolo discute gli aspetti centrali affrontati dalla critica letteraria e culturale d'oggi.

Nel suo saggio su "Pratiche di lettura nella narrativa di Jane Austen" Isabella Caschera s'interroga sulla possibilità di interpretare gli scritti dell'autrice vissuta tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento alla luce delle teorie critiche della ricezione del testo.

Dal canto loro, Anna Maria Cimitile - nel suo "Oracoli post-moderni: 'Lanark. A Life in 4 Books' di Alasdair Gray" - e Marina De Chiara - nel suo "Seduzioni della parodia: The Dog beneath the Skin" - affrontano le complesse questioni teoriche connesse con gli usi della 'parodia': la prima analizza un romanzo post-moderno nella sua dimensione metanarrativa, mentre la seconda identifica la qualità barocca ed esuberante dei significanti nel discorso parodico svolto da Auden e Isherwood.

Il rapporto di filiazione fra testi e fra autori costituisce il filo conduttore dei saggi di Marilena Parlato ("Il testo infinito: l'avventura della scoperta in Foe di J. M. Goethe"), Demetrio Yocum ("Dan-

zando ai bordi dell'impero: Wide Sargasso Sea di Jean Rhys") e Tiziana Terranova ("Scrittura femminista e lascito paterno: H.G. Wells e Joanna Russ"). In particolare, le relazioni molteplici e differenziate fra testi-genitori e testi da quelli generati nel tempo sono alla base delle argomentazioni indagate in Foe, uno scritto narrativo che trasforma il suo testo originario, Robinson Crusoe, con una lucida consapevolezza narratologica, e in Wide Sargasso Sea, che è riletto alla luce delle teorie critiche del post-modernismo e del post-colonialismo, enucleando originali chiavi interpretative del rapporto fra l'Ur-Jane Eyre e la sua trasformazione rhysiana. Nel caso del saggio di Terranova, si assiste all'esplorazione del confronto che si instaura - attraverso l'analisi di The Female Man - tra il 'padre' della fantascienza inglese e la 'figlia' Joanna Russ che si appropria, rielaborandoli in una prospettiva femminista, topoi e metafore della tradizione canonica fantascientifica.

PRATICHE DI LETTURA
NELLA NARRATIVA DI JANE AUSTEN

di
Isabella Caschera

1. Introduzione

Nel Settecento, secolo durante il quale la metafora del «libro della Natura» assume una diffusione ed una autorità senza precedenti¹, la relativa problematica della leggibilità di segni linguistici e di segni «sparsi nel mondo»² sembra tradursi in un preciso, visibile fenomeno nell'ambito della produzione narrativa. I romanzi stessi, cioè, manifestano una presenza quantitativamente e qualitativamente rilevante di rimandi a diverse pratiche del leggere. L'aspetto quantitativo consiste nell'alta frequenza con cui gli stessi personaggi letterari, durante le loro vicende, sono dediti ad attività relative alla lettura, mentre l'aspetto qualitativo di questo fenomeno

¹ Tra le attestazioni tardosecentesche o settecentesche le espressioni «to read nature» in J. Dryden (1668), *An Essay on Dramatick Poesie*, in *Essays*, a cura di W.P. Ker, Oxford, Clarendon Press, 1926, vol. I, pp. 28-133, p. 80; «The book of Nature» in H. Fielding (1742), «Preface» to *The History and the Adventures of Joseph Andrews*, London, Oxford University Press, 1970, pp. 3-9, p. 8; H. Morley, *Memoirs of Bartholomew Fair*, London, Chapman and Hall, 1859, in cui è riportata la lettera che Sir Robert Southwell scrisse al figlio nel 1685: «I have formerly told you that I looked upon human nature as a great volume, wherein every man, woman, and child, seem'd to be a distinct leaf, or page, or paragraph [...]» (p. 291).

² Per la problematica della leggibilità come concetto storico, dalle origini ai nostri giorni, incluso il XVIII secolo, si consulti H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984.

rivela come tale massiccia presenza svolga anche una serie di funzioni determinanti a livello narrativo e non.

A questo discorso potrebbe venire avanzata l'obiezione che la presenza, all'interno di testi narrativi, di rimandi a processi di lettura generici o specifici (nel caso di citazioni), non sia un fenomeno esclusivamente settecentesco ma che, addirittura, in una ottica borgesiana, esso sia l'inevitabile conseguenza dell'origine già «letteraria» di ogni letteratura.

Tuttavia, due ordini di discorso, uno di tipo sociologico ed uno di tipo epistemologico, riconducono questo fenomeno in un ambiente propriamente settecentesco.

Il primo va ricollegato all'effettiva maggiore diffusione della lettura ad opera della più estesa alfabetizzazione, di biblioteche circolanti, di sottoscrizioni, della pubblicazione di romanzi a puntate sui giornali, di ristampe, di edizioni economiche o stampate alla macchia, tutti espedienti che contribuirono a rendere la lettura economicamente più accessibile³.

Il secondo, invece, più complesso, vuole individuare nella concezione settecentesca della lettura, e cioè di semplice e a-problematica decodificazione di un messaggio scritto (dunque fisso e immutabile), le modalità stesse del rapporto gnoseologico uomo-mondo. Una concezione tale della lettura, dunque, si pone come emblema di un rapporto che, al suo estremo di fiducia nell'esistenza di un senso prestabilito la cui appropriazione è fattibile, giunge ad auspicare la possibilità di «leggere» il mondo senza mediazioni, neppure quella del linguaggio, come propone George Berkeley nel 1710:

Invano lanciamo lo sguardo verso il cielo e scrutiamo le viscere della terra, invano scrutiamo gli scritti dei dotti [...]! Basta soltanto che solleviamo il velame delle parole perché possiamo contemplare l'albero della conoscenza più elevata, che offre frutti eccellenti e a portata di mano⁴.

³ Si veda «Lo sviluppo del pubblico dei lettori» in R. Williams, *La lunga rivoluzione*, Roma, Officina, 1979, pp. 188-205.

⁴ G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana*, Bari, Laterza, 1955, pp. 21-22. Corsivi nostri.

L'attività gnoseologica, in questo brano significativamente rappresentata dalla «lettura»⁵ del mondo empirico (cielo e terra) e dalla lettura di libri antichi (gli scritti dei dotti), non sarebbe attività creativa, produttiva ma mera decifrazione secondo un codice prestabilito e, in ultima analisi, una semplice raccolta, collezione.

È in base a questa ottica che la costante presenza nei romanzi settecenteschi di riflessioni sulla lettura e di personaggi colti nell'atto di leggere individualmente o in pubblico, di commentare, consigliare, citare o parodiare testi interni o esterni alla finzione narrativa assume un rilievo interessante in quanto indice della effettiva attuazione di questa pratica e, ancor di più, della specifica concezione e del tipo di funzione che ad essa veniva comunemente attribuita. Basti pensare ai romanzi di Fielding, di Charlotte Lennox, di Sterne, di Goldsmith, di Goethe o di Jane Austen, per ritrovare una vasta e variegata gamma di illustrazioni del rapporto lettore-lettura.

Tra gli autori citati un particolare riscontro del fenomeno in questione è offerto dalla produzione di Jane Austen che, ad un primo approccio, evoca addirittura una sensazione globale di «ipertrofia dei libri» e, in senso lato, di ipertrofia della parola scritta. È come se, cioè, gli stessi atti di lettura dei vari personaggi costituissero i fili che l'autrice intreccia per tessere le sue trame narrative, cosicché si potrebbe avanzare l'ipotesi che l'attività della lettura dei suoi testi sia proiettata, come attività irrinunciabile e primaria, sia nella struttura del racconto — che è punteggiata da 'momenti di lettura' — sia nelle 'azioni' dei suoi personaggi, il cui movente è spesso costituito proprio da un testo inscritto nella trama narrativa (come lettere o biglietti) o esterno ad essa (come romanzi, poesie, drammi o riviste).

Ad una più attenta analisi, che indagli le cause della sensazione impressionistica del ruolo determinante della lettura

⁵ È lo stesso Berkeley che impiega la metafora della leggibilità della natura. Si veda, per esempio: «nello studiare il libro della natura [...]» (G. Berkeley, *op. cit.*, p. 109).

nel macrotesto austeniano, la scrittrice appare dotata di una consapevolezza inusuale, complessa e puntuale, delle problematiche relative al processo della lettura, quali sono state poste in luce, in età contemporanea, da ricerche linguistiche, filosofiche e letterarie.

Ad esempio, tramite la rappresentazione di personaggi-lettori che interpretano i microtesti interni alla narrazione, Austen giunge ad illustrare un primo livello delle strategie della lettura che non è più appropriazione di un senso preesistente, ma è «pratica significante», «produzione di senso» e, infine, costruzione di un nuovo testo nel senso indicato, ad esempio, da W. Iser nel 1976⁶; secondo la sua teoria l'atto del leggere viene inteso come risultato dell'integrazione dinamica tra testo e lettore implicito, interazione a sua volta determinata dalla concomitanza testuale di strutture di determinazione e di strutture di indeterminatezza. La capacità del testo — di essere «dato» nella sua forma e, contemporaneamente, «da costruirsi» di volta in volta nel momento della fruizione — è bene illustrata dalla scrittrice settecentesca per esempio, nella descrizione puntuale di due esiti diversi della lettura dello stesso testo da parte di due diversi lettori in *Emma* (1816), come vedremo⁷; il che rivela che la lettura non è una pratica impersonale di trasmissione di senso, ma attività interpretativa imprescindibile dall'atto creativo del soggetto che la compie. In questo senso, attribuendo pari dignità alle due interpretazioni, Austen sembra anticipare approcci di psicologia cognitiva quali sono stati elaborati dalla psicologia della Gestalt⁸ e approcci di semiotica neo-peirceana che sottolineano l'aspetto ipotetico di qualsiasi processo semiosico, cioè interpretativo di segni.

L'individuazione di un secondo livello di lettura emerge, invece, dalla descrizione della vasta gamma di funzioni e di

⁶ W. Iser, *Der Akt des Lesens*, München, Fink, 1976, tradotto in lingua inglese con il titolo di *The Act of Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978. Le citazioni rimandano alla traduzione inglese.

⁷ Si vedano pp. 15-17 di questo articolo.

⁸ Si veda, per esempio, W. Wertheimer, *Productive Thinking*, New York, Harper, 1945 (trad. it., Firenze, Giunti, 1970).

strumentalizzazioni che la lettura esplica o subisce, da quella di espediente narrativo a quella di 'status symbol', dalla fascinazione edonistico-incantatoria del lettore, a quella di formazione della sua identità.

La lettura, pertanto, oltre a configurarsi come attività multiforme in sé (dunque come «reticolo di pratiche»), assume anche una poliedricità funzionale che si esplica, ad esempio, in una gerarchia di valori attribuiti ai vari personaggi a seconda del loro rapporto personale con la lettura in generale, o in una caratterizzazione individuale determinata da modelli letterari specifici, come nel caso di Catherine Morland che legge il mondo empirico attraverso la griglia pre-determinata dalle sue letture di romanzi gotici, o nel caso di Sir Edward Denham che stabilisce le proprie relazioni con l'altro sesso sul modello dei romanzi sentimentali che ha letto.

2. L'attività problematica della lettura in Jane Austen

Se in base alla metafora settecentesca del «libro del mondo» è possibile tracciare il paradigma lettura di libri-lettura del mondo, entrambe le attività appariranno rivelate da Austen come attività dialettiche in quanto interazioni tra un io (di cui si indicano sentimenti, pre-cognizioni) e un testo⁹.

Un esempio della consapevolezza della scrittrice del ruolo dell'ipotesi e dell'inferenza nella decodificazione di segni linguistici è offerto dall'episodio in cui Fanny, in *Mansfield Park* (1814), legge una lettera che la informa che una coppia è partita per una destinazione ignota, suscitando scandalo. Attraverso il confronto tra il testo della lettera, inscritto nel romanzo, e l'interpretazione «attenuata» di

⁹ Per la concezione della lettura come atto ermeneutico di «integrazione» tra il 'mondo dell'opera' (testo) e il 'mondo del lettore' (interprete) che si attua tramite il linguaggio, si veda H.G. Gadamer (1960), *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 197-207.

Fanny la quale trasforma la fuga adulterina del proprio promesso sposo con la propria cugina fresca sposa nella visita di due coniugi ai genitori di lei, l'autrice sembra smascherare decisamente la credenza che l'attributo di permanenza del segno scritto determini la univocità di interpretazione ed escluda l'attività inferenziale.

In questo modo Austen descrive un vero e proprio processo semiotico quale verrà teorizzato da C.S. Peirce¹⁰ come processo interpretativo di segni linguistici, processo che implica necessariamente, secondo lo studioso, ipotesi e approssimazione (come, d'altronde, ogni processo gnoseologico, psicologico o pratico).

Inoltre, lo smascheramento del margine di «imprevisione del testo»¹¹, che si esplica tramite la molteplicità di letture potenziali cui esso dà adito, risulta, in *Emma*, anche dal motivo del messaggio d'amore nascosto in una sciarada la quale, ad opera di una lettrice fortemente parziale, subisce una lettura puntuale, caratterizzata dalla interpretazione, verso per verso, dell'intenzione dell'autore dell'indovinello con un procedimento che richiama espressamente quello di un'edizione critica di un testo shakespeariano¹².

La lettura globale, tuttavia, risulta errata poiché la lettrice fallirà nell'individuazione della destinataria del messaggio a causa dell'interferenza dei suoi stessi strumenti interpretativi.

Emma Woodhouse, infatti, la brillante ed annoiata eroina con la vocazione della pronuba, riesce a risolvere la sciarada poiché effettivamente trova la parola risolutiva: «*courtship*»; ma, poiché ritiene l'autore della sciarada il marito ideale per Harriet Smith, non comprende che la dichiarazione d'amore è rivolta a lei stessa.

¹⁰ Si rimanda al concetto di «semiosi illimitata» di C.S. Peirce, in C.S. Peirce, *Le leggi dell'ipotesi*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 27-28.

¹¹ R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973. In traduzione italiana, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 4.

¹² La 'lettrice' della sciarada, a proposito di un verso, dice: «A Hartfield edition of Shakespeare would have a long note on that passage» (J. Austen, *Emma*, a cura di R. Blythe, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 100).

Una divertente¹³ esemplificazione delle procedure interpretative (e, per noi, delle relative insidie) consiste nella vera e propria «lezione» di lettura che Emma, poi, impartisce all'ingenua Harriet, per convincerla di essere l'oggetto dei sentimenti dell'improvvisato autore di indovinelli.

Il testo della sciarada è:

To Miss --
CHARADE

- 1 My first displays the wealth and pomp of kings,
Lords of the earth! their luxury and ease.
Another view of man, my second brings,
4 Behold him there, the monarch of the seas!

- But, ah! united, what reverse we have!
Man's boasted power and freedom, all are flown;
7 Lord of the earth and sea, he bends a slave,
And woman, lovely woman, reigns alone.

- Thy ready wit the word will soon supply,
10 May its approval beam in that soft eye!¹⁴

Ad esso segue immediatamente la descrizione della decodificazione di Emma: corretta a livello verbale (*courtship*) ma non a livello emotivo, a causa delle sue aspettative personali:

She cast her eye over it, pondered, caught the meaning, read it through again to be quite certain, and quite mistress of the lines, and then passing it to Harriet, sat happily smiling, and saying to herself, while Harriet was puzzling over the paper in all the confusion of hope and dulness, 'Very well, Mr Elton, very well indeed. I have read worse charades. *Courtship* — a very good hint. I give you credit for it. This is feeling your way. This is saying

¹³ L'effetto umoristico scaturisce dalla straordinaria mancanza di acume di Harriet che la spinge ad alcuni ragionamenti erranei. Ad esempio, la osserviamo, completamente disorientata, rivolgere continue e pressanti domande ad Emma e avanzare ipotesi inadeguate a proposito del v. 4. Ella chiede: «Can it be Neptune? [...] or a trident? or a mermaid? or a shark?» (*Emma*, cit., p. 98), tutte soluzioni senza senso, dato che il secondo termine di una sciarada dovrebbe, com'è noto, costituire la seconda metà della parola risolutiva, cosa che, in inglese, nessuna delle soluzioni da lei proposte potrebbe minimamente essere.

¹⁴ J. Austen, *Emma*, cit., p. 97.

very plainly — «Pray, Miss Smith, give me leave to pay my addresses to you. Approve my charade and my intentions in the same glance».

May its approval beam in that soft eye!

Harriet exactly. Soft, is the very word for her eye - of all epithets the justest that could be given!¹⁵.

Persino le discrepanze tra il testo e l'apparato interpretativo soggettivo della «lettrice» Emma, piuttosto che suscitare in lei dubbi sull'esattezza della sua lettura del testo, vengono da lei attribuite alla «cecità» dell'innamoramento:

'Thy ready wit the word will soon supply.

Humph-Harriet's ready wit! All the better. A man must be very much in love indeed to describe her so!¹⁶.

In risposta ai goffi e quasi patetici tentativi di Harriet di risolvere l'indovinello, Emma si cimenta nella magistrale «lezione». Eccone una parte:

'For Miss -, read Miss Smith.

My first displays the wealth and pomp of kings,

Lords of the earth! their luxury and ease.

That is *court*.

Another view of man, my second brings;

Behold him there, the monarch of the seas!

That is *ship*; — plain as can be. — Now for the seas!

But ah! united, (*courtship*, you know,) what reverse we have!

Man's boasted power and freedom, all are flown.

Lord of the earth and sea, he bends a slave,

And woman, lovely woman, reigns alone.

A very proper compliment! — and then follows the application, which I think, my dear Harriet, you cannot find much difficulty in comprehending. Read it in comfort to yourself. There can be no doubt of its being written for you and to you. [...]

There is so pointed, and so particular a meaning in this compliment,' said she, 'that I cannot have a moment's doubt as to Mr Elton's intentions'¹⁷.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 97-98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 98-99.

Tramite questa scena ricca di frizzante ironia, l'autrice pare anticipare tutto un ambito della critica della ricezione estetica secondo la quale i significati potenziali del testo letterario costituiscono un «evento», un effetto di cui il lettore fa esperienza grazie alla sua interazione col testo stesso¹⁸. Testo e lettore divengono, così, due poli essenziali dell'esperienza della lettura in quanto, da un lato, le condizioni basilari dell'interazione sono le strutture del testo, le quali sono bivalenti, possedendo un aspetto verbale e uno affettivo e luoghi di determinazione e luoghi di indeterminatezza. Dall'altro è proprio l'indeterminazione del testo che rende possibile la risposta del lettore che lo riceve ricomponendolo. La lettura consiste, dunque, in un'attività di costruzione di coerenza, di sintesi di una forma estetica da parte di un soggetto-lettore.

Se i concetti di «circularità della comprensione» e di risposta estetica sono attualmente luoghi comuni, altrettanto non vale per il XVIII secolo, ancora alla ricerca di un senso in-mediato, nascosto ma raggiungibile e fissabile in un sapere enciclopedico. Per questo il ruolo dell'inevitabile polarità tra testo e ricezione psicologica, affettiva, pre-giudiziale assume una importanza nuova negli intrecci narrativi di Jane Austen: come il movente narrativo deriva spesso dalla lettura di lettere, biglietti o libri, così gli equivoci nelle vicende dei vari personaggi sono frequentemente provocati proprio da letture arbitrarie, fortemente ipotetiche, di testi scritti.

Il processo della lettura e il ruolo «costruttivo» del lettore vengono esposti mirabilmente in *Emma*, romanzo in cui, secondo una tecnica che anticipa le più moderne molteplicità del punto di vista, ci vengono presentati, in successione, il testo di una lettera (di spiegazioni e richiesta di perdono), la sua interpretazione da parte di Emma e l'interpretazione di un altro personaggio, Mr Knightley¹⁹. All'intero testo della

¹⁸ W. Iser, *The Act of Reading*, cit., p. 22. Per la cooperazione testuale del lettore si consulti anche U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, pp. 50-85.

¹⁹ J. Austen, *Emma*, cit., pp. 423-432.

lunga lettera segue immediatamente la descrizione della risposta emotiva di Emma:

This letter must make its way to Emma's feelings [...]. As soon as she came to her own name, it was irresistible; every line relating to herself was interesting, and almost every line agreeable; and when this charm ceased, the subject could still maintain itself, by the natural return of her former regard for the writer, and the very strong attraction which any picture of love must have for her at that moment²⁰.

Le decostruzioni e le elaborazioni dei due personaggi operate tramite le loro identità, sono rese palesi dalla scrittrice mediante le scelte lessicali che descrivono l'atteggiamento e gli strumenti interpretativi di Emma e di Mr Knightley. «Feelings», «charm», «regard for the writer», «very strong attraction which any picture of love must have for her at that moment», «grateful» sono le espressioni testuali della presenza e del tipo di filtro emotivo di Emma²¹. In breve, la sua interpretazione della lettera, nonostante la rivelazione del comportamento egoista, sconsiderato e immaturo del mittente, e addirittura di un inganno che ella ha subito ad opera di lui, viene talmente influenzata dalla antica predilezione di Emma per il giovane e dall'attuale stato di felicità che ella esperisce, da suscitare un subitaneo perdono²² ed una altrettanto subitanea, favorevole opinione nei riguardi della lettera, come conferma il testo: «She thought so well of the letter [...]»²³.

La risposta individuale dell'altro lettore, Mr Knightley, invece, condizionata da un ben diverso sostrato soggettivo, è differente. In questo caso, gli indici lessicali sono quasi opposti; leggiamo infatti: «indifference» e, riferito al mittente: «he knows he is wrong», «I should still have distrusted him» e come commento finale: «Very bad»²⁴. La reazione di

²⁰ *Ibid.*, p. 429.

²¹ Vedi nota 19, che rinvia alla lunga — ma fondamentale — citazione, oggetto della discussione proposta.

²² «She was so happy herself that there was no being severe» (*Emma*, cit., p. 429).

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibid.*, pp. 429-430.

Mr Knightley, infatti, è guidata dall'alternanza di rifiuto, ironia e riprovazione: il tutto è dettato dalla gelosia nei confronti di Emma, che egli ama.

Tali descrizioni puntuali dell'atto della lettura dei lettori austeniani non sono infrequenti ed è forse utile aggiungere che lo smascheramento della presenza del polo soggettivo del lettore avviene non solo tramite l'esposizione dei vari sentimenti o pregiudizi ma anche, in questo episodio come negli altri, tramite la descrizione dettagliata della modalità stessa della lettura individuale, inclusi i ritmi: pause, accelerazioni o rallentamenti.

Come ulteriore indice della consapevolezza, da parte di Austen, dei meccanismi percettivi analizzati, si potrebbe accennare al fatto che la scelta strutturale di includere il testo integrale della lettera e di preporlo alle due interpretazioni dei personaggi citati, inevitabilmente attivi una ulteriore, differente lettura: quella del lettore empirico. Questi, guidato dall'autore, sperimenta, in tal modo, in prima persona la polisemia del testo.

3. Iperattività interpretativa: lettura come riscrittura

In altri casi, però, l'attività del lettore viene descritta da Austen non solo, come nell'esempio citato, nel suo pluralismo interpretativo ma, addirittura, spingendola alle sue estreme conseguenze, al culmine della presenzialità; cosicché il testo risultante non è più costituito dall'interazione tra testo dato e strategie interpretative soggettive, ma è la pura produzione opaca delle interpretazioni proiettive del lettore. Alcuni episodi mostrano, cioè, l'esito possibile di incomunicabilità causato dalle pre-cognizioni implicite in ogni percezione e, dunque, in ogni atto semiotico. Tra di essi, il motivo della lettera non compresa, che ricorre in *Pride and Prejudice* (1813), e per due volte in *Mansfield Park*.

In quest'ultimo romanzo Fanny, la protagonista, legge un biglietto di Miss Crawford, sorella di Mr Crawford, il gentiluomo che ha chiesto a Fanny di sposarlo. Nello scritto Miss Crawford intende complimentarsi con la protagonista per il

prossimo matrimonio, sulla cui futura realizzazione non nutre dubbi. Mentre, come lei, tutti i personaggi sembrano considerare l'offerta tanto vantaggiosa quanto irricusabile, Fanny, invece, avendo già formulato un giudizio negativo sul carattere libertino dell'uomo, ha già rifiutato la sua proposta. Inoltre, è proprio in base alla convinzione che le intenzioni di lui non possano essere davvero serie e degne di considerazione che la sua decodificazione risulta inefficace. Fanny, infatti: «[...] read in too much haste and *confusion* to form the clearest judgment of Miss Crawford's meaning, [...]»²⁵.

La parola «*confusion*»²⁶ sottolinea lo stato d'animo della protagonista, perplessa e imbarazzata di fronte all'improvviso interessamento di Mr Crawford, infastidita dalla sua pressante e baldanzosa corte e, infine, addolorata e piena di vergogna per il biasimo che il proprio rifiuto le ha procurato²⁷.

L'effetto di una lettura pregiudicata si ripropone, in maniera ancor più esplicita, in una fase più avanzata dello intreccio: Fanny riceve una criptica lettera dalla stessa Miss Crawford in cui ella, nel tentativo di occultare le malefatte del fratello, accenna vagamente ad una maldicenza diffusasi riguardo a lui, e incita Fanny a non credere che essa corrisponda a verità. La lettera contiene, in ogni caso, una serie di leggerissimi (e abilissimi) accenni a luoghi, fatti e personaggi sufficienti a rendere il testo, nonostante la sua opacità, non del tutto indecifrabile per il lettore empirico che riesce, a differenza della destinataria della lettera, a comporne il senso. Secondo il narratore, il fattore inibitorio della comprensione di Fanny consisterebbe nel mancato possesso, da

²⁵ J. Austen, *Mansfield Park*, a cura di T. Tanner, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 307; corsivo nostro.

²⁶ V. O.E.D., s.v. «Confused: Amazed, bewildered, disconcerted; etc...» e s.v. «Confusion: Failure to distinguish 1771».

²⁷ La posizione sociale ed economica «inferiore» di Fanny rispetto a Mr Crawford e, in più, la riconoscenza dovuta ai ricchi parenti che l'hanno allevata a loro spese, contribuiscono a determinare un obbligo morale per cui la fanciulla dovrebbe afferrare con entusiasmo e gratitudine l'occasione concessale dal brillante ed ambitissimo «uomo di mondo».

parte della lettrice, degli elementi cognitivi necessari, cioè, in questo caso, del contenuto della maldicenza²⁸. In realtà, ciò che manca a Fanny (e che, al contrario, non manca al lettore empirico) è la capacità di osare ipotizzare un atto doppiamente «scandaloso»: una fuga amorosa al di fuori del vincolo matrimoniale la quale, allo stesso tempo, si colora delle fosche tinte dell'adulterio.

Per illustrare il fallimento dell'atto interpretativo tuttavia, nonostante le affermazioni del narratore²⁹, poste subito dopo il testo integrale della missiva, Austen opera una serie di scelte lessicali che, per litote, evidenziano il processo implicito nell'apparentemente automatica operazione della lettura:

She could *only* perceive that it must relate to Wimpole Street and Mr Crawford, and *only* conjecture that something very imprudent had just occurred in that quarter [...]. She was *only* sorry for the parties concerned and for Mansfield, if the report should spread so far; but she *hoped* it might not. If the Rushworths were gone themselves to Mansfield, as was to be inferred from what Miss Crawford said, it was not likely that any thing unpleasant should have preceded them, [...].

As to Mr Crawford, she hoped it might give him a knowledge of his own disposition, [...], and shame him from persisting any longer in addressing herself³⁰.

In questo caso l'operazione viene limitata dalla «ingenuità» della ragazza, come suggerisce la reiterazione dell'avverbio di negazione in: «She could *only* perceive that [...], *only* conjecture that [...]» che vanifica l'indice del processo di formulazione di ipotesi, espresso dall'«inferred»³¹; e come sottolinea la ricorrenza totale di «*hoped*» che attesta come il profondo rifiuto di ciò che considera immorale le impedisca di intuire la spiacevole realtà.

²⁸ «As no scandalous, ill-natured rumor had reached her, it was impossible for her to understand much of this strange letter» (*Mansfield Park*, cit., p. 426).

²⁹ V. nota 28.

³⁰ *Mansfield Park*, cit., pp. 426-427. Corsivi nostri.

³¹ Peraltro, introduttivo di una inferenza errata, ulteriore tentativo di interpretare secondo le proprie speranze.

I processi di lettura nei due romanzi fin qui indicati sfociano in quelli deviati, falsati, rovesciati. I malintesi che nei romanzi di Austen si accavallano e si moltiplicano, lungi dal costituire la tradizionale trama di una «commedia di equivoci e chiarificazioni», sembrano scaturire tutti da una errata lettura di segni linguistici e non. In *Emma*, romanzo in cui la vertigine delle false interpretazioni raggiunge il suo culmine, abbiamo osservato³² una lettrice la cui soggettività più che impedire la lettura la svia, così da farle ri-scrivere, secondo la teoria di Stanley Fish³³, il testo stesso.

Ma Emma non è l'unico personaggio a cadere in un errore interpretativo. Tali interferenze ricorrono con frequenza sorprendente in tutti gli altri romanzi di Austen e gli stessi loro titoli sembrano accennare alla inevitabile presenza del polo soggettivo di un lettore negli atti cognitivi: «pride», «prejudice», «sensitivity», «sense» e «persuasion» rimandano tutti ad atteggiamenti particolari attraverso il cui filtro la maggior parte dei personaggi leggeranno i segni del mondo.

Inoltre, il contrapporsi, in due titoli, di due ottiche diverse, come nel caso di *Pride and Prejudice* e di *Sense and Sensibility* (1811), pone in risalto la pluralità di interpretazioni virtuali di uno stesso «segno», e dunque la polisemia dei processi semiosi. In queste storie la protagonista o l'intero universo sociale elaborano un giudizio su un personaggio, giudizio che puntualmente viene smentito nel finale. È il caso di Mr Darcy e di Wickham che, in un primo momento vengono considerati, a torto, il primo malvagio e il secondo vittima innocente di Darcy. In seguito a nuovi elementi rivelatori, tuttavia, i giudizi verranno ribaltati.

È come se, attraverso la trasposizione letteraria di sma-

³² Si rimanda alle pp. 12-14 di questo articolo.

³³ Per la posizione di S. Fish si consultino, per esempio, «Literature in the reader: affective stylistics», in *New Literary History* (1970) 2, pp. 123-162; S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980; e la critica a S. Fish in E. Freund, *The Return of the Reader*, London, Methuen, 1987, pp. 90-111 e pp. 152-156.

schieramenti delle pratiche soggettive di interpretazione, l'autrice volesse sconfessare l'ingenuità delle teorie gnoseologiche a lei contemporanee derivanti, in ultima istanza, da quell'antichissimo desiderio analizzato nei suoi vari esiti storici da Blumenberg³⁴, di intelligibilità del mondo. Questo desiderio ha origine in una richiesta di senso alla realtà e si configura come fede nella possibilità di decifrare «testi» non prodotti dall'uomo, come, per esempio, il mondo stesso che, così, diviene sistema di segni rimandanti ad un senso «unico» e «originario».

La conseguenza stessa di questa fede consiste nell'utopia del «dominio globale della realtà», fenomeno nel quale rientra l'illusione di saper scoprire, per esempio, ad un primo sguardo, il carattere di un uomo³⁵.

A differenza di altri romanzieri a lei contemporanei³⁶ che abbracciarono tali teorie, forse J. Austen avrebbe condiviso il giudizio di Blumenberg che la scienza di Lavater fosse «una delle grandi sventatezze della credenza nel significato»³⁷ e che essa «si rivela[sse] un prodotto della copiatura di libri da libri»³⁸, in quanto essa ricusava l'ipotesi del giudizio in favore di una tranquillizzante, ideale, referenzialità in campo umano. Così, tramite le letture soggettive di Elizabeth Bennet, Emma, Mr Knightley e altri personaggi, Jane Austen ha rappresentato figure che, *en abîme*, incarnano il rapporto ermeneutico dell'uomo col mondo, rapporto che non può prescindere dalla «domanda» che il soggetto pone al suo oggetto. Per esempio, quando Marianne in *Sense and Sensibility* esprime il poco lusinghiero giudizio su Edward («His eyes want all that spirit, that fire, which at

³⁴ H. Blumenberg, *op. cit.*, pp. 3-5.

³⁵ H. Blumenberg, «Segni sulla fronte, segni in cielo», in H. Blumenberg, *op. cit.*, pp. 195-209.

³⁶ Ma si vedano i capitoli XXV e XXVIII intitolati rispettivamente «His skill in physiognomy» e «His skill in physiognomy is doubted», di H. Mackenzie, *The Man of Feeling*, a cura di B. Vickers, London, Oxford University Press, 1970, pp. 43-48, e pp. 51-53.

³⁷ H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 195.

³⁸ *Ibid.*, p. 197.

once announce virtue and intelligence»³⁹ non sono gli occhi di lui che Marianne legge come segni denotanti scarsa intelligenza e virtù, ma sono le proprie aspettative secondo cui uno sguardo vivace debba essere sintomo di virtù e di intelligenza.

Lichtenberg (1742-1799) aveva già segnalato il ruolo produttivo del lettore, trascurato dalla fisiognomica, nella sua critica a Lavater «[...] quando osserviamo la natura e soprattutto i nostri ordinamenti, osserviamo sempre solo noi stessi»⁴⁰.

Ma è Jane Austen che, nei suoi romanzi, tramite una costante opera di smantellamento e di ricostruzione dei giudizi formulati dai personaggi, smaschera la presunzione di leggere il linguaggio del corpo in maniera univoca e a problematica, nella formulazione di Lavater, di «mettere un senso nel mondo dei corpi»⁴¹. È in questo modo che la scrittrice pare anticipare l'epistemologia contemporanea, fondata sul concetto della incessante modificazione e creazione nei processi cognitivi.

4. Valenze della lettura come pratica sociale ed individuale

Una studiosa contemporanea, Gillian Beer, in una analisi critica dei testi di Austen⁴² ha affermato la funzione decisamente positiva che la lettura adempie nei romanzi della scrittrice, di espansione dell'io dei lettori. In particolare, nel caso di personaggi femminili, l'esplicitazione delle loro potenzialità si traduce nel passaggio da una posizione di «chiusura» (la casa paterna) ad una di «apertura» (il matrimonio e la vita sociale).

³⁹ J. Austen, *Sense and Sensibility*, a cura di T. Tanner, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 51.

⁴⁰ G.C. Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, a cura di W. Promies, München, 1968-72, 4 voll., citato in H. Blumenberg, *op. cit.*, p. 200.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² G. Beer, «The politics of reading in Jane Austen» intervento svolto presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli nel novembre 1990.

Per sostenere questa tesi, la Beer forniva l'esempio di Catherine Morland, che suscita l'interesse di Mr Tilney grazie al fervore della sua immaginazione e della sua sensibilità scatenato proprio dalla lettura di romanzi gotici. Inoltre, in testi narrativi, quali *Lady Susan* (1817) e *Persuasion* (1818), la lettura di una lettera assume un ruolo risolutivo o addirittura salvifico. Questa interpretazione, certamente interessante e, in più, coerente con l'apologia dei romanzi fatta dalla stessa Austen⁴³ in risposta al disprezzo che segnava il genere romanzesco, ci è sembrata, tuttavia, piuttosto limitata se considerata alla luce del discorso fin qui svolto, delle possibilità di errore che la stessa polisemia testuale causa.

La valenza esclusivamente positiva della lettura, inoltre, viene smentita dalla grande varietà di funzioni che questa stessa pratica assume nei romanzi della scrittrice, varietà che rispecchia, ancora una volta, la pluralità di approcci che la lettura, come «insieme di pratiche diffuse»⁴⁴, genera.

È proprio a partire dalla consapevolezza che le funzioni dei libri e della lettura sono molteplici — dipendendo dall'apporto soggettivo nei loro confronti — che la scrittrice, spesso, costruisce la rete dei personaggi.

La descrizione, nell'ambito della narrazione, del rapporto tra ogni personaggio e la lettura o i libri costituisce una efficacissima strategia letteraria a livello di caratterizzazione dei personaggi. Questo espediente, sfruttando l'abilità della scrittrice di rendere il dialogo, è anche epitome della diegesi: così una disquisizione di critica letteraria tra due o più attanti, sostituisce lunghe e possibilmente noiose descrizioni che rallenterebbero il ritmo e modificherebbero il tono della narrazione.

Per esempio, in *Pride and Prejudice*, la superficialità e

⁴³ J. Austen, *Northanger Abbey*, a cura di I. Davie, Harmondsworth, Penguin, 1989, pp. 21-22. La citazione è riportata alla p. 36 di questo articolo.

⁴⁴ Si consulti R. Barthes e A. Compagnon, «Lettura», *Enciclopedia Einaudi*, Torino, Einaudi, 1979, vol. VIII, pp. 179-199.

l'indolenza di Mr Hurst emergono dal suo stupore nel constatare la preferenza di Elizabeth per un libro piuttosto che per il gioco delle carte. E ancora, la pigrizia di Mr Bingley è espressa dalla sua stessa confessione di possedere pochi libri e che, comunque, essi sono più di quelli che egli sia mai riuscito a leggere. Ed è nella stessa conversazione che emergono, in poche battute, sia l'estrazione aristocratica di Mr Darcy sia la sua cultura personale. In particolare è Miss Bingley che esprime la sua ammirazione nei confronti della splendida biblioteca di casa Darcy, biblioteca che il giovane si premura di aggiornare ed arricchire. Più addentro nella narrazione, Darcy dimostrerà che, oltre a sceglierli, li legge davvero, a differenza di Emma, la cui incostanza viene emblematicamente attestata dalla sua abitudine di redigere accurate liste di libri da leggere che, invece, non verranno mai letti.

Tornando a *Pride and Prejudice*, Miss Bingley, lo stesso personaggio che sottolinea le «qualità» intellettuali di Mr Darcy con intento adulatorio, viene descritta dal narratore mentre, spinta dallo stesso desiderio di compiacere l'altézoso Darcy, anzi di conquistarlo, mostra un falso interessamento per la lettura, connotandosi così, in primo luogo, come ipocrita.

Tuttavia, ciò che più conta in questo universo che si sta rivelando come strutturato su gerarchie morali basate sulla lettura, un personaggio che non sa apprezzare un buon libro, per contrasto rispetto ad Elizabeth ed a Darcy, assume automaticamente una connotazione di superficialità e di fatuità. La «drammatizzazione» di queste ultime qualità consiste, infatti, nella scena in cui Miss Bingley, dopo aver finto per un po' di leggere un libro che aveva scelto comunque solo perché era il secondo volume di quello che Darcy stava leggendo, non regge allo sforzo e vi rinuncia non senza affermare, *con un grosso sbadiglio*, che non esiste miglior passatempo della lettura.

Ecco che, con poche frasi e nessun valutativo, Austen dipinge un vivissimo ritratto funzionale non solo alla caratterizzazione del personaggio in causa ma anche alla individuazione di una connotazione fortemente positiva della lettura,

segno di distinzione sociale e intellettuale che, per assumere una validità in campo narrativo, necessita di una corrispondente risposta consensuale, di un riscontro nell'immaginario sociale del lettore empirico di fine Settecento.

Una riprova del rilievo della valenza di «status» della lettura è fornita dalla sua diffusione in quasi tutti i romanzi. Per esempio, per dare un quadro completo dell'inefficienza di Mr Rushworth, personaggio sconsigliatamente incolore di *Mansfield Park*, la voce narrante afferma che egli era «an inferior young man, as ignorant in business as in books, [...]»⁴⁵ e questo giudizio è il più impietoso e inappellabile che l'autrice abbia mai formulato nei riguardi di una sua creatura, in quanto esso esaurisce, a parere di Austen, l'ambito di realizzazione di un gentiluomo della sua epoca. Per contrasto, infatti, uno dei personaggi più «positivi», Mr Knightley, viene descritto, quando è in casa, «either reading to himself or settling his accounts»⁴⁶. Ancora, una mossa strategica per gettare discredito su un fattore, Mr Martin — che ha l'unico 'difetto' di amare, ricambiato, Harriet, la fanciulla che Emma ha destinato a sposare Mr Eliot — consiste nell'affermare che, benché egli sia un abile lavoratore, non ha avuto nessuna premura nel procurarsi i libri consigliatigli (*The Romance of the Forest* e *The Children of the Abbey*) e, per questo, egli è descritto furbescamente come «illiterate and coarse»⁴⁷.

Questa tattica di Emma rientra nel suo intento di combinare matrimoni rivelando, così, come la posizione di privilegio sociale ed intellettuale conferita dalla lettura si concretizzi nel determinare se un giovane sia *eligible* o no, se, insomma, sia o no «un buon partito».

Lo stesso criterio di valutazione in campo matrimoniale ricorre in un personaggio, Lady Russell, il cui giudizio, peraltro, è talmente autorevole che, una volta espresso, determina il futuro della protagonista e tutta l'azione drammatica del

⁴⁵ *Mansfield Park*, cit., p. 214.

⁴⁶ *Emma*, cit., p. 214.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 58-62.

romanzo *Persuasion*. Tale criterio viene espresso da un altro personaggio del romanzo, nel momento in cui attribuisce a Lady Russell la responsabilità di un altro mancato matrimonio, quello tra la protagonista, Anne Elliot, e Charles Musgrove, fornendone la seguente spiegazione: «They think Charles might not be *learned* and *bookish* enough to please Lady Russell, and that therefore, she persuaded Anne to refuse him»⁴⁸.

Un'ulteriore riprova della notorietà e dell'influenza del paradigma lettura-status è fornita dalla folta schiera di personaggi come Mary Bennet, Benwick⁴⁹, Sir Edward, Isabella Thorpe o Marianne che, benché intrattengano con la lettura un rapporto superficiale o pericolosamente parziale, riescono ad accattivarsi ammirazione, stima o amore vestendo i panni dell'intellettuale. La metafora dell'abito così evocata non appare qui casualmente, in quanto due personaggi, Isabella Thorpe e Marianne associano significativamente nella propria idolatria libri e abiti, come elementi costitutivi di un apparato esteriore.

In particolare Marianne, personaggio che incarna la *sensibility* con i suoi eccessi, tramite la sua finale sottomissione, che illustra una delle più tipiche storie di «educazione del sentimento», rivela una ulteriore valenza della pratica della lettura: il *pensum*, ovvero l'obbligo, il dovere.

Questa concezione risale al Medioevo e al modello cristiano di lettura che, dall'*alta voce*, alla *bassa voce* e, infine, all'*assenza di voce*, opera una progressiva «disincarnazione» dell'atto del leggere, una spiritualizzazione, tanto da venire utilizzata dai monaci medievali come forma di asceti: disciplinata e scandita da ritmi regolari («tre ore al mattino in inverno, due in estate, e dopo il pasto»⁵⁰) la *lectio*, «lettura personale», assume la funzione di disciplina corporale, priva-

⁴⁸ J. Austen, *Persuasion*, a cura di D.W. Arding, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 111. Corsivi nostri.

⁴⁹ Di cui si dice «a clever man, a reading man [...]» (*Persuasion*, cit., p. 192), con una collocazione dei due aggettivi in parallelismo, il che attribuisce loro una natura quasi sinonimica.

⁵⁰ R. Barthes e A. Compagnon, «Lettura», cit., p. 187.

zione, penitenza. In tale prospettiva, Marianne, colpevole della trasgressiva e patologica sensibilità, dovrà sottoporsi — quasi una novella monaca — ad un tale tipo di lettura subito dopo una gravissima malattia che, nel romanzo, funge anch'essa da purificazione della passione amorosa, secondo la tradizionale connotazione di santità del malato e del morente⁵¹.

Il progetto della convalescente Marianne, di svolgere «a course of *serious study*»⁵² che prevede ben sei ore giornaliere di lettura di testi «beyond mere amusement»⁵³, corrisponde così alla rinuncia all'amore romantico e passionale per un uomo il cui tradimento le aveva causato un dolore così intenso da sfociare in malattia e all'accettazione del *sense*, nella forma di un colonnello attempato, straordinariamente ricco di ogni virtù di moderazione.

Un tale uso della lettura sembra delineare un rapporto di mutua esclusione tra lettura e piacere; tuttavia, questo paradigma — sostengono Barthes e Compagnon⁵⁴ — era stato già infranto a partire dal XVII secolo, proprio ad opera del romanzo, d'amore o cavalleresco, rivelando una nuova valenza della lettura: la *jouissance*. Di tale godimento faranno esperienza, invece, altri personaggi austeniani.

5. Erotismo e altri «rischi» della lettura

L'aspetto più trasgressivo, folle, della lettura di romanzi⁵⁵, già condannato nel *Don Chisciotte* da un rappresentante dell'ordine religioso e sociale, sembra subire la stessa sorte nei romanzi di Austen, tramite la censura o le disillu-

⁵¹ L. Trilling, «Mansfield Park», in B. Ford (ed.), *The New Pelican Guide to English Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1985, vol. 5, p. 160.

⁵² *Sense and Sensibility*, cit. p. 335.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ R. Barthes e A. Compagnon, «Lettura», cit., p. 188.

⁵⁵ Lo stesso aspetto, cioè la minaccia alla capacità di discernimento, è caratteristica comune anche ad un certo tipo di poesia. Si vedano, per esempio, *Sense and Sensibility*, cit., pp. 51-79 e *Persuasion*, cit., pp. 121-122.

sioni a cui soggiacciono gli atteggiamenti «sentimentali», «pre-romantici» o «gotici» di alcuni personaggi (da Benwick a Sir Edward, da Marianne a Catherine).

Tuttavia, pur tenendo presente la brillante apologia del romanzo contenuta in *Northanger Abbey*⁵⁶, qui ci preme piuttosto evidenziare l'acutezza di Austen nel comprendere e descrivere proprio quel rapporto sensuoso con la lettura, definito addirittura «erotico» da Barthes, di cui la scrittrice ci offre svariati esempi.

Il caso di Marianne che ricorre ai libri per curare il proprio cuore infranto non è unico: altri personaggi tra cui Harriet e il capitano Benwick sfruttano l'edonismo profondo della cultura come surrogato dell'amore.

L'aspetto sensuoso della lettura è stato distinto da Barthes, come è noto, in *Le plaisir du texte*⁵⁷ in due tipi di auto-gratificazione: da un lato, il piacere, che scaturisce dalla sensazione di «consistenza» del proprio io e, dall'altro, il godimento, che deriva dalla propria perdita. Il primo di questi due effetti della lettura può, forse, venire identificato nel bizzarro Mr Bennet di *Pride and Prejudice* che «With a book [...] was regardless of time»⁵⁸ e in tutti i personaggi che, come lui, cercano evasione da una realtà spiacevole. Il secondo effetto è riscontrabile, invece, proprio negli innamorati delusi che, per dimenticare, godono del masochistico piacere dell'auto-annullamento.

Le due categorie, però, sono solo apparentemente distinte: esse spesso sconfinano l'una nell'altra, come nel caso del capitano Benwick, personaggio interessante, anche se secondario, di *Persuasion*. Questo giovane dall'aria malinconica, avendo perso la fidanzata proprio quando era finalmente in condizione di sposarla, si rinchiude nel piacere asociale della lettura, alimentando il proprio dolore crogiolandosi nelle «tenderest songs» e «all the impassioned

⁵⁶ Si veda la nota 43.

⁵⁷ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit.,

⁵⁸ J. Austen, *Pride and Prejudice*, in *The Novels of Jane Austen*, a cura di R. W. Chapman, Oxford, Clarendon Press, 1946, vol. II, p. 12.

descriptions of hopeless agony» che rappresentano «a broken heart» o «a mind destroyed by wretchedness»⁵⁹.

In questo modo egli fa esperienza del godimento dell'oblio del suo io dolente, ma — proprio fondendo il suo dolore nell'«arte di vivere a cui partecipano i libri antichi»⁶⁰ — nel momento sociale della recitazione di alcuni versi e del loro commento egli gode anche dell'autorità che gli deriva dal rapporto analogico stabilitosi tra il suo patire amoroso e quello descritto dai «first-rate poets» contemporanei, tra cui Byron e Scott⁶¹.

Prendendo spunto da questo caso, bisogna sottolineare come, oltre al consenso sociale che era fin qui risultato come attributo dei lettori «intertestuali» di Austen, esiste una censura nei confronti del «gaudente solitario», colpevole proprio in quanto asociale⁶². In alcuni casi limite, la pericolosità della lettura solitaria, specie se di «grossi libri»⁶³ non consiste più nella trasgressività del piacere⁶⁴, ma si trasforma, agli occhi di due personaggi, addirittura in minaccia alla vita. Così, Mr e Mrs Musgrove, due coniugi poco dediti alla lettura, in visita ad un giovane deluso in amore, trovandolo con alcuni grossi libri davanti a sé, traggono la 'grave' conclu-

⁵⁹ *Persuasion*, cit., pp. 121-122.

⁶⁰ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 14.

⁶¹ *Persuasion*, cit., pp. 121-122.

⁶² Si pensi a Mr Bennet, il cui stesso atteggiamento «escapista» (si veda nota 58) comporta conseguenze disastrose nell'educazione delle figlie, e l'osservazione di Emma che la compagnia di Mr Knightley è sconsigliabile, data la sua propensione per la lettura solitaria.

⁶³ Il fatto che siano personaggi di «azione», come i militari, ad esprimere il «sospetto» nei riguardi della lettura (si consulti *Persuasion*, cit., p. 224), è imputabile a quella «antica inimicizia tra libri e realtà» di cui scrive Blumenberg in «Il mondo dei libri e il libro del mondo» (in *op. cit.*, pp. 11-15).

⁶⁴ Per il rapporto tra piacere e trasgressione si consulti, per esempio, G. Bataille, *L'expérience intérieure* (1943), *Le coupable* (1944), *Sur Nietzsche* (1945), in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, vol. V e vol. VI; F. Jameson, «Pleasure: a Political Issue», in *Formations of Pleasure*, London, Routledge and Kegan Paul, 1983, pp. 1-14; R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., *passim*; M. Foucault, «Prefazione alla trasgressione», in *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 55-72.

sione che egli abbia deciso di «studying himself to death»⁶⁵.

Oltre all'uso della lettura come surrogato affettivo, i romanzi di Austen abbondano di esempi di un uso, invece, propedeutico all'amore, come strumento di seduzione o come catalizzatore di passioni travolgenti, al modo degli amanti danteschi Paolo e Francesca⁶⁶.

Per le prime fasi dell'approccio amoroso, le disquisizioni letterarie forniscono uno spunto di conversazione⁶⁷ ma, addirittura, esse possono rivelare «affinità elettive» costituendo, così, la base di un rapporto. In *Sense and Sensibility*, la giudiziosa Elinor ironizza sul fatto che sua sorella Marianne abbia saputo approfittare già del primo breve incontro per vagliare le opinioni del bel Willoughby su quelle che ella considera le questioni «fondamentali». Ma l'ironia di Elinor si appunta soprattutto sul metro di giudizio adottato dalla sorella per accordare la sua stima e il suo amore al giovane, cioè, i comuni gusti letterari. Ecco il commento di Elinor:

'Well, Marianne, [...] for one morning I think you have done pretty well. You have already ascertained Mr Willoughby's opinion in almost every matter of importance. You know what he thinks of Cowper and Scott; you are certain of his estimating their beauties as he ought, and you have received every assurance of his admiring Pope no more than is proper'⁶⁸.

⁶⁵ *Persuasion*, cit. p. 105.

⁶⁶ Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

(Dante Alighieri, *Inferno*, in *Divina Commedia*, canto V, vv. 127-138, a cura di G. Vandelli, Milano, Hoepli, 1985, p. 42).

⁶⁷ Si veda, per esempio, *Pride and Prejudice*, cit., p. 93.

⁶⁸ *Sense and Sensibility*, cit., p. 79. Al contrario, Marianne giudica Edward, l'innamorato della sorella, inferiore alle sue aspettative e carente nell'intelligenza e nel gusto, *sulla base del suo stile di lettura* — fiacco e monotono persino nel leggere la poesia preromantica di William Cowper.

Un esempio, invece, di lettura «galeotta» emerge dal romanzo *Mansfield Park*. Qui, a quel tipo di lettura «disincarnata», «spirituale» di cui s'è detto, si oppone il carattere più propriamente corporeo, fisico, legato ai sensi di questa pratica, e che risale alle origini della lettura, quando, come già accennato, essa si svolgeva ad alta voce attraverso una parte del corpo così sensibile come l'apparato orale⁶⁹ e implicava un'attività «teatrante».

A questo tipo di lettura ricorreva ancora nel nostro secolo lo scrittore André Gide e nel Settecento era ancora frequente l'uso della lettura comune, ad alta voce, in famiglia o nei salotti letterari, per un singolo ascoltatore o per un auditorio più numeroso, come d'altronde ci illustrano molti personaggi austeniani ritratti nell'atto di leggere per qualcuno.

L'episodio che più esplicitamente illustra la valenza sensuale della lettura è forse quello in cui Henry Crawford, il libertino senza scrupoli di *Mansfield Park*, afferra il volume di Shakespeare che Fanny stava leggendo a Lady Bertram e si esibisce nella lettura di una serie di discorsi tratti da *Henry VIII*: quelli del re, della regina, di Buckingham, di Wolsey e di Cromwell.

La lettura di Crawford viene definita dal narratore «eccellente» e l'effetto che essa sortisce è potente, specialmente se inserita nel contesto narrativo secondo il quale Fanny, pochi giorni prima, aveva respinto la proposta di matrimonio di Crawford e da allora lo aveva evitato.

Proprio in quel momento, dunque, per sfuggirgli, ella aveva rivolto tutta l'attenzione al proprio lavoro di cucito, decisa a non prestare ascolto al lettore. Tuttavia il fascino della lettura la travolge. Jane Austen descrive il processo della seduzione della lettura che letteralmente *forza* Fanny a trasferire la sua attenzione dal cucito al libro:

She gradually slackened in the needle-work, which, at the beginning, seemed to occupy her totally; [...] it fell from her hand while she sat motionless over it — and at last, [...] the eyes which had appeared so studiously to avoid him throughout the day, were turned and *fixed on Crawford, fixed*

⁶⁹ R. Barthes e A. Compagnon sottolineano come l'apparato orale serva per parlare, mangiare e baciare. Si veda «Lettura» cit., p. 177.

on him for minutes, fixed on him in short till the attraction drew Crawford's upon her, and the book was closed and the charm was broken⁷⁰.

La triplice ricorrenza totale di «fixed» sottolinea il potere magico-incantatorio del libro, potere esplicitato dalla frase finale: «the book was closed and the charm was broken». Inoltre, ancora una volta, la scelta lessicale della scrittrice sottolinea proprio l'aspetto erotico di questa attrazione scatenata dalla lettura: nell'intero brano che descrive l'episodio⁷¹ i sostantivi o i verbi relativi alla lettura sono: «pleasure», «enjoyment», «attraction», «delight», «blushing», e così via, tutti termini che richiamano il piacere e il godimento teorizzati da Barthes in *Le plaisir du texte*. Il sostantivo «delight», inoltre, è più di una volta, nel macrotesto austeniano, in collocazione coi sostantivi *books* e *authors*.

In questo segmento narrativo, la lettura acquista una funzione di seduzione talmente marcata che, in seguito a questa scena, un personaggio che vi aveva assistito afferma che nessuno, dopo aver osservato Mr Crawford leggere Shakespeare e Fanny ascoltarlo avrebbe potuto negare che i due fossero fatti l'uno per l'altra.

L'ultimo effetto della lettura che qui considereremo è, forse, più pericolosamente trasgressivo di quello erotico. Esso, infatti, supera il confine stesso tra letteratura e realtà. È quello cui si accennava a proposito della *querelle* sulla presunta condanna di Jane Austen della lettura di romanzi e che si riallaccia alle false prospettive dei suoi lettori che abbiamo considerato come lettori di segni «sulla pagina», di segni «sulla fronte» e di segni «nel cielo».

Questa prospettiva viene esemplificata da personaggi quali Marianne, Sir Edward Denham e Catherine Morland che, in misura diversa, costruiscono l'identità propria ed altrui in base alle letture effettuate.

Il personaggio più interessante che esemplifica questa «rischiosa» valenza della lettura è, purtroppo, rimasto in abbozzo, facendo parte del frammento *Sanditon*. Attraverso

⁷⁰ *Mansfield Park*, cit., p. 335. Corsivi nostri.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 334-335.

Sir Edward, Austen delinea, nell'esasperazione della sua vena ironica, una fruizione talmente ingenua della letteratura da conferire ad essa un potere straordinario.

Sir Edward ci viene presentato attraverso il punto di vista interno di Charlotte, la disincantata protagonista. Il nobiluomo, di bell'aspetto e di maniere raffinate, non appena entrato in scena sfodera tutto il suo *charme* con la nostra eroina che, in un primo momento, non può che sentirsi attratta da lui. In seguito, però, ella nota che lo sguardo di lui è spesso rivolto ad un'altra, Clara, sebbene egli continui ad indirizzare i propri discorsi esclusivamente alla protagonista.

L'elegante conversazione di Sir Edward fornisce una prima chiave del suo comportamento ambiguo: egli declama con stile enfatico e magniloquente tutto il repertorio di frasi descrittive delle «indescrivibili» emozioni che la natura ed il paesaggio marino suscitano in un animo sensibile, repertorio ormai trito, attinto dalla diffusa letteratura dell'epoca del «sublime» e della «sensibilità». Le citazioni letterarie, infatti, abbondano a tal punto da frastornare la sua impotente ascoltatrice.

Naturalmente la scelta degli autori citati è significativa: si tratta ancora di Scott, e poi di Burns, Wordsworth e Campbell, e di tutti egli apprezza soprattutto il pathos, la forza dei sentimenti e la potenza delle passioni, tanto da trasportarli non solo nel suo stile discorsivo, totalmente plasmato sul modulo poetico declamatorio e sentimentale, ma anche. La simbiosi, cioè, va al di là dell'esposizione verbale: essa si estende all'ammirazione di Sir Edward che, come nel caso di altri personaggi di Austen, dall'opera letteraria si estende alla personalità dell'autore, così da ergerlo a modello da stimare ed emulare nella propria vita. Il pericoloso esito di questa tendenza consiste nella fusione che l'ingenuo Denham attua tra la produzione letteraria e la personalità dell'autore: con il risultato di «riscrivere» la biografia di un autore empirico in base alla sua opera (come nel caso di Burns)⁷².

⁷² Una siffatta «lettura critica» produce giudizi categorici, per esempio, su Scott: «If Scott has a fault, it is the want of Passion. Tender, Elegant,

Il medesimo processo si verifica nel caso dello stesso lettore intertestuale, come testimonia il narratore nel momento in cui afferma esplicitamente la funzione formativa della letteratura sul carattere di Sir Edward, rivelandone la potenziale pericolosità nel caso di tale lettore, estremamente limitato nelle sue scelte. L'approccio interpretativo del nobiluomo, dunque, ci viene rivelato come del tutto a-critico ed emozionale, essendosi egli lasciato trascinare dagli elementi più melodrammatici dei testi avvicinati, cioè i romanzi di Richardson e degli altri autori di romanzi sentimentali che avevano illustrato «eroi» disposti a superare qualsiasi ostacolo pur di conquistare una donna, sia che si trattasse di sfidare le convenienze sociali, sia che si trattasse di vincere la ritrosia della stessa amata. È proprio su queste letture, il narratore svela, che sir Edward aveva addirittura «formed his character»⁷³. Ecco spiegato lo strano atteggiamento dell'uomo che doveva molte delle sue idee a questo tipo di lettura: su di esse aveva costruito la propria identità con il risultato che il suo grande scopo nella vita era di essere seducente. Di conseguenza, egli si era convinto di possedere la vocazione del «Lovelace», di essere uno degli eletti il cui dovere consisteva nell'avviluppare in entusiastici complimenti e galanterie ogni bella fanciulla appena incontrata, sebbene la vera e propria seduzione era da lui serbata per una sola: Clara. Ella, essendo giovane, carina ed in una posizione di dipendenza, corrisponde infatti alla vittima predestinata dei romanzi sentimentali. Lo stesso nome «Clara» rie-

Descriptive — but *Tame*. The Man who cannot do justice to the attributes of Woman is my contempt. [...] But Burns is always on fire. — His Soul was the Altar in which lovely Woman sat enshrined, his Spirit truly breathed the immortal Incence which is her Due. —».

All'obiezione della sua interlocutrice, Charlotte, che non crede alla «verità» dei sentimenti di Burns come uomo, poiché ella è a conoscenza delle «irregularities» del poeta, Sir Edward risponde «in an extasy»: «Oh! no no - he was all ardour and Truth!». Tutte le citazioni provengono da J. Austen, *Sanditon*, in J. Austen, *Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons and Sanditon*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 352.

⁷³ *Ibid.*, p. 358, corsivo nostro.

voca, d'altronde, la Clarissa Harlowe, oramai prototipo della immacolata fanciulla perseguitata creata proprio dal dichiarato «eroe» di Denham.

In virtù di tali corrispondenze Clara si pone, dunque, come oggetto privilegiato delle sue mire. Egli è deciso a minare i principi morali di lei, a vincere la sua freddezza e, come ogni seduttore che si rispetti, se necessario, a rapirla. Le uniche difficoltà che si frappongono a questa ultima risorsa sono, però, la «ovvia necessità» di escogitare un metodo originale, che superi tutti i precedenti in ardimento e temerarietà, e le difficoltà economiche che non gli permetterebbero di condurre l'oggetto del suo amore alla rovina completa nello stile raffinato ed esotico dei suoi predecessori romanzeschi.

Nel ritratto fornitoci dalla scrittrice emerge lo sforzo di Sir Edward di adeguarsi ai suoi modelli letterari (che fanno capo, comunque, a tutta una tradizione spaziente dalla commedia della Restaurazione ai romanzi settecenteschi): lo vediamo, infatti, barcamenarsi fra due fanciulle, tra il dovere di corteggiare l'una e quello di sedurre l'altra, con l'aggiunta umoristica della scaltrezza delle due giovani che hanno ben capito le sue intenzioni e si divertono a lasciargli credere di essere effettivamente «a dangerous man»⁷⁴.

6. Conclusioni

Ci siamo qui limitati alla esposizione di una parte dei vari livelli di lettura e della molteplicità di quest'ultima pratica quali emergono dal macrotesto austeniano, in modo da testimoniare la consapevolezza da parte di Jane Austen di tali fenomeni. In particolare, per sottolineare la complessità delle diverse funzioni assolte dalla lettura, la scelta di un personaggio esemplificatore di una delle sue funzioni (la costruzione dell'io) è ricaduta su Sir Edward Denham. Benché meno tradizionalmente indicato dalla critica come «vit-

⁷⁴ *Ibidem.*

tima» della «sindrome di Don Chisciotte» rispetto alla più nota Catherine Morland, Sir Edward offre un modello più «puro» (oltre che, ovviamente, meno sfruttato), proprio a causa dello stato frammentario del romanzo. Il suo comportamento, pertanto, si offre ad una analisi che prescinde da giudizi categorici su un presunto intento moralizzante dell'autrice⁷⁵. Diverso è il caso di Catherine Morland, a partire dalla cui vicenda Gillian Beer ha formulato l'interpretazione discussa in precedenza⁷⁶.

Catherine (in un testo, d'altronde tutto basato sullo scarto tra letteratura e realtà extra-testuale), appassionata lettrice di romanzi gotici, elabora una realtà «letteraria» che si sovrappone a quella empirica, così da leggere ogni segno come rimando ad un mondo gotico. In questo modo la moderna abbazia, sede della famiglia Tilney, si trasforma, ai suoi occhi, nel tipico sinistro teatro di orrende efferatezze e l'anziano proprietario nel perverso uxoricida di turno.

Il crollo dell'illusione e la vergogna che ne scaturisce, però, non possono essere semplicemente interpretati come la messa all'indice di un genere di letteratura sensazionalistica, quella gotica «alla Radcliffe». Il narratore, infatti, difende implicitamente lo stesso genere gotico con la famosa definizione del romanzo come:

[...] some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour are conveyed to the world in the best chosen language⁷⁷.

Se non è, dunque, da ipotizzare, da parte della scrittrice, una condanna della lettura di romanzi come strumento gno-

⁷⁵ Perlomeno, non in forma di «giustizia poetica», cioè, come esito felice delle imprese dei personaggi «positivi» e, invece, disillusione e fallimento dei piani dei personaggi «negativi». Questo metodo di indagine basato sull'intreccio narrativo, a scapito di più puntuali riscontri testuali (stilistici) viene menzionato in questa sede soltanto per distanziarci dalla citata interpretazione di Gillian Beer (si veda la nota 42).

⁷⁶ Si rimanda alla p. 22 di questo articolo.

⁷⁷ *Northanger Abbey*, cit., p. 22.

seologico di lettura del mondo, non lo è neppure, tuttavia, un elogio della lettura in assoluto in questo senso. La protagonista di *Persuasion* afferma, per esempio: «Yes, yes, if you please, no reference to examples in books. [...] I will not allow books to prove any thing»⁷⁸.

Bisognerà, dunque, escludere ogni valenza conoscitiva della lettura? Forse basterebbe abbandonare una concezione monolitica di questo processo e — se proprio si vorrà risalire ad un progetto, ad una intenzionalità della scrittrice — guidati dalla molteplicità di usi da lei illustrata, ricercare una indicazione metodologica piuttosto che tematica.

L'errore di Catherine, dunque, non è leggere romanzi gotici, né leggere romanzi in assoluto, né, in fin dei conti, «to read the world as though it were a book»⁷⁹. Il vero errore, come argomenta Terry Castle, è di leggere entrambi, mondo e letteratura, in maniera estrinsecamente mediata, a-critica, non personale. Si tratta, anche in questo caso, della creatività della inferenza che viene rifiutata per privilegiare un tranquillizzante esercizio abitudinario di lettura dettata da norme pre-esistenti⁸⁰.

E, forse, l'interesse della scrittrice per questa problematica costituisce lo smascheramento del possibile esercizio incanalato di una pratica le cui straordinarie potenzialità sono, invece, illimitate.

⁷⁸ *Persuasion*, cit. p. 237.

⁷⁹ T. Castle, «Introduction», in J. Austen, *Northanger Abbey*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. XVI.

⁸⁰ Circa i due metodi interpretativi «rituale» e «critico» si consulti C.S. Peirce, «Il fissarsi della credenza», in C.S. Peirce, *Le leggi dell'ipotesi*, cit., pp. 81-103.

ORACOLI POST-MODERNI:
LANARK. A LIFE IN 4 BOOKS DI ALASDAIR GRAY

di
Anna Maria Cimitile

Allegorie, metafore, citazioni, contraffazioni e plagi sono la materia prima usata da Alasdair Gray nel suo romanzo *Lanark. A Life in 4 Books* (1981). Gli intenti sono espressi nel libro stesso: «I want to write a modern Divine Comedy with illustrations in the style of William Blake»¹. Non è poco per un'opera che nasce da una regione marginale come la Scozia, da una città industriale e poco incline all'arte come Glasgow.

Lanark è un libro che contiene *tutto*; è l'ennesima Storia dell'Uomo ripercorsa nelle sue tappe fondamentali da un personaggio, Lanark appunto. È il romanzo autobiografico in cui l'autore racconta se stesso ed il suo difficile rapporto di artista con una città industriale come Glasgow; è il romanzo sociale, il *Glasgow novel* da cui emerge un ritratto attento della vita della classe operaia scozzese degli anni 1940/50. È ancora una grande distopia che coinvolge il lettore in costruzioni allegoriche della società contemporanea descritte con sapiente *humour*; è il romanzo di fantascienza che racconta di mondi in cui ci si sposta con astronavi-uccello alimentate da energia sottratta al futuro, il romanzo 'gotico' popolato da personaggi dall'aspetto mostruosamente deformato e ambientato in città in rovina da cui la luce solare va scompa-

¹ A. Gray, *Lanark. A Life in 4 Books*, London, Paladin, 1987, p. 204. Le citazioni dal romanzo si intendono tutte tratte da questa edizione.

rendo, e molte altre cose ancora. Allo stesso tempo *Lanark* è anche una sorta di saggio di teoria letteraria, riflessione sui procedimenti creativi in letteratura e discorso sulle arti più in generale, scrittura allo specchio che analizza se stessa e non tralascia mai di sottolineare la propria *alterità* rispetto ad una eventuale 'realtà'. *Fiction e metafiction* convergono in *Lanark*; i due discorsi si sviluppano parallelamente, intrecciandosi e sovrapponendosi fino a coincidere, o creando bizzarri slittamenti da un livello all'altro in cui stessi elementi partecipano di più livelli, sottolineando così il carattere giocoso della scrittura.

Una siffatta opera non nasce dal genio di un momento, ma è possibile solo dopo una lunga fase preparatoria di studio e raccolta di materiale; ce lo spiega Thaw, il giovane studente della Glasgow Art School protagonista della sezione realistica del testo:

I had a wish to be an artist. Was that not mad of me? I had this work of art I wanted to make, don't ask me what it was I don't know; something epic, mibby, with the variety of facts and the clarity of fancies and all of it seen in pictures with a queer morbid intense colour of their own, mibby a gigantic mural or illustrated book or even a film. I didn't know what it would have been, but I knew how to get ready to make it.

...

I had to read poetry and hear music and study philosophy and write and draw and paint. I had to learn how things and people felt and were made and behaved and how the human body worked and its appearance and proportions in different situations. In fact, I had to eat the bloody moon! (p. 210)

L'opera artistica accoglie ed unifica in sé le conoscenze dell'artista, riconduce alla propria singolarità una pluralità di idee e materiali che, se non 'originali', vengono qui originalmente elaborati, assemblati in un'opera la cui unicità risiede appunto nella struttura secondo cui tali parti sono state disposte. L'opera diventa lo spazio dell'«attraversamento», testo intrecciato con una molteplicità di fili. Proprio di questa sua testualità parla *Lanark*.

Opera prima di Gray, pubblicata nel 1981, *Lanark* è stato portato a termine solo dopo 25 anni di rimaneggiamenti, aggiunte, tagli, ricomposizione del materiale, lavoro iniziato

sin dall'adolescenza, quando Gray annotava sul suo taccuino idee per racconti e romanzi o ne scriveva dei frammenti (tutti confluiti, più o meno, in *Lanark*). La non-linearità della scrittura e la frammentarietà del materiale utilizzato per il romanzo sono riecheggiate nel testo a più livelli. *Lanark* è un crocevia di intenti, stili, generi, in cui confluiscono confessione privata ed impegno sociale, lirismo autobiografico ed esperimenti tipografici, realismo e fantascienza, in una narrazione che per la pluralità di piani e consapevolezza della propria struttura crea un gioco parodico che percorre tutto il testo.

La pluralità di piani coesistenti inizia sin dal titolo: *Lanark* è il nome del protagonista, ma è anche il nome di una cittadina non lontana da Glasgow, nei pressi di quella stessa New Lanark di cui riferì Owen nel suo *Rapporto alla contea di Lanark* (1821); il sottotitolo del romanzo — *A Life in 4 Books* — mantiene il proprio significato sospeso tra 'vita raccontata in 4 Libri' e 'vita che si svolge in 4 Libri'.

Diviso appunto in 4 parti, il romanzo narra della vita di *Lanark*, o meglio della sua *afterlife* nella città di Unthank — nei Libri 3 e 4 — e della sua vita precedente nella città di Glasgow negli anni 1940/50 come studente della Glasgow Art School con il nome di Duncan Thaw — nei Libri 1 e 2. La storia di *Lanark* è narrata secondo i parametri del genere fantascientifico, mentre quella di Thaw costituisce la sezione 'realistica' del romanzo. Le parti sono disposte in una struttura ad incastro in cui i due Libri della sezione realistica sono intrappolati tra i due della sezione fantastica. Un ordinatissimo *Table of Contents* all'inizio del libro spiega tale struttura e subito il lettore è messo in guardia nei confronti del testo: il libro inizia con la sezione 3 e solo dopo questa compare il Prologo; segue quindi il Libro 1, un Interludio, i Libri 2 e 4 e l'Epilogo, posto prima degli ultimi 4 capitoli. Siamo a questo punto già consapevoli che il testo non è la semplice storia che il titolo, a leggerlo solo nel suo significato banale, lascerebbe supporre.

Il testo apre le sue porte; lentamente, lascia passare il lettore, che solo ora, dopo aver attraversato questo primo ingresso (tale è la funzione delle due facciate occupate dal

Table of Contents) può intraprendere il suo cammino in esso. Con la conoscenza di quei 'misteri' di cui siamo stati messi a parte, possiamo ora accedere alla *storia*, e così proviamo ad entrare...

Prima di raggiungere il primo capitolo del Libro 3, ci sono molte 'introduzioni' da attraversare, anticamere che ritardano l'ingresso e iniziano il gioco dei rinvii. Passiamo attraverso una prima illustrazione al testo, in cui il disegno emerge significativamente da libri aperti su altri libri. Voltiamo pagina e troviamo un'intera facciata di citazioni da Leonardo e Beckett, proseguiamo e troviamo il *Table of Contents*, cui segue ancora un'illustrazione, quella che introduce il Libro 3. Entriamo nel testo, ma non attraverso l'entrata principale, quel "Prologue" che troveremo solo più avanti. Il testo presenta più ingressi, tutti ugualmente validi, cui corrisponde la molteplicità di 'percorsi' possibili: narrativo, meta-narrativo, intertestuale, ecc.

Percorsi, attraversamenti, passaggi, slittamenti; questo ininterrotto movimento viene evocato dai temi stessi del romanzo: il Viaggio e la Ricerca (di altri mondi, dell'amore, di una vita vivibile, di sé infine). Lanark è il viaggiatore solitario, esploratore di mondi incongruenti, alla ricerca della propria felicità, collocata in un mitico passato del quale però non ricorda più nulla. Egli passa di altro in altro in un percorso ciclico attraverso mondi infernali. Su un treno, non ricorda da dove, Lanark arriva nella notturna Unthank, città 'gotica' in cui le persone sono affette da grottesche malattie (levitano, sviluppano bocche parlanti su tutta la superficie del corpo o la loro pelle si trasforma in un'armatura medievale) o svaniscono all'improvviso. Sprofonda nel mondo sotterraneo dell'*Institute*, attraverso una bocca gigantesca; qui apprende dall'Oracolo della propria infanzia e della vita precedente vissuta col nome di Duncan Thaw. Attraversa l'*Intercalendrical Zone*, dove le cose hanno aspetto cangiante e le categorie di spazio e tempo sono alterate. Con un'astronave-uccello raggiunge Provan, la camera da letto del suo creatore Nastler, e con lui si intrattiene a colloquio prima di far ritorno ad Unthank, dove aspetterà in solitudine la morte preannunciata. Nell'universo di Lanark mondi eterogenei

coesistono uno accanto all'altro e spesso si sovrappongono. La vicenda di Lanark nei Libri 3 e 4 presenta molte corrispondenze con quella di Thaw dei Libri 1 e 2; i loro mondi potrebbero essere l'uno il doppio dell'altro, in cui la stessa storia si svolge secondo modalità diverse². Altri percorsi di lettura si delineano; il rapporto tra il mondo di Lanark e quello di Thaw si presta a diverse interpretazioni, essi sono allo stesso tempo mondi paralleli (coesistenti ma che non si incontrano mai); doppi (si replicano a vicenda al di là di qualsiasi collocazione temporale e spaziale); successivi (ugualmente consequenziali, qualsiasi sia l'ordine in cui decidiamo di intenderli). Le relazioni citate coesistono tutte in *Lanark*. L'opposizione formale mondo di Lanark/mondo di Thaw è ripetuta in *mise en abîme*: Duncan Thaw legge saggi critici sull'arte e la letteratura, il suo amico Coulter preferisce la rivista *Astounding Science Fiction*. In *Lanark*, i 'doppi' non sono completamente separati ma interferiscono tra loro creando un effetto «perturbante»: nel Libro 3 Lanark è chiamato Thaw dalla sua compagna Rima che, sebbene appartenga al mondo di Lanark, dimostra di sapere molto dell'altro mondo.

L'identità di doppi formalmente diversi sembra riflettere all'interno del libro il rapporto individuato dalla Jackson tra fantastico e realismo: «Il fantastico esiste come la parte interna del realismo, opponendo le forme chiuse, monologiche del romanzo con strutture dialogiche aperte, come se il romanzo avesse dato vita al suo proprio contrario, al suo irriconoscibile riflesso. Di qui la loro relazione simbiotica, l'asse dell'uno ombrato dal para-asse dell'altro»³. Non solo; nei Libri 1 e 2 troviamo molti riferimenti all'Inferno, quello stesso inferno che costituisce il mondo dei Libri 3 e 4: nella mansarda-studio di Thaw si legge questa iscrizione:

² È lo stesso Lanark a stabilire tale rapporto al suo arrivo ad Unthank, quando nel tentativo di ricordare il proprio nome solo le iniziali *Th* e *Gr* gli vengono alla mente, chiamando subito in causa anche l'altro mondo esterno, quello dell'autore Gray.

³ R. Jackson, *Il fantastico. La letteratura della Trasgressione*, a cura di R. Berardi, Napoli, Pironti, 1986, p. 24.

GOING DOWN TO HELL IS EASY: THE GLOOMY DOOR IS OPEN
NIGHT AND DAY.

TURNING AROUND AND GETTING BACK TO SUNLIGHT IS THE
TASK, THE HARD THING.

VERGIL (p. 283)

L'iscrizione nella sezione 'realistica' riecheggia gli eventi della sezione fantastica: la citazione allude agli approdi e alle cadute di Lanark da un inferno all'altro nel tentativo di recuperare una precedente esistenza solare. E ancora, *The Mouth of Hell* è uno dei soggetti per un quadro di Thaw, e ricorda la «bocca» attraverso cui Lanark sprofonda all'*Institute*. La vita di Thaw anticipa gli elementi fantastici della vita di Lanark, ma *dopo* quest'ultima, seguendo nell'impaginazione (e nella lettura che rispetti tale impaginazione) il Libro 3. Lo 'sguardo' di *Lanark* è sempre rivolto all'indietro, procede da un presente che è sempre consapevole del *prima*, del passato e che verso tale 'prima' guarda⁴. Iniziando il racconto nel mondo di Lanark (l'altro di Thaw), il testo ci proietta subito nell'*altro* mondo, para-asse del reale, a ricordarci che «si è sempre già nell'altro mondo — che però non è più un altro, senza specchio né utopia che possa rifletterlo — la simulazione è insormontabile, opaca, senza esteriorità...»⁵. Nello specchio fantastico dei Libri 3 e 4 diventano visibili elementi altrimenti impercettibili nella 'realtà' dei Libri 1 e 2, sebbene qui già suggeriti: «This is a fantastic landscape» (p. 193), spiega Thaw a proposito di un suo dipinto, raddoppiando un'ennesima volta il testo in *mise en abîme*.

In *Lanark* lo spazio comprende una pluralità di elementi che sono sempre in movimento, a creare *dis*-ordini ogni volta diversi, per i quali nessuna mappa è valida⁶. L'*heterotopia*

⁴ Anche il viaggio nel futuro di Lanark è in fondo rivolto a riconquistare il passato.

⁵ G. Dorflès, «L'impossibile nel verosimile», in L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del Convegno Internazionale di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 55.

⁶ Al suo arrivo ad Unthank Lanark si libera di alcuni oggetti che ha con sé, tra cui c'è appunto una cartina geografica. La mappa è un elemento ricorrente in *Lanark*: da piccolo Thaw inventava piante di castelli labirin-

di *Lanark* è lo spazio in cui il senso prolifera, e che perciò non può essere ricopiato. Nell'*Intercalendrical Zone* compare un'iscrizione sbiadita:

EDESTRIAN UNDER ASS
UNTHAN OO METRES

Ogni segno suggerisce molti significati, ed Unthank potrebbe distare da questo punto 100, 1000 metri o chilometri. Il testo diventa lo spazio in cui si dà voce all'indicibile (la Zona sorge tra Unthank e il sotterraneo Istituto, là dove presumibilmente non c'è spazio per accoglierla) e dove prendono forma tutte le possibilità di una realtà che è polifonica ed elastica. Il percorso che Lanark compie in tali spazi diventa *meta*-percorso che delinea una mappa della narrazione.

Il viaggio di Lanark è caratterizzato da collisioni di diversi livelli ontologici, che sfociano uno nell'altro *catastroficamente*. Per accedere alla camera dell'«*author*» Lanark attraversa una porta che reca l'iscrizione "Epilogue"; la porta coincide con la pagina 437 del libro e con l'inizio effettivo dell'epilogo. I confini tra interno ed esterno del testo si fanno permeabili al passaggio degli elementi: se *Finnegans Wake* è scritto sul corpo di Shem, Lanark sorvola un lago che è in realtà l'occhio dell'«autore». Tali slittamenti sono possibili perché tutti i mondi in *Lanark*, sebbene eterogenei, sono ricondotti consapevolmente alla loro essenza, quella parola stampata che li evoca, anche attraverso un ironico gioco di rimandi tra testo e note:

«I will start» said the conjuror, «by explaining the physics of the world you live in. Everything you have experienced and are experiencing, ... is made of one thing».

«Atoms», said Lanark.

«No. Print. Some worlds are made of atoms but yours is made of tiny marks⁴ marching in neat lines, ... across pages and pages of white paper. I say these marks are marching, but that is a metaphor. They are perfectly still. They are lifeless...» (pp. 484-85).

tici su cui lo sguardo si smarriva allo stesso modo del lettore che si addentra in *Lanark*.

Ed infatti a pie' di pagina la nota finge di commentare:

«4. This is a false antithesis. Printed paper has an atomic structure like anything else. «Words» would have been a better term than «print», being less definably concrete» (p. 485).

Lanark parla della propria autoreferenzialità: come in molte produzioni contemporanee (si pensi ad alcuni film di Peter Greenaway, da *A Walk through H* a *Prospero's Books*) narrazione e discorso sulla narrazione si confondono, si sovrappongono così da non potersi più distinguere. La fine del testo è affidata alla 'voce' di Lanark, quando anch'egli è giunto agli ultimi due minuti della propria vita e aspetta ormai la morte imminente:

I STARTED MAKING MAPS WHEN I WAS SMALL
SHOWING PLACE, RESOURCES, WHERE THE ENEMY
AND WHERE LOVE LAY. I DID NOT KNOW
TIME ADDS TO LAND. EVENTS DRIFT CONTINUALLY DOWN,
EFFACING LANDMARKS, RAISING THE LEVEL, LIKE SNOW.
I HAVE GROWN UP. MY MAPS ARE OUT OF DATE.
THE LAND LIES OVER ME NOW.
I CANNOT MOVE. IT IS TIME TO GO. (p. 560).

Lanark passa attraverso altre 'morti', ma solo questa è vera, perché coincide con la fine del libro entro il quale, soltanto, Lanark può esistere. Come ricordava il sottotitolo, la vita di Lanark coincide con il testo che la racconta, il suo viaggio è il viaggio della narrazione attraverso le 560 pagine del libro, il suo percorso delinea una mappa della narrazione che rimanda a se stessa, valida solo per la durata di questa. Con la fine di tale narrazione, i tratti della mappa svaniscono, il foglio ritorna bianco come prima della narrazione; quest'ultima giace sotto quel bianco, sepolta insieme con Lanark. La voce di Lanark è la voce del testo che si congela da noi; non c'è differenza tra loro.

La voce domina su tutto il testo: la voce narrante delinea un ennesimo percorso passando dalla terza persona extradiegética, alla prima persona di Lanark, alla voce dell'*Oracle*. Voci senza origine vagano nei corridoi dell'*Institute* e ripetono frammenti di discorsi tenuti altrove nel testo. L'Oracolo

stesso è una voce pura. *Lanark* è come un ologramma in cui ogni parte ripete l'intero testo, mostrando in sé le caratteristiche di quello. La vicenda dell'*Oracle* è uno di quei frammenti e perciò nessuna parte era più adatta della sua storia ad «introdurre» ufficialmente il testo.

Siamo al "Prologue", sebbene già alla pagina 107 del testo.

La raccolta di poesie *Old Negatives*, pubblicata da Gray nel 1989, si chiude su questi versi:

THE GRAVE COLOURS OF EARTH
BRIGHTEN TOWARD
AN
OPEN BOOK
OF
LIGHT UNSTAINED
BY
WORD⁷.

Questo finale può servire per parlare di un inizio. L'*Oracle* è una voce senza origine che racconta il passato. Il libro luminoso, immacolato da parole e ancor più da scrittura è il testo che procede da una non-origine come l'Oracolo. L'*Oracle* racconta a Lanark e alla sua compagna Rima del loro passato; il suo racconto si sviluppa come un film nelle loro menti e va avanti ininterrottamente per giorni. Ciò che noi leggiamo nei Libri 1 e 2 è una parola che non macchia, una voce che si fa immagine e che solo 'fittiziamente' appare come scrittura. *Lanark* è il libro impossibile, non il libro «su niente» dei fratelli de Goncourt o di Flaubert, ma il libro «su tutto» che mette però in questione il proprio mezzo, la scrittura.

Prima di raccontare a Lanark di Thaw, l'*Oracle* racconta il proprio passato. Il "Prologue" è, appunto, la storia dell'Oracolo, di come sia divenuto tale, raccontata dalla voce stessa. Quella dell'*Oracle* è una storia di smembramenti e di disintegrazione del mondo e dell'Io; la sua vicenda è una *mise en abîme* della frantumazione della Soggettività, della inesistenza della voce 'autorale' dietro l'opera; il suo rac-

⁷ A. Gray, *End*, in *Old Negatives*. 4 verse sequences by Alasdair Gray, London, Jonathan Cape, 1989, p. 67.

conto è il testo senza origine unica da cui emani il significato, è il testo alla cui produzione partecipa soprattutto chi lo riceve, il lettore/ascoltatore, con la propria interpretazione, con il proprio punto di vista.

L'Oracolo racconta di essere stato un agente di cambio che vedeva la realtà solo nella sua essenzialità: ciò che per gli altri era «una bella foglia verde» per lui era semplicemente «una foglia», e così via. Da un certo giorno in poi, quella realtà, già così essenziale ai suoi occhi, cominciò a subire un ulteriore processo di selezione: il marciapiede mostrava solo quei quadrati di cemento su cui avrebbe camminato, i palazzi solo il portone d'entrata, e via di seguito. La realtà come punto di riferimento si dissolse fino a sparire del tutto e l'Oracolo cominciò a perdere anche la propria fisicità: gli arti e le altre parti del corpo svanirono una ad una, l'Oracolo divenne un'entità senza corpo, «una serie di pensieri calati in un infinito grigiore».

La vicenda dell'*Oracle* riecheggia più motivi: con il proprio dissolvimento l'Oracolo ripropone la frantumazione dell'io nella società contemporanea, l'alienazione dell'individuo nel mondo del lavoro (nel suo lavoro l'Oracolo era a contatto solo con cifre e denaro). L'Oracolo è inoltre rappresentativo della funzione del personaggio nel genere fantascientifico, dove l'*idea* è il centro della narrazione, i personaggi sono trascurati, diventano 'invisibili' mentre gli eventi, la storia, occupano il primo piano⁸. E ancora, la vicenda dell'*Oracle* è una vicenda *letteraria* per eccellenza, e vedremo perché.

L'evanescenza delle forme, l'invisibilità, sono motivi ricorrenti nella letteratura fantastica⁹. La facoltà di vedere, di percepire con i sensi la realtà è il modo per conoscere, capire e perciò assoggettare l'esterno da parte dell'io; il non-visibile si sottrae a tale assoggettamento, mostra l'impossibilità del soggetto di controllare il reale, che perciò si dà come irreali, «mondo vuoto» ai suoi occhi, mera assenza. Le unità

⁸ K. Amis parla, a proposito del genere fantascientifico, di «idea as hero»: *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*, London, Victor Gollancz, 1961 (1960).

⁹ Sul fantastico si veda R. Jackson, *op. cit.*, *passim*.

distorte, disintegrate, parziali, che popolano la letteratura fantastica, richiamano l'attenzione sull'impossibilità di qualsiasi riproduzione esatta del reale e riprendono, a livello tematico, le difficoltà di rappresentazione che le convenzioni del discorso letterario comportano¹⁰. La realtà che scompare agli occhi dell'Oracolo ripropone la propria *invisibilità-nel-testo*; nel testo tale realtà è infatti sostituita da una traccia che proprio nel riproporla la cancella, annullandone le forme, i colori, e sostituendoli invece con una descrizione linguistica. Il corpo smembrato dell'Oracolo, la sua non-identità, ripropongono costantemente l'invisibilità della realtà nel testo che la vuole rappresentare; il personaggio invisibile sottolinea la propria natura aleatoria, fittizia in quanto fatta di segni linguistici. L'arretramento della materia sottrae al lettore individualità coerenti e compatte con cui immedesimarsi e non permette alcuna forma di identificazione con il 'personaggio'. La vicenda dell'Oracolo riflette la struttura ontologica del testo, il suo esistere solo in quanto *discorso*. Persa la propria fisicità, preclusa qualsiasi esistenza presente e futura, il suo essere poteva realizzarsi solo nella memoria, nel ricordo del passato, proprio o altrui: «I was condemned to a future of replaying the tedious past and past and past and past» (p. 116). Come nelle *Mille e una notte*, il racconto diventa l'unico modo per tenersi in vita: il narrare diventa il mezzo per eludere la morte, l'unica presenza in opposizione ad un altrimenti inevitabile *nulla*, l'unica realtà, infine, nel testo. Il "Prologue" è la messa in scena di un'assenza, qui il testo diventa personaggio di se stesso, in se stesso. L'*Oracle* senza corpo è il testo che sostituisce alla fisicità delle cose la descrizione linguistica; il corpo è assente nella scrittura così come è assente per l'*Oracle*. Quella dell'Oracolo è una condizione post-carnevalesca, viene *dopo* lo smembramento del corpo, è il vuoto dopo l'eccesso. Ma il vuoto è solo apparente; come il video di un computer, l'*Oracle* è pronto a mostrare tutti i dati del passato che gli siano richiesti, basta presentare un oggetto proveniente da quel

¹⁰ *Ibidem*.

passato stesso (una conchiglia ed un sassolino saranno gli oggetti che Lanark gli mostrerà), basta fornire l'indizio che provoca il racconto. Fedele all'estetica del frammento, la conchiglia raccolta durante una gita al mare contiene in sé già tutto il passato cui appartiene, è la parte da cui si può ripristinare il tutto. Come quella conchiglia, tutte le parti di *Lanark* sono dei frammenti autonomi da cui può ricostituirsi l'intero testo.

L'*Oracle* è a metà strada tra entità fisica e linguaggio: tutto ciò che ha conservato della propria fisicità è la voce «a voice to help you see yourself» (p. 105), la 'materia' più aleatoria del nostro organismo. La realtà della voce si dà soltanto nel momento in cui dice, la sua presenza corrisponde a quella del discorso pronunciato, non si dà prima o dietro di esso ma coincide con esso. L'Oracolo racconta in prima persona del proprio passato, ma il suo discorso non è tra virgolette. In quanto entità dissolta, l'*Oracle* non può rappresentare l'origine del proprio discorso, quell'origine di cui le virgolette sarebbero testimonianza. Il suo è il discorso senza origine che si costituisce nel momento stesso della lettura/ricezione: sono i lettori a creare il testo con l'interpretazione, diversa ad ogni lettura, che ne danno. Lanark e Rima interpretano il racconto dell'Oracolo in modi diversi: Lanark pensa che l'Oracolo sia un uomo e la storia quella della propria infanzia, Rima pensa invece che l'Oracolo sia una donna e che si stia parlando di lei¹¹.

Lanark e Rima sono il pubblico del discorso/evento, essi rappresentano qualsiasi lettore di un testo: occupano contemporaneamente una posizione esterna ed interna alla storia, ne sono gli spettatori ma anche i protagonisti, doppiamente tali in quanto oggetto dell'enunciato — Lanark e Rima sono i protagonisti dei Libri 1 e 2 rispettivamente nelle persone di Duncan Thaw e Marjorie Ladislav — e soggetto dell'enunciazione — la loro interpretazione del racconto ne dà

¹¹ In effetti la voce dell'Oracolo si adatta di volta in volta al racconto e al *decoder*: per Lanark è una voce infantile quando narra del bambino Thaw, da uomo quando racconta di Thaw adolescente.

due versioni diverse (la storia resta la stessa, ma il punto di vista cambia).

Il lettore è sempre presente nelle opere di Gray, è lo «Spirito Santo» nella Trinità Padre/Autore-Figlio/Personaggio-Spirito Santo/Lettore, che garantisce unità e coerenza al testo e lo mette in movimento; è sotto il suo sguardo che il testo si fa¹². Sempre consapevole di tale sguardo, ad esso Gray dedica la pagina dopo l'ultima di ogni sua opera: un grande GOODBYE al centro del foglio si rivolge direttamente a noi, e ricorda che tutto quanto abbiamo letto, dalla prima all'ultima pagina, era ugualmente rivolto a noi, si è svolto consapevole della nostra presenza e grazie ad essa.

L'Oracolo di *Lanark* racconta il passato. Il passato è l'unica realtà inalterabile, poiché in esso si accumula ciò che è già stato¹³. Tuttavia, noi possiamo conoscere quel passato solo attraverso un mezzo — il racconto, il discorso orale o scritto che ne facciamo. Tale mezzo si pone tra il passato e la sua ripetizione, crea diversità, differimento, *différance*. Emerge qui il carattere fittizio della storia, la sua testualità. Qualsiasi realtà o evento storico nell'essere narrato diventa altro da sé, differisce dalla sua stessa realtà e diventa *testo*. Il passato in *Lanark* si propone sotto forma di racconto: i Libri 1 e 2 sono il racconto dell'*Oracle* sul passato di Lanark. Intrappolato nel linguaggio, quel passato differisce da sé: nel nominare qualcosa si propone sempre soltanto una traccia della cosa stessa. Gray si lascia andare a giochi linguistici che mettono in evidenza proprio questo carattere del linguaggio e, ancor di più, della scrittura: i personaggi in *Lanark* portano nomi di personaggi di altri testi — Gulliver, Poliphe-mus — o di personaggi del passato — Kenneth McAlpin (il capo scoto sotto la cui guida si costituì, nell'843, il regno di Scozia). Altre volte i personaggi, pur alludendo a personalità

¹² A parte questa trinità 'sacra', troviamo Gray coinvolto in almeno altre due triadi nel romanzo: Gray-Lanark-Thaw; Gray-narratore-Nastler.

¹³ Per tale inalterabilità, il passato è eterno: «... the past... is the only inevitable part of the universe. No government, no force, no God can make what has been not have been. The past is eternal...» (Thaw, p. 337).

storiche, ne deformano il nome: così il prete che Lanark incontra all'*Institute* e che ricorda John Knox si chiama Mr. Noakes. Il quasi-anagramma fonico del nome evidenzia la differenza che intercorre tra il personaggio reale e la sua rappresentazione nel testo, sottolineando la diversa natura di questo Noakes 'scritto' da quello 'vero': «Words are the language of lies and evasions» (p. 66), spiega Ozenfant, uno dei dottori dell'*Institute*, a Lanark.

Differire è la sorte di tutti gli elementi che entrano nel testo, incluso l'autore. Questi entra nel proprio testo ogniqualvolta inizia a scrivere. In *Lanark*, questo entrare nel testo da parte dell'autore diviene il tema dell'"Epilogue"; qui, l'"autore" di *Lanark* anticipa al suo personaggio il finale della storia, apprende a sua volta da questi particolari della vicenda che non conosce perché non ha ancora scritto (ma Lanark li ha 'vissuti' per poter giungere all'epilogo), fa mostra della sua erudizione e discetta dell'assenza e funzione della letteratura. Posta l'eguaglianza libro=mondo, «l'autore» si presenta a Lanark come il re del mondo nel quale si trovano, e si dichiara, se non Dio, parte di Dio¹⁴. Il rapporto autore/opera è paragonato, secondo una vecchia analogia, a quello Dio/universo, ma solo per confutare la validità di tale analogia e dimostrare invece tutte le debolezze dell'autore nel rapporto con il proprio testo. L'autore onnisciente è qui ridicolizzato nella figura di Nastler, «re» debole e codardo che crea a letto e si rifugia sotto le coperte per sfuggire ai colpi che Lanark, insoddisfatto per il finale riservatogli, gli indirizza. Invece del «personaggio in cerca d'autore» pirandelliano, che travalica i confini del proprio mondo 'fittizio' per entrare nella realtà, nostra e dell'autore, qui il movimento è all'inverso: è l'autore a calarsi nel suo stesso testo, ad appartenere per un momento al mondo che sta creando. Qui di nuovo elementi eterogenei vengono messi in gioco sullo stesso tavolo, creatori e personaggi popolano lo

¹⁴ «Are you pretending to be God?».

«Not nowadays. I used to be part of him, though. Yes, I am part of a part which was once the whole. But I went bad and was excreted...» (p. 481).

stesso mondo di *fiction*, attraverso espedienti che ricordano molto da vicino quelli usati, ad esempio, nel *nouveau roman* francese. Lo scrittore diventa personaggio del suo stesso testo per mostrarsi a Lanark e al lettore nella sua grandezza, ma paradossalmente compie un gesto che ne dimostra invece la finitezza: entrando nella narrazione, egli diventa solo un altro personaggio della storia.

La «morte dell'autore» è decretata; non c'è soggetto che preordina la storia, il rapporto testo/autore non è di filiazione, l'autore non è mai *dietro* il testo, ma è sempre *nel* testo. Ogniqualvolta l'autore scrive, inevitabilmente proietta qualcosa di sé nella scrittura; questo qualcosa, per la natura dello spazio che occupa, si fa *finzione*¹⁵. La soggettività dell'autore si frammenta nei personaggi, negli elementi del racconto, nella scrittura stessa: Alasdair Gray si proietta parzialmente nei personaggi di Lanark e Thaw attraverso l'uso di molti elementi autobiografici per la loro creazione, ma egli è contemporaneamente anche il narratore, la cui voce si frammenta, a diversi livelli diegetici, in quella dei vari narratori di *Lanark*. Infine, egli è l'autore del libro, scrittore scozzese contemporaneo, che si cala nel testo della figura di Nastler, e allo stesso tempo ne resta esterno, a dare voce all'altro narratore che racconta dell'incontro personaggio/«autore»; l'autore assente, eclissato dalla propria scrittura, si ripropone proprio attraverso questa, disperso nei suoi elementi. Come molta produzione postmoderna, *Lanark* gioca appunto con questo oscillare tra presenza e assenza dell'autore nella scrittura.

Il libro è un mondo a sé stante che paragonato a quello esterno è fondamentalmente un ammasso di bugie: «the world's great stories are mostly a pack of lies» (p. 490). Sempre consapevoli di ciò, autore e lettore d'accordo, trattano la finzione come realtà, perché il gioco della narrazione possa prendere il via. L'affermazione di Lanark rompe però il «patto» tra autore e lettore, ricorda l'essenza del mondo

¹⁵ Cfr. P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Methuen, 1984.

a cui egli stesso appartiene e ridimensiona la 'grandezza' di Nastler: il testo è un mondo di bugie, Nastler è il Dio finto di un mondo altrettanto finto. Quasi un «*nasty Alasdair*», l'autore che crea i suoi personaggi e cerca di manipolarne la vita è una figura cattiva. L'atto della creazione ha una connotazione negativa, per essa Nastler è stato allontanato da quella totalità di cui faceva parte. Creare non è tanto un atto che dà vita quanto una espulsione di materiale marcio:

[...] «I continually plunge my beak into my rotten liver and swallow and excrete it. But it grows again. Creation festers in me. I am excreting you and your world at the present moment. This arse-wipe» — he stirred the papers on the bed — «is part of the process» (p. 481).

Voler creare è voler emulare Dio, è il peccato di *hybris* di cui si macchia l'artista. La creazione, come esigenza spontanea che insorge nell'artista e che questi non può frenare o dominare, diventa la punizione per quell'atto prometeico.

La figura dell'autore dentro il testo ha anche un'altra funzione in *Lanark*. Nel libro 2 Thaw dice di voler nel suo quadro una figura che guardi all'esterno del quadro stesso e coinvolga così lo spettatore¹⁶. In *Lanark* tale figura è Nastler. L'espedito (ampiamente usato nella pittura del '600) di rappresentarsi nella composizione, solitamente con lo sguardo rivolto all'osservatore/fruitoro del quadro, serve ad attirare il lettore dentro il testo, si fa tramite tra il mondo della composizione e quello esterno ad esso. Lo scrittore occupa sempre questa posizione liminare, egli è «costruttore e guardiano del libro», «sta all'ingresso della casa» ad accogliere l'altro, il lettore¹⁷. Come il pittore in *Las meninas* di Velàzquez, Nastler occupa una posizione al limite tra il libro che sta scrivendo e quello di cui è personaggio (che sono poi lo stesso romanzo). L'autore che compare nel suo stesso testo

¹⁶ «... he suddenly wanted a life-size figure in the foreground, someone whose bewildered face looked straight at the viewers, making them feel part of the multitude too» (p. 280).

¹⁷ Cfr. J. Derrida, «Edmond Jabès e la interrogazione del libro», in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971 p. 94.

rende visibile anche la propria controparte, il lettore; attraverso la sua persona entriamo nel testo, e con noi tutto quanto è esterno, che sta al di fuori:¹⁸ «Lo scrittore è un passatore e il suo destino ha sempre una significazione liminare»¹⁹. Lo scrittore resta sulla «soglia» tra realtà e finzione, esterno ed interno, presenza ed assenza: Nastler rappresenta l'autore, ma proprio così facendo ne dichiara il carattere fittizio; allo stesso tempo, presentando l'autore, seppure come «soggetto di carta», inevitabilmente ne ripropone la figura.

Dichiarata con Barthes la morte dell'Autore, la *figura* dell'autore non è del tutto cancellata dal testo; infatti, anche dove il testo evidenzia una pluralità di voci il tono resta ironico e Gray dimostra che il testo polifonico è ancora una finzione, come lo è la presenza del soggetto nel testo.

Lanark è il testo polifonico consapevole della propria polifonia, che evidenzia la sua natura di spazio dell'intertestuale attraverso un gioco parodico che mette in questione i fondamenti tradizionali del testo — autore, critica, fonti — ma che allo stesso tempo rifà il verso a quei 'nuovi' testi (e perciò anche a se stesso) in cui quegli stessi fondamenti e i tradizionali rapporti tra loro vengono messi in discussione. Il testo è lo spazio in cui si intrecciano più discorsi che nel loro incontro relativizzano ciascuno l'autorità dell'altro; cadono le barriere tra i discorsi, il testo è allo stesso tempo scrittura e commento alla scrittura. In *Lanark* troviamo una scrittura 'mista': il libro, soprattutto nell'Epilogo, si arricchisce di brevi commenti e note a pie' di pagina che solitamente contraddicono quanto è detto nel 'testo' propriamente detto. Il carattere di note e il tono contrastante fanno di queste 'aggiunte' l'affermazione di una ulteriore 'voce' nel testo, quella di una sorta di «editore» che commenta e delucida il lettore su alcune parti del libro. Poiché sono presenti nel

¹⁸ Sulla figura dell'autore dentro il testo cfr. M. Foucault, «Le damigelle d'onore», in *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1988 (1978).

¹⁹ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 94.

libro, tali note diventano un'altra componente del tessuto testuale. I margini svaniscono, la lettura alternata di 'testo' e note annulla i limiti tra i due campi; continuiamo a varcare delle soglie. Nel sottolineare la pluridiscorsività del testo, la sua ambivalenza, le note di *Lanark* la ridicolizzano: soffermandosi sempre su particolari insignificanti della storia, simulando delucidazioni attraverso dettagli inutili, tali note, oltre che attestare la presenza del discorso critico *dentro* il testo, come elemento ugualmente attivo nella sua produzione, oltre che essere un commento al 'testo', diventano un commento a se stesse, una parodia di quanto il loro uso ha voluto significare già in testi modernisti: in una nota (ovviamente) Gray cita ironicamente i suoi modelli: «... from T.S. Eliot, Nabokov and Flann O' Brien, a parade of irrelevant erudition through grotesquely inflated footnotes» (p. 490). Facendosi autocritiche, ironiche verso il loro stesso ruolo nel testo, le note 'moderniste' diventano postmoderne e possono ancora essere utilizzate in un romanzo contemporaneo. Gray aggiunge note al suo testo dimostrando di sapere che l'espediente non è una novità; in tal modo arricchisce il mezzo di un'altra valenza, lo connota di un altro significato: il legame parodico con il passato, che ne rinnova l'efficacia e intanto sottolinea la propria distanza da quello stesso passato.

Il testo di *Lanark* è un tessuto di citazioni, è lo spazio degli echi da altri spazi simili, altri testi; come per Borges, la creazione poetica è «una mescolanza di oblio e ricordo di quanto abbiamo letto»²⁰. Nello spazio intertestuale convergono contemporaneamente echi da libri a cui l'autore si è ispirato, immagini da altri libri suscitate nei lettori dalla lettura del testo e così via all'infinito. Di nuovo, il testo si dà come «attraversamento», «cielo... senza bordi e senza riferimenti», «migrazione dei sensi», «passaggio delle citazioni»²¹. Il testo è percorso da una pluralità di significati, la scrittura si dà come scena e non quadro²², o almeno come

²⁰ J.L. Borges, *Oral*, [trad. it.] Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 23.

²¹ Cfr. R. Barthes, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986 (1981).

²² Cfr. J. Derrida, *op. cit.*

«quadro in movimento»: «... a landscape seen simultaneously from above and below and containing North East and South...» (p. 287).

Lanark è la parodia del testo/tessuto, del *corpo senz'organi* che «esiste solo al di fuori e dal di fuori»²³. Le linee di fuga, i passaggi degli stereotipi, delle citazioni, sono bloccati nell'elenco dei *Plagiarisms*. In una lunga lista sono elencati in ordine alfabetico tutti gli autori e le opere che *Lanark* ha 'plagiato'. L'elenco è ricchissimo, i rimandi alle pagine e ai capitoli del testo — soprattutto a quelli inesistenti — sono ancora una riflessione parodica del testo sulla propria testualità. Contenendo in sé le proprie fonti, riferendosi ad altri testi, *Lanark* opera una rottura di quelle «cornici», convenzioni letterarie, attraverso cui il testo simula finte coerenza e unicità; dissezionando il discorso nelle mille voci con cui è costruito, l'elenco dei *Plagiarisms* espone il carattere discontinuo di tale discorso, e sottolinea l'artificiosità del mondo ordinato che esso crea. *Lanark* diventa la realizzazione concreta di quella 'teoria della letteratura' che Flann O'Brien (citato nei *Plagiarisms* ed in effetti ampiamente «plagiato») espone, ironicamente, nel suo romanzo *At Swim-Two-Birds*:

The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before — usually said much better. A wealth of references to existing works would acquaint the reader instantaneously with the nature of each character, would obviate tiresome explanations and would effectively preclude mountebanks, upstarts, thimble-riggers and persons of inferior education from an understanding of contemporary literature²⁴

Con la lista dei "Plagi", il discorso si fa metadiscorso: il

²³ G. Deleuze e F. Guattari, *Rizoma*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 22.

²⁴ F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, Harmondsworth, Penguin Books, 1980, p. 25.

testo si forma con frammenti di altri testi, ma contemporaneamente si autodistrugge, sfascia il proprio «organismo», lo scomponde di nuovo in tutte le sue parti, che ripropone autonome e compresenti al testo appunto nell'elenco dei *Plagiarisms*. L'ordine del testo si rompe, il tessuto espone la propria trama; il testo dialogico che mette in parodia la propria dialogicità eleva a potenza la propria pluridiscorsività, non può più contenerla ed esplose. Ancora una volta, *Lanark* si autodefinisce in *mise en abîme*: «... a hymn to the Old Testament Catastropher who makes things well but hurts and smashes them just as well» (p. 236). *Lanark* è il testo dell'assemblaggio carnevalesco di discorsi appartenenti a livelli differenti — *fiction, metafiction* — e contrastanti tra loro — testo, note; è lo spazio in cui tutte le voci che concorrono alla produzione del testo vengono espone. Il testo si pone al di sopra del testo; mostrando tutte le voci che lo compongono, controlla e spiega la propria creazione.

Il testo è *produzione*, attività continua; sempre al presente, si dà ora e qui ogni volta che si legge il testo: quest'ultimo non smette mai di scriversi, non arriva mai alla sua fine, ma si rinnova ad ogni lettura. La lettura diventa un'altra forma di scrittura del testo e a volte coincide addirittura con quella: l'Epilogo e la dimostrazione/realizzazione di tale contemporaneità tra lettura e scrittura. Nastler dà a *Lanark* un foglio su cui è scritto proprio quanto sta avvenendo in quel momento, durante il loro incontro:

... he handed Lanark a paper from the bed. Much of it seemed to be dialogue but Lanark's eye was caught by a sentence in italics which said: *Much of it seemed to be dialogue but Lanark's eye was caught by a sentence in italics which said: ...* (p. 481)

La frase provoca un ennesimo slittamento da un livello ontologico all'altro: ciò che è lettura per noi diventa lettura per *Lanark*, egli diventa lettore della propria storia, per un momento occupa contemporaneamente un posto interno ed esterno ad essa; pubblico e personaggio sono posti sullo stesso piano dal medesimo ruolo di lettori/spettatori della vicenda. Qui, nell'Epilogo, si ripropone la stessa situazione

del Prologo: *Lanark* è personaggio e lettore del testo, il libro diventa il doppio di se stesso. Ma soprattutto qui è suggerita l'idea dell'«attualità» della produzione del testo, che viene scritto nel momento stesso in cui lo leggiamo: «I am working on it here, just now, in this conversation» (p. 483), dice Nastler a proposito dell'Epilogo, lo stesso Epilogo all'interno del quale già si trova.

Lanark accoglie in sé tutto quanto fa testo: 'testo', note, *Plagiarisms*, i risvolti di copertina. Nelle opere di Gray tutto fa parte del testo: i ringraziamenti delle ultime pagine, i poscritti e perfino alcune lettere di fittizi ammiratori pubblicate alla fine del romanzo²⁵. Le note anticipano a volte eventuali obiezioni che i critici potrebbero sollevare contro il testo (ma in una nota si commenta: «To have an objection anticipated is no reason for failing to raise it» (p. 481), i *Plagiarisms* anticipano i 'ritrovamenti' nel testo di motivi desunti da altri autori; altrove la pagina dei ringraziamenti è spiegata come un sussidio all'attività del critico per risparmiargli tutto il lavoro di ricerca delle fonti del romanzo. Gray gioca continuamente con gli altri 'autori' del testo e con la loro attività. Il tono parodico in *Lanark* si intuisce subito poiché note, risvolti di copertina, etc. sono iscritti dallo stesso Gray (ricordiamo che anche le illustrazioni al libro sono sue). Ancora una volta, il testo si fa ambiguo: spazio dell'*eteroglossia*, la varietà di discorsi fa del testo uno spazio polifonico, ma solo per mostrare il carattere fittizio di tale polifonia: è, ancora e sempre, lo scrittore Alasdair Gray a produrre il testo in ogni sua parte. Il testo mostra l'impossibilità di esistenza del testo 'monologico' attraverso una scrit-

²⁵ In 1982, *Janine*, il secondo romanzo di Gray, c'è un Epilogo in cui l'autore cita le fonti del romanzo e ringrazia tutti coloro che hanno seguito da vicino la stesura del libro. Nello stesso libro, la rassegna di giudizi critici è ironicamente definita «Annunci pubblicitari» ("Advertisement"). Nel risvolto della copertina di *Unlikely Stories, Mostly* i soliti cenni autobiografici non forniscono in realtà alcuna notizia sull'autore.

Tali parti 'accessorie' del testo diventano centrali in un progetto a cui lo scrittore sta lavorando già da qualche tempo, un'antologia di Prefazione che raccoglie le introduzioni ai testi più significativi della letteratura in lingua inglese dalle origini ai giorni nostri.

tura dialogica che è però ugualmente fittizia. *Lanark* mette in parodia il testo/tessuto, la propria intertestualità, ma lo può fare solo mostrandosi come tale tessuto, ragnatela di codici, citazioni, stereotipi.

La parodia è l'unica possibilità rimasta all'autore contemporaneo per continuare a narrare e ad esercitare una forma di controllo sul testo. Ritorna l'autore: dopo l'autore onnisciente, dopo il Soggetto assente, dopo il «soggetto di carta», l'autore si ripropone proprio attraverso l'uso della parodia, che lo pone di nuovo all'esterno del proprio testo, di nuovo in grado di 'controllarlo'. Se per Foucault l'autore va inteso come il principio di raggruppamento della pluralità dei discorsi di un testo, l'elemento unificante che dà coerenza a tale varietà, l'autore di *Lanark* diventa parodia di tale autore.

Lanark mostra le incongruenze della scrittura (del romanzo monologico, dell'autore forte, ma anche del testo/tessuto, del romanzo polifonico) attraverso la scrittura stessa, che così può continuare ad esistere nel ripensamento parodico di sé. Con la parodia la scrittura preserva la propria narratività, continua a dire il *già detto* senza cadere nel plagio. Dopo Joyce, dopo Beckett, la scrittura diventa qui «parodia della scrittura consapevole»: all'affannoso e stentato linguaggio beckettiano fa eco l'Oracolo, il personaggio senza corpo, la *voce* di *Lanark*, mentre la ricchezza del linguaggio e la sua pluridiscorsività possono, dopo Joyce, solo essere 'rappresentate' nei *Plagiarisms*.

La parodia si dà in *Lanark* come eccesso: eccesso di senso nell'elenco dei Plagi, dove inoltre la storia di Lanark si arricchisce di altri episodi che noi non abbiamo letto perché raccontati in capitoli che non sono contenuti nel libro ma a cui qui si fa riferimento: eccesso di rappresentazione nella veste tipografica di Prologo ed Epilogo, dove si fa uso di diversi caratteri tipografici e dove le pagine sono inoltre intitolate singolarmente. Il testo rompe qualsiasi illusione di realtà (di riproduzione fedele della realtà) mettendo sempre in vista il suo essere anche oggetto concreto, costringendoci ad usarlo in quanto tale: le note a pie' di pagina, i titoli del Prologo e dell'Epilogo, la veste tipografica delle pagine conte-

nenti i *Plagiarisms* (in colonna ai margini esteriori del foglio), i rimandi da una pagina all'altra del testo, ci fanno passare con lo sguardo da una parte all'altra della pagina, ci inducono a sfogliare il libro per ritrovare i riferimenti e le citazioni in azioni in cui la materialità del testo prende il sopravvento. Il libro riafferma la propria testualità anche a livello della grafia, si propone come labirinto di caratteri tipografici e lascia al lettore la scelta della mossa da fare di volta in volta per spostarsi all'interno del labirinto.

Alla fine del nostro viaggio siamo ancora in cammino, l' "Epilogue" giunge 4 capitoli prima della fine. Si potrà mai uscire dalla testualità? Il grande **GOODBYE** della pagina finale sembra suggerire di sì, ma è l'ultimo 'tranello' che Gray riserva al lettore: i personaggi del romanzo ritorneranno in altre storie, ricopriranno ruoli differenti ma conserveranno il proprio nome. *Lanark* è un viaggio nel futuro per riconquistare il passato, Oracolo *postmoderno*, che seguendo e contenendo tutto quanto è già accaduto riscatta per sé l'antica possibilità di narrare. La storia è salva, anche questa volta il racconto continua...

SEDUZIONI DELLA PARODIA:
THE DOG BENEATH THE SKIN

di
Marina De Chiara

Magia delle porte dischiuse. Come resistere al luccichio tentatore di tutto ciò che si lascia solo «intravedere»?

Il sipario si alza. L'antico «ipocrita», l'attore, è lì, pronto a narrarci la sua storia, sempre uguale, di un eroe che parte per un viaggio. Noi già la conosciamo, ma vogliamo riascoltarla, perché la terribile Sfinge ci ha ormai fatto sue prede e ci inchioda ai suoi enigmi, invitandoci a scioglierli, anzi, a risolverli. Ormai siamo stregati, invasati da un furore; Barthes lo chiama «piacere edipico»: vogliamo denudare, sapere, conoscere l'origine e la fine, proprio come gli eroi della nostra storia. Torbida curiosità malsana se Edipo, quando «seppe», non volle più vedere, e si strappò gli occhi, quasi che la volontà di conoscenza celasse sempre una goccia di crudeltà.

Ma il sipario si sta alzando e ci invita a lasciarci sedurre, lentamente; «la parte più erotica di un corpo non è forse dove l'abito si dischiude?»; sedotti dalla «messinscena di un'apparizione-sparizione» accogliamo la sfida, e, come Amleto, inseguiamo fantasmi, ombre e tracce, vogliamo saperne di più. La Sfinge ci dà degli indizi, ma cerca anche di sviarci, di confonderci, di perderci nei meandri da lei scavati. Le storie sono sempre storie di labirinti ove ci si smarrisce, alla ricerca di una verità che è un percorso a ritroso, poiché ciò che viene ricomposto è in realtà una cosa nota, e l'enigma è solo un pretesto per gioire della conoscenza.

Ripercorrere: l'unica chiave possibile per la soluzione dell'enigma; ma il suo premio è una condanna, la cecità di Edipo

e di Tiresia, o la ripetizione eterna di Sisifo e Prometeo. La ripetizione è un ritorno, il nostro destino, un'infinita parodia.

Già lo sapevano i Greci, quando il Coro entrava in scena sfilando, per andare a disporsi nell'orchestra: questa entrata era il «pàrodos», l'«ingresso», e dava il via alla rinarrazione di storie ormai conosciute a memoria; eppure il pàrodos, come una porta dischiusa, reca in sé tutto il mistero che si cela nel «prima» di ogni ingresso, il suo «da dove»; ed insieme al mistero, la trasgressione del «poi», l'incursione dell'Altro, nel labirinto delle storie già note, ma da riascoltare, quelle storie che un ingresso lasciava solo «intravedere».

Proprio qui, con il pàrodos, cominciava il gioco di svelamenti e seduzioni che si perpetua ad ogni rappresentazione, anzi, ad ogni «ri-presentazione».

Se la menzogna celebrava il suo trionfo con il barocco seicentesco, tempo di inganni e di travestimenti, di profusioni decorative e di abbellimenti eccessivi, regno dell'illusione e della sospensione tra sogno e reale, la similitudine cessava invece d'essere la forma del sapere, e si faceva occasione dell'errore; l'età del simile si chiudeva su se stessa, non lasciando dietro sé che giochi, «i cui poteri magici traggono alimento dalla nuova parentela tra somiglianza e illusione»¹. La parodia rinnova ancora il secolo bugiardo, col suo gusto d'eccesso e di segreto, d'oscurità e di complicazione, di inaspettate associazioni e di sorprendenti illusioni; in definitiva, col suo gusto del gioco.

E tra barocchismo e gioco il 12 gennaio del 1936, al Westminster Theatre, andava in scena *The Dog beneath the Skin*, commedia di Auden ed Isherwood², il cui titolo già

¹ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 1988, p. 66.

² La commedia fu rappresentata dal Group Theatre di Londra. Negli anni Trenta in Inghilterra si affermano varie associazioni teatrali alternative, quali il Group Theatre (cui collaborarono Wystan Hugh Auden, Christopher Isherwood, Stephen Spender, Louis MacNeice, T.S. Eliot, ed altri) e lo Unity Theatre (di forte impronta politica marcatamente di sinistra). Si veda al proposito J. Clark, D. Heinemann, *et al.* (eds.), *Culture and Crisis in Britain*

racchiude una minuscola vicenda parodica di accumulo e menzogna: correzioni e ritocchi successivi avevano trasformato i frammenti di un iniziale *The Enemies of a Bishop* in *The Chase* nel 1934, ed a questa versione a sua volta seguiva *Where is Francis?* ritoccata e proposta infine con il titolo *The Dog beneath the Skin*.

Le revisioni e le riscritture si erano stratificate, accumulando poi nel titolo il segno dei «lavori in corso», così come la traccia di una confusione avvenuta e da ricreare ad ogni rappresentazione: il titolo serba infatti una menzogna, che annuncia, sotto una pelle, un cane che non c'è, dando subito il via ad un sottile gioco d'inganni. Nelle vesti di una struttura perfettamente organizzata in tre atti, scanditi da cori, semicori ed epilogo, *The Dog* celava un mosaico di frammenti che esplodevano in un capolavoro dell'arte parodica.

In questi frammenti comincia l'avventura della dispersione, inscritta nel viaggio del giovane Alan e di un cane, nelle terre immaginarie di Ostnia e Westland; il pretesto del viaggio di Alan è la ricerca del baronetto Francis, scomparso dal villaggio di Pressan Ambo, ma nascosto in realtà da anni dentro la pelle del cane che affianca Alan in questa avventura. Dopo alterne vicende inverosimili, i due fanno ritorno al villaggio che li ha ormai dimenticati; ma Alan non riceverà la mano di Iris in premio alle sue fatiche, né Francis (ormai spogliatosi della pelle canina) accetterà di restare tra cittadini che disprezza dal profondo per la loro ipocrisia e meschinità. Da Ostnia a Westland, dall'Oriente all'Occidente, tuttavia il viaggio dei due non prevede metafore di albe e tramonti, né parabole di ascesa e discesa — nostalgia di vette inesistenti³ — bensì la circolarità labirintica di un'ossessiva ripetitività che di diverso ha solo i nomi: il mosaico può cele-

in the Thirties, London, Lawrence and Wishart, 1979; sul Group Theatre in particolare si vedano: R. Medley, *Drawn from the life: a Memoir*, London, Faber and Faber, 1983; M. Sidnell, *Dances of Death. The Group Theatre of London in the Thirties*, London, Faber and Faber, 1984.

³ Vette, scalate ed altre simbologie simili ricopriranno un ruolo portante nel successivo teatro «impegnato» dei due autori; si veda ad esempio *The Ascent of F6* del 1936.

brare allora il trionfo dell'indifferenza, della confusione, della interscambiabilità di passato e presente, reale e irreale, gioco e dramma.

Smarriti nel labirinto caotico della modernità, i due personaggi sono alla ricerca di un ordine nascosto, se non inesistente; ma le tracce sparse nei sentieri sono accumuli illusori, segni menzogneri che rallentano i percorsi e rendono più opache le direzioni prese. Colti in istantanee scivolanti l'una dentro l'altra, i personaggi passano nel vorticoso flusso di sequenze, più sbalottati in esse, che padroni dei propri movimenti, anzi, il movimento non risulta che apparente, poiché lo spostamento labirintico non crea veri avanzamenti né retrocessioni, ma solo una sorta di circolarità, il ritorno e la ripetizione; nel movimento labirintico, «il viaggio che sembra muovere attraverso segmenti differenti, oppure in una sola linea che va da un capo di partenza ad uno di arrivo, è in realtà circolare»⁴; col suo continuo gioco di complessità e di eccedenze che traggono in inganno i sensi, e dissolvono ogni canone di linearità e chiarezza, il labirinto si configura come immagine profondamente barocca, che lascia trasparire una «perdita dell'interezza, della globalità e della sistematicità ordinata in cambio dell'instabilità, della polidimensionalità, della mutevolezza»⁵, sintomi tipici dello spirito che Omar Calabrese definisce «neobarocco». E di questo spirito partecipano pure i frammenti disseminati ovunque, in una pratica barocca dell'accumulo insensato, nel viaggio di Alan e del cane, i cui percorsi riverberano dell'eccedenza di superfici e di schegge variegata, che non rimandano a nessuna integrità. Il frammento che non rimanda all'intero precedente di cui è parte, diviene un «eccesso», un surplus che non si lascia assoggettare a pratiche di significazione, sottraendosi all'interpretazione; i frammenti, cioè, non vanno a ricomporre il puzzle indecifrabile, né rimettono insieme un ipotetico «intero». Non c'è enigma da risolvere. I frammenti in-significanti non richiedono acutezze ed ingegnosità che ne

⁴ O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1989, p. 143.

⁵ *Idem*, p. VI.

facciano delle chiavi «significative»; né la memoria può selezionarli per ricostruire delle mappe: non c'è nessun filo d'Arianna per orientarsi nel labirinto. Il luccichio dei frammenti vaga libero, celebrando la baldoria delle cose.

La scrittura parodica ha in sé questo eccesso liberatorio di significanza, esultanza barocca del significante che è sempre in eccedenza rispetto al senso: strati sopra strati, la maschera che copre il volto, la pelle del cane sulla pelle umana. Stratificazioni e accumuli inattesi; confusioni e disordini inconcepibili. Foucault nota la bizzarria sconcertante degli incontri insoliti, quali si creano «nella vicinanza improvvisa delle cose senza rapporto»⁶, una sottrazione del luogo, «il disordine che fa scintillare i frammenti di un gran numero d'ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell'eteroclitico»⁷. La scrittura parodica opera tali spostamenti, sottrae i luoghi consueti nell'ordine delle cose, effettua deviazioni e ricollocazioni inaspettate, alterando gli accostamenti soliti delle cose che concordano. La sottrazione del luogo si dà sempre come mancanza di pertinenza: il rituale troppo pomposo con cui il Vicario investe Alan della sua missione, imponendo stilemi del mondo cavalleresco ed epico alla ineroicità moderna, è stratificazione di segni che non rimandano a null'altro che alla propria segnicità svuotata di senso, visto che «eccedono» la normalità pertinente al fatto. Parole in libertà e gesti all'avventura, pronti a combinarsi in forme inattese, ad agganciarsi l'un l'altro, cogliendo di sorpresa il nostro senso dell'ordine: l'epicità vuole indossare i panni logori dello scalcinato protagonista Alan e del cane che lo segue; ma l'avventura eroica non può dipanarsi nei percorsi di Alan, non più abitati da mostri, draghi e magie; la modernità diserta i luoghi dell'eroico, ed i castelli incantati sono spariti, come le loro principesse: Iris, la «dama» promessa al trionfo di Alan, non attende il ritorno dell'«eroe», non gli instilla lo slancio per gesta favolose, non rinnova l'amore cortese, se non nei toni risibili della usurpa-

⁶ M. Foucault, *op. cit.*, p. 6.

⁷ *Idem*, p. 7.

zione di un modello:

Alan dearest, we must part
But keep this photo near your heart,
Wherever you go, by land or sea,
Look on this and think of me

(I, 1)

Iris usurpa il «luogo» della principessa, ma questo luogo non le compete, le si sottrae, e la parodia racconta questa sparizione del luogo; il luogo «manca»; è presenza in assenza, scarto tra il modello e l'imitazione.

La parodia, rileva Linda Hutcheon, gioca più sulla differenza che sulla somiglianza, ponendosi come «extended repetition with critical difference»⁸: il suo modello è infatti, in un modo o nell'altro, sempre presente, ma non si svela subito ai nostri occhi, perché porta maschere svariate, ed è lì per confrontarsi con la copia, suo presunto doppio, ma alla ricerca della differenza. La storia spesso, però, parte come ricerca del simile, come viaggio verso le identità: Foucault legge la tragedia del viaggio di Don Chisciotte nella modernità come tragedia dell'episteme moderna, la storia della mancata corrispondenza tra cose e parole. Come Don Chisciotte, anche Alan e il falso cane sono smarriti in un mondo di cose e parole in cui «le somiglianze e i segni hanno sciolto la loro antica intesa; le similitudini deludono [...], le parole vagano all'avventura, prive di contenuto, prive di somiglianza che le riempia; non contrassegnano più le cose»⁹. Tragedia delle similitudini impossibili: la foto che Alan mostra in giro per il riconoscimento di Francis ritrae l'erede ancora infante e si fa dunque indizio ridicolo ed improbabile, immagine che non corrisponde più all'oggetto, premonizione di una ricerca votata al fallimento. L'imitazione parodica mette quindi paradossalmente in crisi ogni tentativo di riproduzione del modello denunciando in primo luogo lo scarto, la frattura incolmabile, la non somiglianza, il rispecchia-

⁸ L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985, pp. 6-7.

⁹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 62.

mento deformato; ma si tratta di una deformazione che non prevede delle mutilazioni, anzi è tale per l'eccesso, l'aggiunta, il supplemento, in cui il di più si dà come dislocazione, spostamento da un luogo di pertinenza ad un luogo inconsueto, luogo «altro» in cui il di più è anche un impedimento: l'eroico mondo di cavalieri erranti riproposto nella versione risibile dell'eroe-fantoccio fa di Alan un segno d'impaccio nella contemporaneità, appesantito dalle sue nostalgie di modelli scomparsi.

Ma l'eccedenza, il di più, costellano tutto il percorso di Alan e del cane; il supplemento, il particolare inaspettato, fa capolino all'improvviso, operando degli squarci nei veli della consuetudine: è la pistola d'oro servita su di un cuscino al Re di Ostnia per far «giustizia» sui prigionieri (I,4); è lo spropositato adagio «Suffering is Woman's fate and Woman's glory» ripetuto dalla Regina di Ostnia a mo' di conforto per le donne degli assassinati (I,4); è l'altoparlante al posto del volto, nel ritratto del Leader di Westland (II,1); è un quadro di Rembrandt nelle mani di Destructive Desmond al cabaret (III,2). Si tratta di supplementi che, nelle loro dislocazioni, attuano ciò che Roland Barthes definisce una «pratica della scossa» basilare per l'arte critica, quell'arte cioè che «apre una crisi, che lacera, squarcia la coltre, produce fessure nell'incrostazione dei linguaggi, (...) arte «epica» che rende discontinui i tessuti discorsivi, che distanzia la rappresentazione senza annullarla»¹⁰. Barthes qui si riferisce alla discorsività dei lavori di Bertolt Brecht, ma il suo discorso potrebbe estendersi a tutta la produzione drammatica di Auden, intesa come «parable art», ossia arte didascalica, esemplare, morale e fortemente indebitata all'arte «epica» brechtiana. Per Barthes nell'arte critica è sempre presente un «supplemento», poiché «la critica non taglia, non sopprime, aggiunge»¹¹, dice altro, dice ancora, crea uno spostamento che fa luce su quello che manca, sull'assenza. In *Della*

¹⁰ R. Barthes, «Brecht e il discorso...», in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 226.

¹¹ *Idem*, p. 228.

grammatologia Jacques Derrida esplora l'ambiguità logica del concetto di «supplemento»: il supplemento «aggiunge», è sovrappiù, eccedenza, la «misura più piena» della presenza, ma, al tempo stesso, il supplemento «supplisce», cioè si insinua per rimpiazzare, per supplementare, appunto, ciò che manca, che è assente; il supplemento riempie un vuoto, rivela un'assenza.

In tal senso la scrittura parodica, in cui il «supplemento» gioca un ruolo di primo piano, può pensarsi nei termini di una scrittura «abitata». Il segno infatti, nella scrittura parodica, è sempre caricato di eccedenze connotative che rinviando, rimandano ad altro, ad una presenza che si dà nell'assenza, ossia che si cela in un significato che non le è proprio, ma di cui essa, temporaneamente, si impossessa, manifestandosi sia pure come eco lontana, come «fantasma». La scrittura «abitata» è la pelle di cane «abitata» da Francis. Francis si stratifica di una pelle supplementare, per celarsi in essa allo sguardo altrui, pur continuando ad essere sotto gli occhi di tutti; caso di presenza-assenza continuato, visto che la «pelle parlante» è in scena dal primo all'ultimo atto, fino alla rivelazione finale di Francis, una sorta di «agnizione» rovesciata, in cui Francis riconosce, senza la pelle canina, negli abitanti del villaggio, le creature «oscene», «crudeli», «ipocrite», che da anni vedeva «from underneath» con il suo sguardo di cane. Paradossalmente, l'erede cercato trova, anzi, ri-trova i suoi cercatori.

Il ribaltamento è reso possibile in virtù di questa «dislocazione» di Francis nella pelle canina in cui vive clandestino. Barthes scrive che «la critica è anzitutto prodotta da una specie di clandestinità»¹², quella della voce che bisbiglia, della traccia, dell'ombra, insomma, la clandestinità che parla dell'«altro» nascosto, e che si intercala tra le frasi del discorso, a spezzarne la concatenazione, la pseudologica, i collegamenti: si potrebbe parlare di clandestinità che produce un effetto-disturbo di cui si voglia scoprire la causa, la fonte. La scrittura «abitata», la parodia, apre allora una specie di

¹² *Ibidem*.

caccia al fantasma che si nasconde sempre «dietro» un qualcosa, «dentro», «sotto», o «prima», e la ricerca diviene nudamento, scoprimento, scavo, penetrazione, ritorno; bisogna individuare la «fonte»; risalire edipicamente al Padre, all'origine; ed in questa nostalgia per l'origine si tradisce «l'ultima metamorfosi dell'antica nostalgia filosofica per l'uno che è al di là dei molti e per la vita eterna che è oltre la morte. Ma anche per l'assoluto che annulla ogni differenza»¹³. Ritrovare l'autenticità, andando verso le sorgenti; ritirarsi in campagna, come Heidegger, presso le fonti. Affrontare viaggi per ricercare la «vera» vita, la dimensione autentica. Autenticità: tutta l'estetica modernista è ossessionata da questa parola¹⁴; verità e menzogna, modello e surrogato, nudità e travestimento, «natura» e artificio: l'arte modernista nasce sempre da questi chiaroscuri, ed è facile capire come la parodia ne sia il linguaggio eletto, con le sue maschere ed i suoi giochi di superfici. Ma il linguaggio parodico seduce per ciò che nasconde, per il profondo che c'è dietro la maschera, e che la nostra curiosità vuole scoprire. Nietzsche vede, in questo voler andare alla radice, una «sublime inclinazione» della volontà di conoscenza: «Contro questa volontà di apparenza, di semplificazione, di maschera, di mantello, insomma di superficie — giacché ogni superficie è un mantello — agisce quella sublime inclinazione dell'uomo della conoscenza, la quale prende e vuole prendere le cose in profondità, nella loro multiformità, alle loro radici»¹⁵. La parodia sfida allora a strappare la maschera, a sollevare il mantello, a ripercorrere la strada a ritroso, addentrarsi nel labirinto, calarsi nel pozzo, per poter finalmente sapere cosa c'è «dietro», «prima», «al fondo». Tutte operazioni, per così dire, di scavo, tanto che per Foucault la parodia è una sorta di «archeolo-

¹³ S. Givone, «Io, l'altro e Derrida», in *La Repubblica*, 9 gennaio 1992.

¹⁴ Viaggio = autenticità = civiltà: è questo un trionfo ricorrente nella tradizione modernista. Si veda S. Hynes, *The Auden Generation*, London, The Bodley Head, 1976; Lucy McDiarmid, *Saving Civilization. Yeats, Eliot and Auden between the Wars*, Cambridge, Cambridge U.P., 1984.

¹⁵ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1984, p. 141.

gia» del testo, nel senso di una riscoperta e ricreazione dei testi-modello¹⁶: la natura dialettica della parodia fa risalire in superficie il modello nascosto, ma riporta alla luce anche il processo stesso di formazione del testo, svelando il meccanismo generativo che sottende ogni creazione artistica, e che fa dell'arte anzitutto un «work in progress» di sapore joyceiano. L'attenzione sull'autoriflessività del testo svolge automaticamente una critica del mito della rappresentazione realistica nell'arte mimetica e della pretesa che l'arte sia vero rispecchiamento di altri mondi, anziché un mondo puramente fittizio che rispecchia altri mondi fittizi. La parodia si pone allora come strumento per una efficace esplorazione metatestuale, configurandosi come «meta-fictional mirror to the process of composing and receiving literary texts»¹⁷: muovendosi infatti nel mondo della testualità la parodia diviene una forma di discorso dall'interno stesso della produzione artistica, diviene cioè un discorso intertestuale dell'arte che riflette se stessa¹⁸, e che chiede al lettore-fruitori di entrare nei meccanismi della produzione estetica, partecipando ad essa in un gioco di ricezioni e risposte. In tal senso diviene assai rilevante l'accento posto dai teorici dell'estetica della ricezione sull'importanza del pubblico e sul concetto di «orizzonte d'attesa»¹⁹. Il concetto di orizzonte d'attesa assume, nel caso della parodia, la valenza di «decodifica» del testo: il testo diviene una sorta di detective-story disseminata di tracce ed indizi che si offrono all'occhio del lettore/spettatore, il quale, in veste di archeologo, si dispone alla ricostruzione, alla ri-scrittura attiva del testo. Il lettore diviene così un risolutore di enigmi, un novello Edipo alla ricerca della Verità: anzi, con Roland Barthes ci si dovrebbe chiedere: «Ogni racconto non si riconduce forse all'Edipo? Raccontare non è sempre cercare la propria origine, dire i propri

¹⁶ Cfr. anche M. Rose, *Parody/Metafiction*, London, Croom Helm, 1979, p. 135.

¹⁷ *Idem*, p. 59.

¹⁸ Cfr. L. Hutcheon, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ Cfr. al proposito H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura*, Napoli, Guida Editori, 1969.

fastidi con la Legge, entrare nella dialettica dell'intenerimento e dell'odio?»²⁰. Eppure l'Edipo è spesso solo un pretesto per un enigma la cui soluzione non verrà; ciò che resta è il gusto dello smarrimento e della sfida, e la parodia lancia una aperta sfida al pubblico a risolvere il rebus, a partecipare al gioco amletico di una continua messa in scena di possibilità. Non a caso, il sottotitolo di *The Dog beneath the Skin* è un quesito di sapore poliziesco, *Where is Francis?*, ma la caccia che si apre è davvero solo un pretesto, visto che Francis, seppure travestitosi da cane, è dal principio dinanzi agli occhi dello spettatore. Ma il pubblico accoglie il gioco, né si danno mai personaggi che possano rimpiazzare il ruolo del lettore/spettatore detective: dietro l'apparente protagonismo di Alan e del suo cane si cela in effetti l'indecidibilità di un «eroe» impacciato, paralizzato, impotente, che si fa filtro, macchina da presa di sequenze che gli si impongono e che non vogliono farlo intervenire né gli richiedono l'azione, se non per sballottarlo, vittima inconsapevole, in assurde situazioni, come un fantoccio inanimato che rimbalza da una indecifrabilità all'altra, senza sapersi orientare. Un siffatto protagonismo è la maschera formale che consente allo spettatore di varcare il limite, la soglia che distanzia dalla scena contemplata, per vagare negli stessi labirinti in cui si perde l'«eroe», divenuto così, per lo spettatore, una lente, uno specchio, uno sguardo catturatore; riferendosi al quadro *Las Meninas* di Velázquez, Foucault parla di una «pura reciprocità che lo specchio guardante e guardato manifesta»²¹, rilevando la centralità della figura del pittore, inseritosi nel quadro per abbracciare nel suo sguardo lo spettatore stesso; in questo modo «gli occhi del pittore lo afferrano, lo costringono ad entrare nel suo quadro, gli assegnano un luogo privilegiato e insieme obbligatorio»²²; similmente, Alan ed il cane invitano lo spettatore a salire sul palcoscenico, a rompere l'illusione scenica con la sua chiusura totalitaria ed

²⁰ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 46.

²¹ M. Foucault, *op. cit.*, p. 27.

²² *Idem*, p. 19.

interagire invece con gli elementi scenici, i personaggi, la voce autoriale, per rendersi, in definitiva, parte attiva dell'evento. Un tal tipo di ricezione drammatica è particolarmente auspicato dal teatro critico di stampo brechtiano, che evidenzia, nella forma epica di teatro, soprattutto il valore portante della parodia per una effettiva «pratica della scossa», quella pratica cioè intesa a ricomporre la verità di un testo, ossia non certo «la sua verità metafisica (o filologica), ma quella storica, (...) verità 'prodotta' e non asserita»²³.

E qui la parodia assolve al compito che Viktor Sklovskij affida in senso lato alla letteratura, un compito cioè di «defamiliarizzazione», in virtù del quale si guarda in maniera del tutto nuova ad esperienze altrimenti familiari; è, in altre parole, lo «straniamento» brechtiano che consente alla parodia, attraverso criticità e riso, di liberare il pubblico non solo dalle sue credenze censurate o sublimite, ma soprattutto dalla storia, dal passato.

Il viaggio di Alan, attraverso i vari incontri, può scandire, pur nella confusa baldoria delle immagini, un percorso cronistorico riconoscibile. L'inizio si svolge secondo un modulo epico, leggendario, da saga nordica: l'eroe, il più puro del villaggio, viene designato per una gloriosa missione, la ricerca di Francis; la sacralità (il personaggio del Vicario) investe l'eroe della missione, richiedendogli determinazione e dedizione; premio di tante fatiche per l'eroe vittorioso sarà l'amore, Iris. L'eroe parte sempre solo; può affiancarlo solo un destriero (stavolta un cane!). La prima sosta nella terra di Ostnia segna il passaggio dalla fase epica alla fase più propriamente storica, la fase pagano-cristiana: il Re di Ostnia giustizia i suoi prigionieri con una rivoltella d'oro, all'unisono di un canto in latino, che rende gloria indifferentemente al Marte latino, allo Zeus greco, al Giove latino, al Dio cristiano. Le ritualità si interscambiano e si confondono, tanto che il Re ci rinnova l'immagine di Ponzio Pilato, col farsi portare acqua e panno per mondarsi della sua giustizia assassina.

²³ R. Barthes, «Brecht e il discorso...», in *Il brusio della lingua*, cit., p. 228.

Dal secondo atto, tra Medioevo e Rinascimento, una sorta di erasmiano *Elogio della follia* porta nelle terre dei dissennati: Westland (variazione ortografica della Wasteland eliotiana?), un vero manicomio in cui i lunatici obbediscono agli ordini indiscriminati di un Leader, ed i Giardini di Paradise Park, dove i fuori di senno sono svenevoli amanti e poeti, dantescocondannati a vivere su alberi; ma il poeta di Paradise Park non è l'albero sofferente da cui Dante fa gemere il poeta suicida Pier delle Vigne, nel XIII canto dell'Inferno; né i due amanti in costume olandese rievocano i tragici accenti di Paolo e Francesca nel V canto dell'Inferno: la loro condanna a vivere su un albero ritrae in fondo il loro ozioso vivere con la testa fra le nuvole, lì a Paradise Park, con altri inadeguati alla vita dell'azione: ammalati, feriti e invalidi.

Alla fine del II atto, eccoci tra Barocco e Romanticismo, mentre arie musicali di Bach e Wagner accompagnano, con rulli di tamburo, l'operazione chirurgica di un illuminato medico razionalista, che si prepara ad operare con le spalle volte al pubblico, quasi a dirigere un'orchestra.

Con l'atto III siamo all'era contemporanea, riassunta nella descrizione del Nineveh Hotel; la didascalia per la scena è già di per sé un eloquente giudizio sulla modernità: «The entire setting of this scene should convey an impression of brutal, noisy vulgarity and tasteless extravagance» (III,2). Un coro da cabaret annuncia lo spettacolino delle Nineveh Girls, un volgare numero che risponde in pieno alla definizione brechtiana di arte «culinaria», arte, cioè, da digerire ed espellere, sintetizzata comicamente nel particolare del cliente che al ristorante ordina in stufato una delle Nineveh Girls, ma solo dopo averla accuratamente tastata, con un pizzico sulla gamba, mentre un cameriere gliela porge afferrandola per il collo, come una gallina. Altra sorta di cannibalismo artistico è l'episodio di Destructive Desmond, il cui numero da cabaret consiste nella distruzione efferata di un quadro: come Pilato, Destructive Desmond chiede al pubblico di scegliere tra un Rembrandt ed un paesaggio vittoriano; il pubblico di banchettanti non esiterà a salvare il paesaggio vittoriano. Qui si chiude il viaggio dal passato al presente; l'eroe è ritornato al villaggio di partenza. Il ritorno

ha suggellato l'iterabilità della storia, la sua circolarità, sublimata nei modi della parodia.

La parodia è una circolarità labirintica, un eterno ritorno, un'infinita ripetizione di frammenti sparsi, che opera, in virtù stessa della ripetizione, una liberazione dal passato: Hegel ha scritto che l'uomo parodia il passato quando è pronto a dissociarsi da esso, ed anzi, la funzione epistemologica della parodia consisterebbe proprio nel liberare «archeologicamente» l'autore ed il lettore dal passato, portando in superficie il passato o una idea di esso, per analizzarlo criticamente²⁴, poiché il passato è fatto di memorie e tracce di cui ci si può appropriare solo rinunciando a volerle ritrovare nella loro mitica realtà originaria. L'epifania del passato nei modi della ripetizione e della disseminazione di segni provenienti, per così dire, da lontano — al proposito Roland Barthes suggerisce che l'intera vita del linguaggio stesso è regolata da una «topica spietata», poiché «il linguaggio viene sempre da qualche parte, è topos guerriero»²⁵ — crea discorsivamente una sorta di «rizomaticità», uno sviluppo, cioè, non consequenziale e lineare, bensì discontinuo, frammentario, interrotto. Frammentazione è rinuncia alla totalizzazione, alla globalità del potere. L'apologia della rizomaticità, nei testi di Deleuze e Guattari, mette a confronto la consueta epistemologia gerarchica, «monadologica», con il carattere rizomatico, «nomadologico»:

Essere rizomorfo significa produrre steli e filamenti aventi l'apparenza di radici, o che meglio ancora ad esse si collegano penetrando nel tronco, salvo poi adoperarle per nuovi inconsueti usi. Siamo stanchi dell'albero. Non dobbiamo più credere agli alberi, né alle radici, né alle radici secondarie, ne abbiamo sofferto troppo. Tutta la cultura arborescente è basata su di essi, dalla biologia alla linguistica (...). Il rizoma non è fatto che di linee, linee di segmentalità, di stratificazione, (...) ma anche di fuga o di deterritorializzazione²⁶.

²⁴ V. M. Rose, *op. cit.*, p. 135; p. 154.

²⁵ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 28.

²⁶ Deleuze e Guattari, *Rizoma*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1978, p. 45; p. 56.

La parodia è questo linguaggio ramificato, rizomatico, molteplice, fatto di linee di articolazione, di concatenamenti possibili, a ramificazioni laterali e circolari. Il linguaggio parodico non prevede un Soggetto, non è attribuibile ad una voce unica; Deleuze e Guattari anche con lo sdoppiamento della loro firma sottolineano la perdita di elevazione, di proprietà, a favore della collaborazione impersonale, proprio come avveniva nell'esperienza collettivistica più tipica del teatro britannico di sinistra degli anni 'Trenta, ed in genere dell'estetica marxista: Auden ha scritto le sue opere teatrali sempre in collaborazione, con Isherwood o con altri²⁷; l'autore, in genere, come voce unica tende negli anni 'Trenta a scomparire, e poeti come Day Lewis, Spender e lo stesso Auden, aboliscono addirittura i titoli dalle loro poesie, numerandole semplicemente, poiché anche i titoli implicano la rivendicazione di una propria identità separata. Il pericolo di una voce totalizzante, unica, monologica viene insomma esorcizzato in più modi.

E la forma teatrale, per sua propria natura, ben si presta a tale proposito: così, elogiando la capacità di Brecht di non cadere in nessuno stereotipo ideologico, Roland Barthes sottolinea come sia stata probabilmente la forma teatrale a proteggerlo da tale pericolo, «poiché in teatro, come in qualsiasi testo, non è possibile rintracciare l'origine dell'enunciazione»²⁸. Il teatro è infatti il luogo dell'intertestuale per eccellenza, ed ogni rappresentazione si percepisce innanzitutto come rete di significazioni, «network of meanings», ossia come testo²⁹, in cui i fili si intrecciano perpetuamente, a creare una tessitura in cui il soggetto si disfa, «simile ad un ragnò che si dissolve da sé nelle secrezioni costruttive della

²⁷ Persino T.S. Eliot, che non condivideva le concezioni politiche filomarxiste del Group Theatre, ne apprezzava però la ricerca estetica fino al punto da collaborare con il gruppo mettendo in scena i frammenti di *Sweeney*. Una prova ancora più evidente della ricerca di una voce collettiva da parte di T.S. Eliot resta poi la collaborazione multipla con un intero gruppo di fedeli anglocattolici per la stesura di *The Rock*.

²⁸ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 225.

²⁹ K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980, p. 12.

sua tela»³⁰. Il teatro insomma rappresenta il luogo privilegiato della sparizione della Voce-Soggetto, della monologicità, in favore di una proliferazione di voci senza soggetto, della pluridiscorsività e della polifonia.

La parodia accentua questa qualità intrinseca della forma teatrale, essendo essa stessa il modello di ogni spersonalizzazione e deterritorializzazione — anzi, Margaret Rose nota che il voler proteggere dalla parodia è un voler difendere il diritto dell'arte come proprietà individuale, di contro ad un'arte che sia proprietà comune di autori — e privilegiando sopra ogni cosa la confusione semantica, l'incongruenza tra segno e significato, l'apertura al concatenamento inaspettato e alla fuoriuscita di senso. Alla base del modulo parodico c'è proprio questo scarto tra segno e oggetto, questa incongruenza che genera l'effetto comico nella parodia, ma che sottolinea ancora il carattere parodico del linguaggio stesso. Già Nietzsche si chiedeva se le convenzioni linguistiche fossero adeguati strumenti della conoscenza, nel senso di una coincidenza di connotazioni e cose: «Che cos'è dunque la verità? Un esercito mobile di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane, che sono state sublimite, tradotte, abbellite praticamente e retoricamente, e che per lunga consuetudine sembrano a un popolo salde, canoniche e vincolanti»³¹.

La parodia, nella sua irriducibilità al significato ultimo, si spoglia della dittatura del senso e celebra insieme confusione della semanticità ed ermeticità; negandosi al senso unico, il linguaggio parodico non si fa complice delle ideologie, ed oppone resistenza alle mediazioni consuete della comunicabilità, interrompendo la catena della consequenzialità logica. È il trionfo dell'arte critica così com'è intesa da Theodor W. Adorno, per il quale l'arte critica deve sottrarsi ai cliché ideologici e commerciali, poiché ogni concessione dell'arte all'intelligibilità ed alla comunicabilità sono inter-

³⁰ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 63.

³¹ F. Nietzsche, *Verità e menzogna*, Roma, Newton Compton, 1988, p. 129.

pretabili come concessioni al valore di scambio e all'ideologia: «Comunicazione infatti è l'adattamento dello spirito all'utile, adattamento tramite il quale lo spirito si allinea tra le merci; e ciò che oggi si chiama *sensu* partecipa di questo snaturamento»³².

Il carattere non referenziale della parodia rompe col linguaggio comunicativo ed apre delle falle nella circolazione verbale. Avviene in pratica una transazione linguistica «improduttiva», non utilizzabile, non asservibile a scopi ultimi, sul tipo dello scambio di battute tra Alan ed il poeta a Paradise Park, in II, 3:

Alan — Is the name Sir Francis Crewe
known by any chance to you?

Poet — Did you like it?

Alan — Er...?

Poet — I'm so glad you did! I wrote it!

Alan — Wrote what?

Poet — «Advances New», of course.

Now, tell me, which section did you like the best?

[...]

Alan — I'm afraid you misunderstood me. I said Sir Francis Crewe.
I've been looking for him.

Poet — «Your chase had a beast in view».

Il linguaggio si squarcia, vi si formano crepe, fessure, vuoti che attirano gli spifferi e le correnti d'aria d'ogni provenienza, le parole volteggiano cambiandosi di posto disordinatamente, ed in questa anarchia trasgressiva si rovescia il mondo delle parole e delle cose: il «topsy-turvy world», il mondo alla rovescia, è il vero volto della parodia. La sfrenata confusione di questo mondo a soqquadro fa emergere la labilità delle forme e delle superfici; nel «world upside down» i confini tra tutte le categorie sono confusi e trasgrediti: gli animali diventano uomini e gli uomini diventano animali o mostri, celebrando il trionfo del corpo mobile, un corpo sproporzionato, eccedente, incompleto, deforme, un corpo ibrido, decentrato e squilibrato, un corpo che è l'esatta antitesi del

³² T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1975, p. 107.

corpo classico, statuario, monumentale e statico³³. La mobilità dei contorni mette in dubbio assoluti e identità, per spalancare le porte all'instabile, al mutevole, al polimorfo: e la metamorfosi è la quintessenza di questo mondo rovesciato; la metamorfosi fa esplodere l'unità infinita in molteplicità infinita, e il modello scompare per lasciare «un universo in cui l'immagine cessa di essere seconda in rapporto al modello, in cui l'impostura aspira alla verità, in cui infine non v'è più nulla d'originale ma un eterno scintillio in cui si disperde, nell'esplosione della deviazione e del ritorno, l'assenza originaria»³⁴.

E non a caso è proprio una metamorfosi di massa per tutti gli abitanti di Pressan Ambo a chiudere *The Dog beneath the Skin*:

And now, all are masked: The General as a Bull, The Vicar as a Goat, Iris as a Cat and Mrs Hotham as a Turkey. [...] Now all the villagers wear masks [...]

(didascalia di V,5)

Trasformati tutti in vari animali, i personaggi tentano invano di parlarsi, ma emettono soltanto miagolii, squittii, schiamazzi d'anitra e grugniti di maiali.

La totale confusione delle cose che si trasformano reca in sé i tratti distintivi dell'avvenimento carnevalesco. Il corpo mobile, il corpo grottesco, la metamorfosi, l'eccedenza, il ribaltamento sovversivo, la trasgressione festiva sono tutti all'insegna dell'ambivalenza polifonica, della pluridiscorsività anarchica, che abbatte gerarchie e valori assoluti. L'ambivalenza carnevalesca rende tutto relativo, mettendo in discussione le norme e i valori vigenti: ciò che è statico lascia il suo posto al dinamico, all'avvenire ed alla continuità³⁵.

³³ Per un'accurata indagine del «mondo a rovescio», si veda, di P. Stallybrass e A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London, Methuen, 1986.

³⁴ M. Blanchot, «Il riso degli Dei», saggio del 1965 apparso su *La nouvelle Revue Française*, riportato in P. Klossowski, *Roberta Stasera*, Milano, SugarCo Edizioni, 1981, p. 118.

³⁵ Sull'ambivalenza carnevalesca si veda di M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1982.

Ed in questa trasgressione il riso gioca un ruolo primario, poiché il riso è una «detronezzazione», che annulla ogni distanza epica e gerarchica; la tradizione stessa si annulla per privilegiare la perpetua trasformazione di ciò che è, l'apertura infinita. Il riso avvicina l'oggetto, «esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso, spezzarne l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno, dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo e smascherarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a esperimento. Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all'oggetto, di fronte al mondo»³⁶. Il riso è la rifondazione del mondo, l'evaporazione del già costituito; il momento pre-logico, a-normale, primitivo si fa innanzi glorioso. Il riso è un ritorno al corpo primario, alla materia che ripudia assiologie e monologie, ripudio trasgressivo che rovescia il Padre e si fa beffe delle distanze: non ricerca piramidi né «origini», ma dispersioni di energia e reticoli infiniti; è impudente come il «testo» barthesiano, come «la persona disinvolta che mostra il didietro al *Padre politico*»³⁷.

In *The Dog beneath the Skin* la trasgressione parodica conserva al riso carnevalesco il ruolo di una rilettura del consueto, mirando, politicamente, allo smascheramento di ogni pseudo-verità costituita ed alla ricreazione di un nuovo punto di vista, di una nuova ottica, quella «from underneath», dal basso, del cane: farsi cane per «vedere» meglio, per rinnovare lo sguardo, per insinuare occhi indiscreti a forare le corazze del consueto, per operare uno smascheramento distruttivo e creativo nello stesso tempo, poiché l'esplosione dell'impostura fa balenare d'improvviso l'apertura a mille altre ipotesi.

Tuttavia, questo slancio beffardo e annichilatore del riso

³⁶ M. Bachtin, «Epos e romanzo», conferenza del 1938, riportata in V. Strada (a cura di), *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1981, p. 202.

³⁷ R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 52.

parodico non può dirompere laddove si imponga la pretesa di una verità, vale a dire la pretesa della unicità del senso. Roland Barthes collega strettamente la presenza del significato ultimo alla morte del Testo, rilevando che «se il significato trionfa, il testo smette di essere Testo, lo stereotipo vi diviene 'verità', invece di essere l'oggetto ludico di una combinatoria di secondo grado»³⁸. La vittoria della significazione sulla evaporazione del senso, sulla libera metamorfosi del significante, segna, in ultima analisi, il trionfo dell'Ideologia, ossia il trionfo di quella voce monolitica, autoritaria, di cui il gioco polifonico si fa beffe. In tale prospettiva diviene manifesto il motivo per cui, quando Auden ed Isherwood vollero riaffermare più incisivamente il loro dichiarato «impegno» filomarxista, nacque poi la scrittura seria di drammi quali *The Ascent of F6* (1936) ed *On the Frontier* (1937): i due autori avevano ormai scelto di ridurre al silenzio la voce parodica, la voce trasgressiva che si apre alla infinità polifonica, per privilegiare invece il discorso politico, linguaggio monologico per antonomasia, che non ammette intrusioni irrispettose, poiché impone la reverenza del silenzio. Ed allora, l'impudente riso parodico di *The Dog beneath the Skin* si rivela infine come riso divino, il riso dionisiaco che è gioia e morte del dio, movimento bacchico di distruzione e creazione del mondo³⁹, il riso degli dei che muoiono dal ridere alla pretesa del Dio Uno che non ride; essi ridono, fino a morire, «morire e ridere, ridere divinamente e ridere mortalmente»⁴⁰, poiché «là dove vi sono dei simili, vi è un'infinità di simili, e là dove l'infinito scintilla nella pluralità dei distinti indiscernibili, l'immagine deve cessare di essere seconda a un preteso primo oggetto, e deve rivendicare un certo primato, come l'originale prima e l'origine poi perderanno i loro privilegi di potenze iniziali»⁴¹. Ebbrezza

³⁸ In R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 88.

³⁹ Cfr. F. Nietzsche, «La visione dionisiaca del mondo», in *Verità e Menzogna*, cit.

⁴⁰ M. Blanchot, «art. cit.», p. 119.

⁴¹ *Idem*, pp. 113-114.

di Dioniso che viene fatto a pezzi, riso e morte, trasgressione e silenzio, la parodia è questa parola del silenzio, ... «parola trasgreditrice, e non lo sono forse tutte le parole quando hanno a che fare col silenzio?»⁴².

⁴² M. Foucault, «La prosa di Atteone», saggio del 1964, apparso su *La nouvelle Revue Française*, e riportato in P. Klossowski, *Roberta Stasera*, cit., p. 101.

IL TESTO INFINITO: L'AVVENTURA DELLA SCOPERTA
IN *FOE* DI J.M. COETZEE

di
Marilena Parlati

«Ed è questo l'intertesto: l'impossibilità di vivere al di fuori del testo infinito [...]. Il libro fa il senso, il senso fa la vita»¹. Per Barthes il testo è dunque una sorta di ur-testo, che sovrasta e comprende ciò che viene definito 'la vita', insieme fluido delle cose esistenti al cui interno si muoverebbero infinite quantità di testi che si «dicono tra di loro» e si rinviano gli uni agli altri in un consapevole gioco di riscrittura e di rinnovamento, in un processo di continuità e, allo stesso tempo, di indipendenza e originalità. Nel caso di testi narrativi si dà spesso il caso che quelle opere di finzione che — più di altre — hanno contribuito alla fondazione di miti (si pensi agli esempi, molteplici e diffusi nel tempo, offerti dalle figure di Ulisse, Robinson Crusoe ed altri), sono anche quelle che — nel riproporre modelli narrativi e comportamentali — si trovano più profondamente coinvolti nelle strategie narrative e ideologiche della riscrittura parodica. Questi testi derivati propongono, infatti, un confronto con la tradizione, una riflessione critica sull'arte del narrare e spesso offrono complessi discorsi metanarrativi, conseguendo una vertiginosa e infinita, verrebbe fatto di dire, riproduzione e trasformazione del già detto, sia al livello delle forme del racconto che al livello della sostanza dei contenuti².

¹ R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 35-36.

² Sulla parodia e sul *pastiche*, si vedano in particolare: L. Hutcheon, *A Theory of Parody*, London, Methuen, 1985 e M. Rose, *Parody / Metafiction*, London, Croom Helm, 1979.

In quest'ottica, il celebre *Robinson Crusoe*, dato alle stampe dall'esperto scrittore Daniel Defoe nel lontano 1719, si pone forse come l'esempio più complesso e significativo fra le ri-scritture moderne e post-moderne di testi primari. Questa di Defoe è un'opera che ha liberato straordinarie energie creative: *intorno* ad essa sono fiorite, come è noto, pagine e pagine di critica letteraria; *partendo da* essa si sono originate diverse forme narrative, diverse vicende, diversi personaggi, per imitarla, sottoporla a serrata critica e riproporla in veste parodica. Così, questo testo originario ha cominciato a 'nafragare' e a riafforare, nel corso dei secoli successivi, in una serie infinita di altri testi che pullulano di una miriade infinita di altre storie, di altri personaggi, di altri significati.

Sull'onda lungo del successo del romanzo di Defoe nasce tutto un filone letterario, quello delle «Robinsonade»³, nel quale vivono eroi puntualmente scampati a terrificanti disastri e abbandonati dai marosi su isole deserte, per poi venire tratti in salvo da navi di passaggio e ricondotti in patria per trarre benefici e godere del giusto riconoscimento per i loro patimenti e per le abilità dimostrate nel superare tutte le prove, fisiche e morali, cui sono stati sottoposti.

La questione 'Robinson', però, non può essere ridotta esclusivamente a questi termini: quel personaggio, «born in the year 1632, in the city of York, of a good family»⁴ e la cui mente «began to be filled very early with rambling thoughts»⁵, assurge ad eponimo di una lunga e assai variegata serie di testi, revisioni e riscritture del testo originario, il quale si pone come scaturigine per altre avventure letterarie. E così, di quel personaggio che il secolo diciottesimo riconobbe come emblema della nascente borghesia mercantile si rinvengono tracce nei due secoli seguenti.

Nel secolo diciannovesimo 'Robinson' si proietta, per

³ Cfr., su questo aspetto, il cap. III, intitolato «Crusoism and Quixotery», di M. Robert, *Origins of the Novel*, Brighton, Harvester, 1980.

⁴ D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Toronto-New York, Bantam Books, 1988, p. 1.

⁵ *Ibidem*.

così dire, in altri personaggi provenienti da altri testi, assumendo le vesti di Ulisse, l'intrepido eroe che è ancora oggi parte incancellabile del bagaglio culturale e della memoria collettiva occidentali. Mito tra i miti, l'omerico maestro di astuzia e stratagemmi diviene, per i Vittoriani, il simbolo nobilitante dello spirito positivo, libero, dell'intraprendenza del colonizzatore e fondatore di imperi, dell'individualismo di chi è in grado di sfidare l'intero universo e le sue leggi nello splendido intento di travalicare i confini della conoscenza umana.

To follow knowledge like a sinking star,
Beyond the utmost bound of human thought⁶.
(vv. 31-32)

Sono i versi di Tennyson a dar voce all'anelito verso l'inesauribile sete di scoperta; il vecchio Robinson defoiano sembra tornare in vita attraverso il rinnovato Ulisse vittoriano (a sua volta composto dalla figura omerica e da quella dantesca dell'*Inferno*): ai «rambling thoughts» da cui è tormentato Robinson Crusoe corrisponde l'impulso del personaggio di Tennyson:

'Tis not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.
(vv. 57-61)

Anche Ulysses, come Robinson, è naufrago, ma di tutt'altro genere è la sua esperienza, così come la sua reazione ad essa: se per Robinson l'isola su cui è approdato dopo il naufragio diviene terra da dominare come padrone e governare come sovrano, per Ulysses è inconcepibile l'idea di arrestarsi in un luogo, sulla terra ferma, anche se essa è la sua amata Itaca:

I cannot rest from travel: I will drink
Life to the lees: [...].
(vv. 6-7)

⁶ A. Tennyson, *Ulysses* (1833), in *Poems* (1842), London, Macmillan, 1892, vol. II.

Nonostante le profonde diversità fra i due personaggi, emblemi della condizione umana e simboli di atteggiamenti positivi e attivi, destinati a stimolare alla ricerca di se stessi e alla scoperta di nuovi e sempre sconfinati confini, è palese che è il medesimo «spirito di avventura» che li unisce: di più, si potrebbe suggerire che nella figura tennysoniana si ritrova quella creata da Defoe. Le parole di Ulysses riecheggiano in quelle di Robinson e viceversa; osserva l'eroe di Tennyson:

Yet all experience is an arch wherethro'
Gleams that untravelled world, whose margin fades
For ever and for ever when I move.
How dull it is to pause, to make an end,
To rust unburnish'd, not to shine in use!
As tho' to breathe were life. Life piled on life
Were all too little, [...]

(vv. 19-25)

Più scarna e sintetica la prosa asciutta con cui Robinson esprimeva una medesima posizione e una forte ambizione ad ampliare l'esperienza, abbandonando — materialmente e metaforicamente — la terra ferma per il mare:

My father [...] had given me a competent share of learning [...] and designed me for the law; but I would be satisfied with *nothing but going to sea*⁷.

Ulisse e Robinson, pur rappresentando l'umanità nel suo complesso e nella sua mai sopita ricerca di spazio e di infinito, restano «eroi» solitari, uno perché «contro il mondo», l'altro perché «lontano» da esso. 'Robinson' si fonde con 'Ulisse' e acquista spesso ulteriori dimensioni di significato.

Il naufragio e l'isolamento restano metaforiche preponderanti anche nel XX secolo⁸, pur assumendo, di volta in

⁷ D. Defoe, *op. cit.*, p. 1.

⁸ «Il naufragio non finisce mai [...] Non esiste ritorno, perché non vi è più dimora privilegiata, ragione di voltarsi indietro, nostalgia [...]» (da H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 17).

volta, connotazioni diverse. Così, nella letteratura del primo '900 e, ancora di più, in quella tra le due guerre, 'Robinson' riappare: con tragica lucidità la poesia di un Eliot e l'arte narrativa di un Joyce dipingono il pianeta terrestre e la stessa esistenza umana come terre della desolazione, del naufragio. Su di esse, oramai, la salvezza appare quasi impossibile, ma non è più il singolo eroe a sperimentare la solitudine, visto che questa è «dono» fatto all'uomo in quanto specie, in quanto atomo in continua ed assurda collisione con altri atomi. La solitudine non è più *fuori dal mondo*, ne è parte integrante ed ineluttabile: si è soli *dentro* il mondo.

Dopo la II guerra mondiale 'Robinson' continua a naufragare nelle isole di W. Golding (1955)⁹, di M. Tournier (1967)¹⁰, dello stesso Coetzee (1986) e di Jane Gardam (1985)¹¹, ogni volta uguale a se stesso eppure sempre diverso, sempre nuovo, invenzione e rivelazione allo stesso tempo.

In Golding egli è tutti i piccoli naufraghi, colpevoli ed innocenti, giovani ed arcani, vittime e carnefici su di un'isola che è un vero purgatorio; in Tournier è se stesso, con lo stesso nome. Dopo un lungo travaglio interiore ed una gestazione dolorosa, quel Robinson nasce, Uomo: «Le terme final, c'est Robinson devenu élémentaire dans son île rendue elle-même aux éléments: un Robinson [...] uranien dans Uranus»¹².

In ognuno dei casi cui si è fatto brevemente cenno, è chiaro che il *Robinson Crusoe* di Defoe è da considerare condizione necessaria: da quel testo discendono, per cladogenesi, tutti i testi menzionati, come numerosi altri che sarebbe impossibile prendere nella debita considerazione in questa sede¹³, in una relazione che potrebbe somigliare a quella che intercorre tra un punto ed una semiretta che da esso trae origine per poi prolungarsi all'infinito. Ecco il senso del

⁹ W. Golding, *Lord of the Flies*, London, Faber and Faber, 1987.

¹⁰ M. Tournier, *Vendredi, ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, 1967.

¹¹ J. Gardam, *Crusoe's Daughter*, London, Abacus, 1985.

¹² M. Tournier, *op. cit.*, postfazione di Gilles Deleuze, p. 258.

¹³ Si pensi ad alcuni celebri testi narrativi inglesi del Novecento come *Robinson* (1958) di M. Spark e *Man Friday* (1975) di A. Mitchell.

titolo di questo lavoro: l'avventura del testo e nel testo è sinonimo del complesso e continuo divenire di quest'ultimo.

E, passando finalmente a *Foe*, è proprio di avventura che si tratta, sia che si consideri la «discendenza» di questo dal testo settecentesco (Intertestualità), sia che si consideri il divenire di un unico testo all'interno dei propri confini (Infratestualità).

Testo complesso ed intrigante, *Foe* si muove essenzialmente in due direzioni, che si potrebbero definire orizzontale e circolare: nel suo dispiegare/si (in) strutture narrative di volta in volta nuove e spesso del tutto inaspettate, mi sembra essere un vero e proprio esperimento «narratologico» di utilizzazione di vari modelli narrativi rivisti e «riempiti» di nuovi sensi. Un esempio per tutti è l'uso della forma epistolare presa in prestito dal romanzo settecentesco e trasformata in strumento destabilizzante, in quanto uno solo è il mittente, che viene a coincidere con il lettore. Ogni atto di scrittura presuppone l'esistenza di un lettore; in questo caso, paradossalmente, lo scrittore fittizio si trasforma anche in lettore delle proprie missive, nonché, forse, di se stesso, come accade nella seconda parte di *Foe*.

Le lettere sembrano avere il potere di rimandare l'immagine di chi le scrive. Nascerebbe, tra scrittore e foglio scritto, un rapporto in qualche modo narcisistico, poiché le parole scritte sono un'estensione e quindi anche un'immagine di chi le ha pensate. Questo rapporto sarebbe, tuttavia, temperato dall'effetto di straniamento dovuto alla sostanza stessa delle epistole (carta, concatenazione lineare di tratti di per sé non significanti) che farebbe avvertire anche la «alterità» delle vicende descritte, la loro distanza, una volta presa la forma di parole e di scrittura, dall'universo che le ha generate¹⁴.

Nato dal testo di Defoe, quello di Coetzee si muove e cresce entro se stesso per poi ritornare al testo primo, rovesciandolo ed invertendone le prospettive: come il primo si era concluso con un Robinson rafforzato dalle proprie disavventure nella sua fede nella Provvidenza divina, così il

¹⁴ Vedi sotto, pp. 24-25.

secondo termina con un effetto di dissolvenza, in una dimensione acqnea e silenziosa, quella del naufragio *del e nel* profondo dell'oceano, probabile metafora della dimensione inconscia e di quella «letterale» e comunicante della scrittura.

È proprio ricollegandosi al naufragio che il romanzo comincia: Susan Barton, «a woman alone»¹⁵, narra del suo naufragio sull'isola di Robinson Crusoe e del suo schiavo Friday rivolgendosi, almeno in apparenza, direttamente al lettore. Dopo circa un anno di permanenza sull'isola, i tre vengono salvati e trasportati in Inghilterra da una nave di passaggio, ma durante il tragitto Crusoe muore, lasciando a Susan la responsabilità e la cura di Friday. Squattrinati e soli in una terra assolutamente sconosciuta all'uno ed ormai estranea all'altra, i due trovano alloggio a Londra in una casetta con un minuscolo giardino, pallido ricordo degli orizzonti sconfinati offerti dalla loro isola in mezzo all'oceano.

La mente di Susan «partorisce» allora l'idea di raccontare le loro avventure e di farlo *usando* il talento del noto Mr. Foe, scrittore professionista già famoso per i suoi resoconti di avventure e di fatti straordinari: «[...] I came out [...] and shut the door behind me. 'If I may be so bold, sir,' I said (those were the words, bold words) [...]»¹⁶.

È la stessa Susan a presentarsi al suo «intended writer», quasi a suggerire che i personaggi e le storie che lo scrittore narra siano preesistenti e che scrivere non sia tanto creare, quanto piuttosto riscoprire. Il rapporto tra Susan e Foe si sviluppa soprattutto attraverso il mezzo epistolare, ma sempre segnato da una potente carica di ostilità da parte di Susan. Il suo atto di «presentazione» è una vera infrazione: lei, donna, osa rivolgere la parola ad un uomo; lei, personaggio, osa proporsi al suo autore. Quell'ostilità si trasforma via via in senso di appartenenza, di «comproprietà» fino al finale incontro dei due sotto lo stesso tetto e nello stesso letto¹⁷.

¹⁵ J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 10.

¹⁶ *Id.*, p. 48.

¹⁷ Viene quasi da pensare alla Sacra Annunciazione, ad un angelo disceso dal cielo ad avvisare il prescelto, il «pieno di grazia» letteraria, lo scrittore.

Tutto il primo capitolo è dedicato al, o meglio è occupato dal, *racconto*, anzi dal *resoconto*, intendendo indicare con detto termine la possibilità che ogni narrazione implichi, appunto, una finale resa dei conti, un costo che il narratore, ma allo stesso tempo anche il suo necessario polo complementare (il lettore) devono pagare per vedere/sentire/leggere, e naturalmente scrivere, la «propria» storia.

Dopo le prime quarantacinque pagine la prospettiva si inverte improvvisamente: il lettore viene avvisato che quanto ha letto fino a quel punto non era affatto indirizzato a lui ed egli sembra essere solo un destinatario secondario, una sorta di *voyeur*, il quale legge parole che non gli appartengono. Si può, d'altronde, dire che il testo appartenga a qualcuno? Se appartenere vuol dire «essere proprietà di, spettare a» è possibile e plausibile parlare, per il testo, di appartenenza e di proprietà?

Il primo capitolo di *Foe* presenta un quadro alquanto compatto, ad un tempo, della storia e del discorso. Il filo della narrazione vi scorre in modo coerente, tranne che nelle ultime pagine in cui si assiste ad un vero slittamento nell'uso delle coniugazioni verbali. L'usuale passato remoto «I brought [...] He was [...]»¹⁸ è sostituito da un passato meno usuale, reso con l'ausiliare «would» e l'infinito del verbo: «Sometimes he would mutter in Portuguese»¹⁹, per poi giungere, nella pagina seguente, all'uso di un presente: «Cruso, I say [...] He is a tall man, I am a tall woman»²⁰ che appare assolutamente dissonante e che sorprende nella sua immediatezza. Coetzee è maestro in questo suo giostrare con i tempi e nell'inserire i suoi personaggi e i suoi lettori in questo *gioco* di piani concatenati gli uni agli altri: ad un passato che potrebbe essere definito come «assoluto» — quello della storia intesa come serie di eventi accaduti o che si suppone siano accaduti — si collega un passato visto e reso visibile attraverso gli occhi e la memoria di Susan, spesso espresso

¹⁸ *Id.*, p. 42.

¹⁹ *Id.*, p. 43.

²⁰ *Id.*, p. 44.

in forma dialogica. Quel presente, improvviso, sembra voler scardinare le convinzioni e le supposizioni che il lettore si è costruito, rassicurandosi, così come sembra fare l'interrogazione che, alla fine del primo capitolo, Susan rivolge al misterioso Mr. Foe:

'Do you think of me, Mr Foe, as Mrs Cruso or as a bold *adventuress*? Think what you may, it was I who shared Cruso's bed and closed Cruso's eyes [...] it is I who have disposal of all that Cruso leaves behind, which is the story of the island'²¹.

Quell'io narrante che il lettore riconosce come personaggio afferma la padronanza della propria storia e della propria «autorità» (nel senso che si riconosce autore e padrone di se stesso) e reclama una libertà assoluta, quella di scegliere il proprio autore-scrittore «You will wonder how I came to choose you [...]»²² per narrare una storia che proclama «vera». In questa avventurosa riscrittura del *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe la questione della verità e della verosomiglianza è cruciale: Susan è testimone della verità della sua storia, ma quella verità è accettata solo se si accoglie, simultaneamente, la convenzionalità implicita e necessaria al cosiddetto «patto narrativo»²³.

Si tratta di verità nella finzione o di finzione della verità?

Alquanto ironico è, proprio a questo riguardo, l'uso che Coetzee fa della forma epistolare, richiamando così alla mente gli esordi del romanzo inglese, in particolare le opere di Samuel Richardson²⁴, la cui tecnica narrativa si affina e complica in misura crescente, grazie all'inserimento di un elevato numero di soggetti scriventi e di «generi» all'interno della narrazione. Diario, lettere, resoconto si intersecano gli

²¹ *Id.*, p. 45.

²² *Id.*, p. 47.

²³ Cfr. S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London, Cornell U. P., 1980.

²⁴ *Pamela: or, Virtue Rewarded* (1700-1705); *Clarissa* (1747-48) e poi *The History of Sir Charles Grandison* (1753-54).

uni sugli altri invalidando la pretesa «veridicità» che, almeno in apparenza, sottendeva i romanzi. L'utilizzazione di lettere scritte in prima persona sembrava potere e volere evitare ogni intervento riorganizzatore e, dunque, falsificatore da parte dello scrittore onnisciente, inserendo, invece, all'interno del discorso artistico, «la vita stessa»; nelle parole di Lotman:

Ma la «vita» nell'opera letteraria è un discorso non estetizzato artisticamente e per questo è vero. È però chiaro che ogni testo che entra in un'opera artistica è un testo artistico. Sorge così il problema di costruire un testo artistico [...] che imiti ciò che non è artistico [...] il problema di creare una struttura che sia recepita come mancanza di struttura²⁵.

Per sua stessa definizione, l'opera artistica è «modello finito di un mondo infinito [...] immagine di una realtà in un'altra, cioè [...] sempre traduzione²⁶».

Nel romanzo contemporaneo, però, l'immagine della realtà non è quasi mai chiara e molteplice; molto più frequentemente, l'opera di «traduzione» è assai lontana dall'esser univoca: non un'unica trasposizione, bensì una molteplicità di immagini e di punti di vista raccolti come attraverso uno specchio infranto sembra essere l'unica rappresentazione possibile di un mondo lacerato e scisso come quello contemporaneo.

Richardson aveva utilizzato la tecnica epistolare nell'intento di ottenere una rappresentazione multidimensionale, o come dice D. L. Ball, onnisciente:

By including a number of different elements, which present details concerning other characters in the letters, Richardson broadens his point of view from the simple first person letter writer to something approaching the omniscient²⁷.

²⁵ J. Lotman, *La composizione dell'opera letteraria*, in *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972, p. 67.

²⁶ *Id.*, p. 9.

²⁷ D.L. Ball, *Samuel Richardson's Theory of Fiction*, The Hague-Paris, Mouton, 1971, p. 143.

Ma se Richardson, particolarmente in *Clarissa*, riesce effettivamente ad ampliare e differenziare il punto di vista fino a giungere ad una visione quasi globale e complessa della vicenda, sfaccettata in una costruzione che ha molto di «teatrale» e nella quale lo stesso scrittore ha funzione di protagonista e attore²⁸, in *Foe*, invece, l'effetto di onniscienza è un miraggio mai raggiunto, o meglio, seppur raggiunto, esso è immediatamente abbandonato perché falso ed illusorio.

Nel romanzo di Coetzee sono proprio le epistole che Susan indirizza a Foe a suggerire questo senso di non-veridicità e di frammentarietà, poiché la prospettiva muta in continuazione: molte si rivolgono a Foe, ma, a mano a mano che si procede nel testo, diventa sempre meno urgente definire l'identità del «you» cui le lettere sono indirizzate, fino a giungere ad un punto in cui, in questo inquietante gioco di prospettive, Susan si rivolge persino a Friday, per cercare, invano, di infrangerne il silenzio assoluto.

Mr Foe è scomparso e ha smesso di rispondere a Susan, la quale continua ad inviare lettere ad un destinatario sconosciuto: «To whom am I writing? I blot the pages and toss them out of the window. Let who will read them»²⁹.

La donna è circondata da uomini-personaggi che, per una ragione o per l'altra, non hanno voce: Cruso muore sulla nave che lo riporta in patria; Friday ha la lingua mozzata e Foe, anche prima di scomparire, è solo una presenza intuita, non dotata di mezzi adatti a comprendere il discorso di Susan e, quindi, a risponderle con l'elaborazione di una finzione narrativa adeguata. Elemento convalidante di tutta la complessa struttura narrativa è proprio la donna, la quale agisce con ognuno dei tre (Cruso, Friday, Foe) come una padrona. Si noti l'etimologia della parola, che deriva chiaramente da «padre-padrone» e che la denota così come una sorta di ermafrodita, in quanto, essendo contemporaneamente donna-

²⁸ Cfr. C. Pons, *Richardson et la littérature bourgeoise en Angleterre*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1969, p. 403, ove si parla di narratori in termini di «écrivains-acteurs».

²⁹ *Id.*, p. 64.

padrona-autrice, ella sembra ricostruire nella sua persona la perfezione dell'essere umano ancora non scisso nei due sessi diversi ed incompleti³⁰. Nei confronti di Cruso Susan si pone immediatamente come un «non-subject», un suddito ribelle che reclama a gran voce la propria indipendenza e che finirà per strappare libertà e vita al suo Signore, padrone dell'isola:

On the island I believe that Cruso might yet have shaken off the fever [...] But now [on the ship] he was dying of [...] the extremest woe. With every passing day he was conveyed farther from the kingdom he pined for, to which he would never find his way again. He was a prisoner, and I, despite myself, a *galoer*³¹.

Attraverso Susan e il suo racconto prende corpo anche Friday, il muto, il castrato (la sua lingua è stata mozzata). Anch'egli suddito di Cruso, ma in realtà, è soggetto alla volontà di Susan, che lo trascina via dall'isola, in Inghilterra, per poi decidere di imbarcarlo su una nave in rotta per l'Africa, sua presunta terra natale. Ogni movimento di Friday è, se non da Susan organizzato, quanto meno costantemente studiato, nell'intento di controllarlo e dunque possederlo:

I tell myself I talk to Friday to educate him out of darkness and silence. But is that truth? There are times when [...] I use words only as the shortest way to subject him to my will [...] I understand [...] why a man choose to be a *slaveowner*³².

Susan si fa carico anche di un altro ruolo che non le compete in quanto donna ed in quanto personaggio da narrare: nel suo cimentarsi con la scrittura, ella si appropria indebitamente dei «ferri del mestiere» di Foe e, con quelli, in un certo senso persino dell'esistenza stessa del suo «creatore»:

³⁰ Cfr. a proposito dell'ermafroditismo nella direzione sopraindicata, il saggio di Carla Freccero, «*The Other and the Same: The Image of the Hermaphrodite in Rabelais*», in *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, edito da M. Ferguson, M. Quilligan, N. Vickers. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1988.

³¹ J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 43.

³² *Id.* pp. 60-61.

«We have taken up residence in your house [...] I write with your pen on your paper [...] So your life continues to be lived [...]»³³.

Susan Barton ha in mano e nella penna tutti e tre gli altri coabitanti del mondo di *Foe* e così si appropria delle vite e delle memorie di ognuno di loro, tranne, naturalmente, che di quelle di Friday. Ogni individuo ha in sé uno spazio dell'immaginazione e del ricordo praticamente infinito che lo rende unico e irripetibile:

[...] it is our nature fo forget [...] Seen from too remote a vantage, life begins to lose its particularity. All shipwrecks become the same shipwreck, all castaways the same castaway [...] The truth that makes *your story yours alone*[...] resides in a thousand touches which today may seem of no importance [...]»³⁴.

La storia di ognuno è memoria del passato. Narrare significa cercare di ritrovare e di rendere i mille sapori e colori di ogni singolo istante: sono appunto le sfumature, i particolari a rendere ognuno di noi unico e solo padrone della propria storia, mai uguale a quella di altri. Ma se «[...] the secret meaning of the word story [...] [is] a storing-place of memories [...]»³⁵, appare difficile attribuire a Friday una storia, la sua. Le sue memorie, se esistono, non possono essere comunicate attraverso le parole, né attraverso la scrittura.

Friday, il mistero, ha lo stesso fascino e la stessa potenza di un buco nero che attrae a sé e al suo silenzio assoluto con una forza tale da invalidare, quasi, la parola e la comunicazione. I riti del dialogo e della conversazione (intesa nel suo senso più letterale, cioè di trovarsi insieme, stare, vivere in un luogo o con qualcuno, acquistare domestichezza con) sono onnipresenti nel romanzo, nel loro ruotare soprattutto intorno ai rapporti che intercorrono tra Susan e Friday e tra Susan e Mr Foe.

³³ *Id.* p. 64-65.

³⁴ *Id.* p. 18, corsivo mio.

³⁵ *Id.*, p. 59.

Coetzee dimostra di essere consapevole del forte fascino che il linguaggio e le molteplici possibilità di inventare e comunicare sempre nuovi universi esercita su coloro che lo adoperano: per i suoi personaggi le parole sembrano trasformarsi in bacchette magiche; le parole sembrano veri e propri feticci di una religione del linguaggio cui l'autore (Susan, Foe,...) è votato interamente. Tuttavia, alla resa dei conti, esse potrebbero ricomporsi in un'unica infinita parola che Dio ha pronunciato-e-scritto, nello stesso tempo.

Writing is not doomed to be the shadow of speech. Be attentive to yourself as you write and you will mark that are times when the words form themselves on the paper *de novo* [...] out of the deepest of inner silences. We are accustomed to believe that our world was created by God speaking the Word; but may it not [...] be that he wrote it, wrote a Word so long we have yet to come to the end of it? May it not be that God continually writes the world [...]?³⁶

Il mondo è affollato da parole, dai discorsi che ognuno dice e da cui è detto. Volenti o nolenti tutti i personaggi sono immersi in una dimensione «parolica» del significato e del senso. La parola è, come s'è visto, magia e come tale è spesso ripetuta, identica, con una ricorrenza e frequenza che giustificano il nostro ricorso alla dimensione circolare della scrittura.

My name is Susan Barton, and I am a woman alone [...] [I was] set [...] adrift [...] at last I could row no further. [...] With a sigh, making barely a splash, I slipped overboard [...] The waves took me and bore me on to the beach. [...] With these words I presented myself to Robinson Crusoe [...] and became his first subject, the first being [...] Friday³⁷.

Il verbo usato, «to present», potrebbe essere inteso in tre sensi diversi: nella forma più elementare e normale, Susan si presenta, dichiara la sua identità; così facendo ella si rende presente, stabilisce dei confini per la sua storia, ma, ancora di

³⁶ *Id.*, p. 143.

³⁷ *Id.*, pp. 10-11, corsivo mio.

più, si offre in dono al suo autore e al suo lettore («present» non vuole forse dire «dono»?). Le parole sono magia, fascino e incanto, in particolare quando sono scritte: la scrittura per Coetzee non è mezzo per trasmettere messaggi, non semplice significante cui si debba collegare un significato per trovare un senso; al contrario, essa è per lui luogo e spazio del pensiero che contemporaneamente crea e si crea.

L'ossessiva ripetitività di alcune affermazioni riscontrata nel testo³⁸ fa pensare al rinnovarsi di una formula magica che il mago Coetzee, novello Prospero³⁹, aiutato dal potere immaginativo del lettore che svolge le funzioni di colui che coopera a dare un senso al testo, pronuncia per cercare di «conjure up»⁴⁰ un intero universo, quello che l'autore trascrive in parole, attingendo alle sue conoscenze ed alla sua memoria. Se si include nell'ambito del discorso anche una versione modernissima di *The Tempest*, quella che Peter Greenaway ha portato sullo schermo con il titolo di *Prospero's Books*, si può percepire con chiarezza, pur in quella costruzione artistica complessa ed enigmatica, il grande potere incantatorio e provocatorio della parola, sia essa detta, cantata, recitata, scritta.

Il termine «scrittura» non vuole essere, qui, legato ad un qualcosa che si inventa e crea ex novo: mi piace, invece, pensare che altre dimensioni esistano davvero e che aspettino di essere richiamate a noi dal loro «altro» universo.

Ripenso a Derrida:

Se la scrittura è *inaugurale* non è perché essa crea [...] la parola non può dire [altro] che [...] l'essere è già sempre incominciato [...] *Creare è rivelare*, dice Rousset [...].⁴¹

³⁸ Si vedano: «At last I could row no further. [...] With a sigh, making barely a splash, I slipped overboard» (p. 5) e «With a sigh, making barely a splash, I slip overboard» (p. 155).

³⁹ «[...] Remember, / First to possess his books, for without them /, He's but a sot [...]» (W. Shakespeare, *The Tempest*, Toronto-New York, Bantam Books, 1988, 3.2 91-93).

⁴⁰ J. M. Coetzee, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990, p. 14, corsivo mio.

Il discorso si dice, si affretta a dirsi: a questo proposito ripenso ancora una volta a Jacques Derrida il quale, in un passo forse discutibile, ma affascinante, scrive di «angoscia della scrittura»:

[Questa è essenzialmente] *angustia* [...] passaggio necessariamente contratto della parola contro cui si precipitano, ostacolando a vicenda, tutte le significazioni possibili. Si ostacolano tra loro ma si invocano, si provocano, imprevedibilmente e *quasi mio malgrado* [...] Se la necessità di diventare fiato o parola stringe il senso [...] la scrittura stringe e costringe ancora di più la parola⁴².

Vorrei suggerire che, proprio per il fatto di essere costrette nella e dalla scrittura, le parole si espandono e si riversano in altre dimensioni, senza che il soggetto che le ha parlate e/o scritte possa deliberare alcunché circa la loro direzione e la loro finalità. Egli le richiama a sé, ma non ha alcun potere effettivo di sistamarle e bloccarle:

Bisogna continuare [...] bisogna dire parole sinché ce ne sono, bisogna dirle sinché mi trovino, sinché mi dicano [...] è forse già cosa fatta, *mi hanno forse già detto*, mi hanno forse portato sino alle soglie della mia storia, dinanzi alla porta che s'apre sulla mia storia [...]⁴³.

Tutto il romanzo di Coetzee si incentra sulla parola, sui discorsi e le storie che *bisogna* raccontare, che esigono di essere narrati e che — come nel caso di Susan Barton — vogliono raccontarsi.

Le parole, allora, sono più libere del loro autore, che non può far altro che lasciarsi da quelle trasportare oltre i confini di se stesso? Forse è per questo motivo che Coetzee descrive l'arte del narratore come «divinazione»:

The storyteller [...] must divine which episodes of his story hold promise of fullness and tease from them their hidden meanings [...] it is not without justice that this art is called divining. Here *the writer can of himself effect nothing*: he must wait for the grace of illumination⁴⁴.

⁴² *Ibidem*, corsivo mio.

⁴³ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 6-7, corsivo mio.

⁴⁴ J. M. Coetzee, *op. cit.*, pp. 88-89, corsivo mio.

Lo scrittore non può interferire con la storia o le storie che decidono di vedere la luce attraverso la sua mente e la sua penna: da qui la gravidanza e la frequenza delle metaforiche della gestazione, della nascita e della paternità/maternità, per cui, ad esempio, la Susan Barton fanciulla che si proclama la figlia dispersa della prima è da questa definita «father-born», visto che ella non può né sa riconoscerla come «propria»⁴⁵. Che cosa è, infine, la scrittura? Qual è il suo senso e quale la sua libertà? Qual è la funzione dello scrittore, considerato come entità trascendente la storicistica esistenza concreta del soggetto che Barthes chiama «scrivente»?

«Tout ce qui n'existe pas insiste [...] pour exister»⁴⁶: è vero (se anche lo fosse, questa ipotesi conserverebbe tutto il suo fascino destabilizzante ed inquietante) che la scrittura è spazio/tempo di esistenza dell'insistente al di fuori dei confini del testo? In fin dei conti, è davvero possibile «dire» qualcosa, o forse, proprio nell'atto della «dizione» e della «scrittura» la verità (se ne esiste una) si nasconde e si rende ancor meno comprensibile? Riprendendo ancora una volta Derrida:

[...] sotto il linguaggio dello scrittore autentico [...] che vuole tenersi il più vicino possibile alla origine del suo atto, si sente il gesto di ritirare, di trattenere la parola espirata. L'ispirazione è anche questo⁴⁷.

Foe sembra essere perfetta esemplificazione della imprevedibilità della scrittura e della significazione⁴⁸, per via del

⁴⁵ «She is not my daughter. [...] She is more your daughter than she ever was mine» (*Id.*, p. 75). E ancora: «[...] You are father-born. You have no mother.» (*Id.*, p. 91) Sono queste le parole di Susan per la sua presunta, sedicente figlia.

⁴⁶ M. Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, cit., p. 129.

⁴⁷ J. Derrida, *op. cit.*, p. 11, nota 3.

⁴⁸ «[...] quanto più complessa è l'organizzazione del testo e di ogni suo livello, tanto più imprevisi sono i punti di intersezione delle sottostrutture particolari [...] un aumento di strutturalità porta ad una diminuzione di prevedibilità. [...] Si forma in tal modo un meccanismo di straordinaria elasticità e di incalcolabile attività semantica» (J. Lotman, *op. cit.*, pp. 74-75).

continuo e repentino spostamento del punto di vista, di genere e di piani d'appoggio del romanzo. Già nel secondo capitolo, quello delle epistole, ad un certo punto il destinatario, comunque invisibile ed inaudito, diventa insostanziale, ancora più fantastico (nel senso di «fantasma») del mittente il quale, a sua volta, continua nel suo compito come trascinato da una necessità impellente ed improrabile:

«You thought that carrying stones was the hardest of labours. But when you see me at Mr Foe's desk making marks with the quill, think of each mark as a stone, and think of the paper as the island, and imagine that I must disperse the stones over the face of the island [...] Sometimes I believe it is I who have become *the slave*»⁴⁹.

In *Foe* il paradosso è costante: non solo il personaggio sembra avere il potere di scegliere la propria esistenza, ma, addirittura, esso entra nella dimensione del suo autore e lo sfida sul suo stesso terreno, quello della scrittura. Forse è proprio tenendo presente la conflittualità tra autore e personaggio e tra i personaggi stessi che si afferra il senso del titolo di questo romanzo, che richiama certamente il nome di Daniel De Foe, ma, allo stesso tempo e assai provocatoriamente, *Foe* può far pensare che la parola abbia implicazioni più complesse e profonde: *foe* è termine formale o arcaico per «nemico»; l'autore allora è, per il personaggio, un nemico, un mago tanto potente da farlo apparire dove e quando gli aggradi? *Foe*, d'altronde, potrebbe essere il fonema iniziale della parola *foetus*: l'autore (implicito, ma anche reale) è allora un embrione che cresce e si sviluppa nel corso di quella lunga gestazione che è la scrittura?

Nello scrittore il pensiero non guida il linguaggio dal di fuori: lo scrittore è esso stesso come un nuovo idioma che si va costruendo [...]»⁵⁰.

Lo scrittore è uno dei figli che si intrecciano nella costru-

⁴⁹ J. M. Coetzee, *op. cit.*, p. 87, corsivo mio.

⁵⁰ M. Merleau-Ponty, *Sur la phénoménologie du langage*, in *Problèmes actuels de la Phénoménologie*, Bruxelles, Desclée de Brouwer, 1952, pp. 89-109, cit. in J. Derrida, *op. cit.*, p. 14.

zione (o decostruzione?) del testo:

La critica [...] non può far nulla finché non ha deciso [...] di considerare ogni opera, o ogni frammento di opera letteraria, come un testo, ossia come un tessuto di figure in cui il tempo (o [...] la vita) dello scrittore che scrive e quello (quella) del lettore che legge si annidano e si intrecciano in quel luogo paradossale che è la pagina e il volume⁵¹.

Nel paradosso che è la pagina si svela, allora, nel racconto di Coetzee, un altro paradosso: Susan Barton, donna naufrago, narra la propria avventura a Mr Foe, incaricandolo di «set [her] story to rights»⁵². Entrambi sono, però, personaggi, richiamati in vita da un altro autore, Coetzee, muto proprio come Friday, eppure, come quello, immerso in una dimensione talmente affollata di parole da trascenderle. In un testo che, nel nostro paese, ha fatto scalpore per via della sua «frammentarietà» e della sua ambiguità, Raffaele La Capria scrive:

[...] ciò che accade in un *fuori* che è il tempo reale [...] e ciò che accade in un *dentro* che è il tempo immaginato [...] formano un *continuo*, col segno della divisione sempre avvertibile. «La realtà e la sua rappresentazione sono intercambiabili», come nel quadro di Magritte intitolato *La condizione umana* che [...] è, sì, un quadro nel quadro, ma sovrapposti parzialmente essi completano il medesimo soggetto, con una lieve, appena percettibile sfasatura che ne rileva l'inganno. Anche in *Amore e Psiche* la storia in atto e quella immaginata dal protagonista (i brani riportati del manoscritto, e destinati al libro che sta scrivendo) completano il medesimo soggetto [...] In questo senso *Amore e Psiche* non segue il vecchio sistema del romanzo-nel-romanzo, ma è un «romanzo diviso» [...]»⁵³.

La realtà e le immagini che di essa l'uomo ricrea sono un *continuum*. Pare, così, superata la tradizionale divisione del pensiero occidentale che vede l'Oggetto e il Soggetto del processo cognitivo come entità necessariamente divise. Per

⁵¹ J. Genette, *Figure II, La parola letteraria*, «Ragioni della critica pura», Torino, Einaudi, 1972 (1969), p. 17.

⁵² J. M. Coetzee, *op. cit.* p. 40.

⁵³ R. La Capria, 'Post Scriptum' ad *Amore e Psiche*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 91-92.

Coetzee, invece, come per La Capria, l'arte (simulazione) è altrettanto «vera» e «reale» della vita in senso lato, anch'essa, d'altronde, groviglio praticamente inestricabile di desideri, bisogni e sogni dell'Uomo, il quale fatica sempre di più ad evitare irreparabili lacerazioni. Che cosa è mai, dopotutto, realtà?

Altro interessante particolare che contribuisce allo svolgimento orizzontale del testo è il binomio sostanza/non-sostanzialità del racconto, dei personaggi e dei narratori:

When I reflect on my story I seem to exist only as the one who came [...] the one who longed to be gone: *a being without substance, a ghost beside the true body of Cruso*. Is that the fate of all storytellers? [...] Return to me the substance I have lost, Mr Foe: that is my entreaty. For though my story gives the truth, it does not give the substance of the truth [...] ⁵⁴.

Il terzo capitolo raccoglie insieme fisicamente tutti i personaggi di *Foe*: Susan, Friday e Foe; i tre personaggi si incontrano e con loro sono anche l'altra Susan Barton (la presunta «figlia») con la governante Amy, le quali proclamano di appartenere al passato di Susan. Già dal secondo capitolo, intanto, il rapporto tra Susan e Mr Foe si era stretto tanto da rendere i due personaggi familiarmente uniti (o identici?): «[...] as we march down the Bristol road I talk to you as if you were *beside* me, my familiar ghost, my companion» ⁵⁵.

L'autore è «*beside*» il suo personaggio, gli è vicino e gli appartiene come, in un certo senso, il lettore stesso appartiene al testo. Quel «you», infatti, potrebbe essere contemporaneamente il lettore, anch'egli «ghost», presenza indefinita ed indefinibile. Per dirla con Barthes:

[Il testo è] un oggetto feticcio e *questo feticcio mi desidera*. Il testo mi sceglie, attraverso tutta una disposizione di schermi invisibili [...] e, perduto in mezzo al testo (non *dietro*, quasi un dio da macchinario), c'è sempre l'altro, l'autore. [...] nel testo, in qualche modo, *desidero* l'autore [...] ⁵⁶

Negli ultimi due capitoli di *Foe* assistiamo alla conver-

⁵⁴ *Id.*, p. 51, corsivo mio.

⁵⁵ *Id.*, p. 107, corsivo mio.

⁵⁶ R. Barthes, *op. cit.*, pp. 26-27.

genza della prospettiva orizzontale all'interno di quella definita circolare, nel senso che il testo procede in avanti verso una «soluzione» ignota e, nello stesso tempo, ritorna su se stesso e a se stesso come un serpente che si morde la coda.

Il tessuto sembra essere completo nel terzo capitolo: tutti i personaggi si trovano riuniti, nella casa in cui Foe si nasconde per evitare l'arresto per indebitamento, si incontrano e si scontrano sul tema della nascita delle storie e sul potere delle parole. Susan, in conflitto con Foe (il quale si pone come l'autorevole e legittimo scrittore di storie), continua a credersi padrona del gioco della scrittura:

[Susan] The story *I desire* to be known by is the story of the island. You call it an episode, but *I* call it a story in its own right. ⁵⁷

[Susan] It is still in my power to guide and amend. Above all, to withhold ⁵⁸.

[Foe] You will say [...] that the heroes and heroines of adventures are simple folk incapable of such doubts as those you feel regarding your own life. But have you considered that your doubts may be part of the story you live, of no greater weight than any other adventure of yours? [...] In a life of writing books, I have often [...] been lost in the maze of doubting. [...] Have you considered [...] that in your wanderings you may, without knowing it, have left behind some such token for yourself [...] ⁵⁹.

L'autore «ufficiale» dichiara, dunque, di essere nella medesima posizione del personaggio che a lui ha affidato il compito di «scriverlo»: egli stesso si è «perduto nel labirinto del dubbio» che sembra essere condizione ineluttabile del vivere umano.

Il gioco prevede che il testo stesso sia padre e/o madre di tutti coloro che ad esso si collegano in qualche modo e che esso possa in-scrivere al suo interno il mondo. Questo si fa, però, sempre più confuso ed i confini al suo interno sempre più indistinti:

[...] now all my life grows to be story and there is nothing of my own left to me. I thought I was myself and this girl a creature from another order speaking words you made up. But now I am full of doubt ⁶⁰.

⁵⁷ J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 121, corsivo mio.

⁵⁸ *Id.*, p. 123.

⁵⁹ *Id.* pp. 135-136.

Appena qualche rigo prima Susan aveva potuto chiedere: «Why do I speak, to whom do I speak, when there is no need to speak?»⁶¹, implicando, pur nella relatività delle sue domande, la possibilità che parlare sia, se pure inutile, ancora possibile. A questo punto, invece, nulla le resta se non il dubbio di esistere veramente:

I am doubt myself. Who is speaking me? Am I a phantom too? To what order do I belong? And you: who are you?⁶².

Ancora una volta, Coetzee e La Capria sembrano rivolgersi ad un medesimo interlocutore, che è scrittore e lettore contemporaneamente; scrive La Capria:

Come se uno ti raccontasse una storia, la tua storia, quella che ignaro stai vivendo mentre ti viene raccontata. L'altro mette dentro il suo racconto accenni, allusioni indirette, un mucchio di cose che coprono altre cose, immagini, rappresentazioni, che confondono le tracce. [...] E forse si diverte anche in questo gioco di dire e non dire, sempre fermo però nell'intento [...] di sapere se tu sei al corrente di ciò che ti succede. [...] Gli pareva di essere, insieme, quello che racconta e quello che ascolta⁶³.

Il testo e i suoi abitanti sono «soggetti» ad un movimento costante, tale da destabilizzare e, in definitiva, cancellare ogni senso di appartenenza del personaggio e dello scrittore, come del lettore, il quale dovrebbe rendersi conto che:

[...] non siamo abbastanza *sottili* per scorgere lo *scorrimento* probabilmente *assoluto* del *divenire*; il *permanente* non esiste se non grazie ai nostri organi grossolani che riassumono e riconducono le cose a piani comuni, laddove niente esiste *in questa forma*. L'albero è ad ogni momento una cosa nuova; noi affermiamo la *forma* perché non cogliamo la sottigliezza di un movimento assoluto» (Nietzsche). Il Testo [...] sarebbe quest'albero [...]⁶⁴.

È necessario riconoscere la nostra finitezza e la nostra

⁶⁰ *Id.*, p. 133.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

⁶³ R. La Capria, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁶⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 60.

conseguente incapacità di cogliere le «cose» come manifestazioni particolari del tutto. Per l'uomo le apparenze, le «forme» sono ingannatrici: percependo un oggetto come forma a lui esterna, egli crede di riuscire a conoscerlo, raccogliendolo all'interno del proprio campo visivo ed indagandone le caratteristiche tramite i suoi sensi che, però, proprio perché umani, lo ingannano. Infatti, pur «percependo» una forma, l'uomo non può contemporaneamente percepire la continua e costante diversità della «cosa», sia rispetto al soggetto, sia rispetto a se stessa. Credere che si possa arrivare a scoprire *un* senso, una dimensione stabile e definitiva dell'esistenza è dimostrare una cecità assoluta, dovuta alla paura di accettare che:

[...] we have all of us been called into the world from a different order (which we have now forgotten) by a conjurer unknown to us [...] Have we thereby lost our freedom? [...] Do we of necessity become puppets in a story whose end is invisible to us [...]⁶⁵.

Susan si immerge nell'oceano del naufragio con tutte le sue storie, con Foe e Friday come compagni di viaggio; in quell'occhio del mistero si calano anche tutte le parole che lo scrittore usa per «raccontare» i suoi personaggi e, con essi ed in essi, anche se stesso:

In every story there is a silence, some sight concealed, some word unspoken [...] Till we have spoken the unspoken we have not come to the heart of the story⁶⁶.

Il silenzio delle cose non dette è forse il silenzio della totalità dei suoni e dei significanti che, detti e scritti all'unisono, danno una dimensione talmente immersa nelle parole al punto che il risultato è il silenzio della gravidanza e della significazione assolute.

Il quarto capitolo si apre con le stesse parole dell'inizio del terzo, solo che diversa è la coniugazione impiegata:

⁶⁵ J. M. Coetzee, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁶ *Id.*, p. 141.

The staircase was dark and mean⁶⁷.

The staircase is dark and mean⁶⁸.

L'ultimo capitolo è l'ultimo pezzo di un mosaico che, completato dopo infinita fatica, risulta essere niente altro che un singolo elemento di un mosaico più grande e questo senza interruzione, in un gioco di matrioske che non avrà mai termine. Fino a queste ultime pagine la «parola» era stata detta e scritta da entità che, pur nella loro originalità e particolarità, rimangono riconoscibili, mentre adesso l'io narrante è il mistero stesso dotato di «scrittura». Davanti agli occhi (veri o immaginari, ma di chi, poi?) le cose esistono, rese evidenti dall'uso di quel presente che immerge chi legge nella stessa dimensione di chi scrive. Derrida parla degli «[...] strani rapporti che intercorrono tra il soggetto che scrive il libro e il soggetto del libro [...]»⁶⁹. Aggiungendo a questa relazione un terzo termine, quello costituito dal soggetto che legge il libro e che con esso interagisce si delinea una sorta di «equivalenza» nella quale i tre verbi «scrivere», «leggere» ed «essere» concorrono alla formulazione di un unico interrogativo: che cosa abbiamo davanti agli occhi? È un sogno, questa discesa nel luogo del naufragio, abitato dai corpi di Susan e del suo capitano, oppure forse è quella la realtà, mentre tutte le pagine lette fino a questo punto sono sogno?

La «cosa» che è per, con e in noi al momento dell'immersione ripete le parole di Susan: «With a sigh, making barely a splash, I slip overboard»⁷⁰ e ancora «With a sigh, with barely a splash, I duck my head under the water»⁷¹: ecco il movimento di circolarità di cui si è parlato. Non si tratta realmente di ritorno alle origini, a se stessi, però: se è vero che la storia si *ridice*, è altrettanto vero che essa non è, né mai potrebbe essere, uguale a se stessa.

⁶⁷ *Id.*, p. 113, corsivo mio.

⁶⁸ *Id.*, p. 153, corsivo mio.

⁶⁹ J. Derrida, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁰ J. M. Coetzee, *op. cit.*, p. 155.

⁷¹ *Id.*, pp. 155-6.

L'infinità del testo di Coetzee è offerta da chi, durante il «percorso» della storia, non aveva avuto alcuna voce:

[...] with an ear to [Friday's] mouth [I] lie waiting. [...] I begin to hear the faintest faraway roar: as she said, the roar of waves in a seashell; and over that [...] the whine of the wind and the cry of a bird⁷².

Ci si trova immersi in questa non-dimensione (visto che nessuno «spazio» reale, tridimensionale, può delimitare lo spazio dell'immaginazione) che, paradossalmente, permette alle «cose» di essere, senza oberarle né affidare ad alcun discorso il peso e la responsabilità di «raccontarle». Ed ecco cosa è lo spazio del naufragio:

But this is not a place of words. Each syllable, as it comes out, is caught and filled with water and diffused. This is a place where bodies are their own signs. It is the home of Friday⁷³.

Il testo, scendendo in una dimensione acqua, si ritrova e si riallaccia alle storie del mare e dell'isola che aveva raccontato, ma apre anche un numero infinito di possibilità che vengono trasportate dalla corrente del silenzio senza voce che vive delle e nelle voci del mondo (di tutti i mondi):

From inside him comes a slow stream, without breath, without breath, without interruption. It flows up through his body and out upon me; it passes through the cabin, through the wreck; washing the cliffs and shores of the island, it runs [...] to the ends of the earth. Soft and cold, dark and unending, it beats against my eyelids, against the skin of my face⁷⁴.

Riprendiamo la metafora geometrica già usata, quella del testo come punto di origine di una semiretta, ed interponendo a quella la metafora (presa in prestito dagli studi linguistici e semiologici) che considera il testo come frase, possiamo collegarci a quanto dice R. Barthes: «La teoria (Chomsky) dice che la frase è di diritto *infinita* [...]»⁷⁵.

⁷² *Id.*, p. 154.

⁷³ *Id.*, p. 157.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ R. Barthes, *op. cit.*, p. 49, corsivo mio.

Come la frase, dunque, anche il Testo⁷⁶ è portatore di infinite promesse, di innovazioni sempre imprevedibili: proprio in questa sua caratteristica di «irregolarità», allora, il Testo è davvero la Vita, come la Vita è il Testo.

⁷⁶ I vari testi considerati quale insieme omomorfo, ma anche come singole entità capaci di riprodursi separatamente.

SCRITTURA FEMMINISTA E LASCITO PATERNO:
H.G. WELLS E JOANNA RUSS

di
Tiziana Terranova

La difficoltà e lo stimolo maggiori di una teoria che postuli una sessuazione dei generi letterari proviene dall'ipotesi di ibridazione genere sessuale/genere letterario realizzata ogni volta che una voce «differente» si appropri di un campo definito come «altro». La possibilità di questa transgressione nasce da una certa permeabilità delle categorie in questione, dall'«artificiosità» della coniugazione genere letterario/genere sessuale, coniugazione fittiziamente biologica, surrettiziamente culturale.

Pur tenendo bene a mente la convenzionalità delle denominazioni «genere femminile» e «genere maschile», è certamente rilevante nella storia dei generi letterari moderni¹ la maggioranza numerica dei casi di «innesti» femminili su ceppi considerati maschili che viceversa². Se frequente è stato per esempio l'innesto di una scrittura femminile in un certo tipo di narrativa (il giallo nel suo sottogenere più razionale, il cosiddetto «whodunnit»), più problematizzante è invece stata la colonizzazione femminile di altri, e significativa tra questi quella del genere fantascientifico.

Parte della «resistenza» della fantascienza al femminile sembra essere scaturita dalla relazione della prima con la

¹ Per maggiori ragguagli su quest'argomento cfr. K. Worpole, *Reading by Numbers*, London, Comedia, 1984.

² Possibili eccezioni potrebbero essere gli uomini, o coppie eterosessuali autori delle sceneggiature di generi «femminili» come la soap opera, o il melodramma cinematografico sentimentale.

scienza, positivista o relativista, tecnologizzante o umanistica, apologetica o scettica, ma comunque tradizionalmente privilegio del maschile e del suo approccio progettuale alla realtà della materia, e opposta all'immaterialità delle relazioni interpersonali. Se la narrativa femminile è una narrativa psicologizzante, quella fantascientifica pare aver offerto l'esemplificazione popolare di quella «disappearance of the character» caratteristica dell'avanguardia novecentesca³.

In questo contesto *The Female Man*, testo rilevante nel ricco panorama offerto dalla letteratura femminista americana degli anni '70, appare come luogo significativo di una consapevole battaglia di de-egemonizzazione ideologica nei confronti di un immaginario generico monopolizzato da una scrittura maschile, dalle sue canonizzate genealogie, dai suoi 'precedenti letterari' e dai suoi 'padri' storici⁴.

La trama di *The Female Man* appare immediatamente mirata ad una aperta contestazione della struttura maschile tradizionale di tale fantascienza: al posto dell'«eroe» positivista e della trama lineare dei suoi testi più classici, quattro eroine, manifestazioni virtuali di uno stesso codice genetico, ma attive in diversi *continui spazio temporali*, agiscono all'interno di una trama sconnessa, non unificata. Tra queste incontriamo Janet, primo personaggio in ordine di apparizione, soggetto di drammatici spostamenti tra le altre dimensioni e Whileaway, sua terra di origine abitata da sole donne, in seguito alla scomparsa degli uomini dal pianeta ad opera

³ Cfr. R. Law, «Joanna Russ and the 'Literature of Exhaustion'», in *Extrapolation*, Vol. 25 (1984), pp. 146-156.

⁴ Il romanzo, pubblicato da Joanna Russ nel 1975, si colloca all'interno di una ricca produzione critico-letteraria della stessa autrice, che combina all'interesse specifico per il genere fantascientifico, un'impegno politico-culturale più generale nelle file del movimento femminista radicale. Joanna Russ è autrice di altri romanzi fantascientifici come *The Two of Them* (1978), *We Who Are About To...* (1977), e le raccolte di racconti *The Adventure of Alyx* (1983), *(Extra) ordinary People* (1984) e *The Hidden Side of the Moon* (1987), del breve romanzo *On Strike Against God* (1980) e di una vasta produzione saggistica che include, tra gli altri, il libro *How To Suppress Women's Writing* (1984) e il saggio 'Amor Vincit Foeminam: The Battle of Sexes in Science Fiction' (1980).

di una misteriosa epidemia. Gli imprevedibili e surreali altalenamenti di Janet tra Whileaway e i mondi eterosessuali delle altre tre eroine forniscono lo spunto per una serie di situazioni comiche, dove la comicità nasce da un brechtiano senso di straniamento del familiare. Responsabile nascosta del caos della storia, manipolatrice dei continui spaziotemporali è invece Jael, entità femminile mostruosa proveniente da una dimensione in cui uomini e donne si combattono da decenni. Terreno intermedio fra queste due realtà radicalmente diverse sono i mondi di Jeannine, gli Stati Uniti immaginari dove la seconda guerra mondiale non è mai scoppiata, e di Joanna, non più giovanissima professionista di una 'realistica' New York della fine degli anni '60.

Il soggetto femminile (la metafora del comune genotipo) è dunque disperso e moltiplicato nelle differenze tra i personaggi. È una differenza che riscrive il maschile come altro, come esterno ad una economia del desiderio che sembra volersi per la prima volta occupare solo di se stessa, della sua frammentarietà e della sua differenza annichilita dalla forzata riduzione ad Altro, specchio/immagine negativo/a del soggetto maschile.

Rapporti conflittuali e complici si intessono tra i quattro personaggi, alleanze e ostilità si stabiliscono nelle risposte offerte ai problemi posti da diverse condizioni femminili. L'assenza del maschile è evocata però dalla sua apparente innominabilità, dalla sua esclusione di soggetto parlante al di là della parodia e dello stereotipo. L'assenza del maschile come soggetto della storia è definita in qualche modo come assenza del *paterno* già dalla prima pagina in cui Janet introduce sé stessa come *figlia di due madri*: «My mother's name was Eva, my other mother's name Alicia; I am Janet Evason⁵».

Il soggetto paterno escluso dalla storia è metonimicamente l'intero apparato generico costituente la memoria del genere, rimosso nel tentativo di costruire la novità di una

⁵ Questa citazione e le seguenti sono tutte tratte dalla seguente edizione: J. Russ, *The Female Man*, London, Women's Press, 1985, p. 1.

scrittura femminile, ma ineludibile nella concretezza delle tracce ivi depositate. Fra tali tracce quella indubbiamente simbolicamente più influente nel formare un ineludibile patrimonio mnemonico del genere è la pesante eredità di H.G. Wells, i cui testi ci sembrano offrire un metatesto maschile con cui la scrittura femminista di Joanna Russ si confronta ripetutamente e provocativamente in molte delle sue prove narrative⁶. Di Wells e del corpus testuale che va sotto il suo nome è senza dubbio simbolicamente rilevante la manifesta attribuzione di 'paternità' genealogica della fantascienza ad opera della letteratura critica sul genere⁷, che la legittimerebbe in base a considerazioni di ordine storico quale per esempio, il fatto che suoi siano stati i primi testi ad essere ristampati su *Amazing Stories*, la pionieristica rivista amatoriale di SF, fondata da Hugo Gernsback negli Stati Uniti nel 1926.

In questo percorso ci accompagna d'altro canto anche la consapevolezza dell'appartenenza di termini quale «paternità» e «filiazione» ad una tradizione critica informata da quello che Roland Barthes ha definito il concetto di «opera», una critica cioè fondata su una concezione del testo letterario come entità unica, originaria, scaturita da un soggetto unitario, l'autore, influenzata, ma mai intessuta dell'«altro», dell'esterno. La metafora barthesiana per l'opera è quella dell'*organismo*, che si riproduce per sviluppo, ed è contrapposta all'immagine del Testo come *reticolo*, che si estende per effetto di una combinatoria, di una sistematica⁸.

Il rapporto di un testo con la sua storia, con la sua 'genealogia' sarebbe dunque da riscrivere in termini diversi

⁶ Cfr. per esempio il breve romanzo *The Two of Them*, o la raccolta di racconti (*Extra ordinary People*).

⁷ Cfr. per esempio la centralità dell'opera di Wells in due importanti teorici di fantascienza come Darko Suvin e Patrick Parrinder «Suvin, D., *Metamorphoses of SF: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979 and P. Parrinder (ed.), *Science Fiction: A Critical Guide*, London, Longman, 1979 e, dello stesso autore, *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, London, Methuen, 1980.

⁸ Cfr. R. Barthes, «Dall'opera al testo» (1971), in *Il brusio della lingua*, (*Le bruissement de la langue. Essai Critique IV*), Torino, Einaudi 1984, p. 62.

da quelli che sembra implicare un ricorso alla metafora della paternità. Quello che nella storia della letteratura come *corpus* di opere sarebbe il Padre della Science Fiction, la matrice di una discendenza imitatrice e obbediente, verrebbe riscritto da una teoria del «testo» come un rapporto tra «codici», in cui fili sono allacciati e intessuti tra testi differenti, essenzialmente attraverso la mediazione della memoria del lettore.

Se è solo nel momento della lettura che differenti genealogie sono imposte al testo allora le preferenze sono mutabili: l'accento potrebbe spostarsi da una delle tradizioni fantascientifiche come quella facente capo a Wells, a una femminile come l'utopia femminista, e quindi verso altri testi fondamentali come *Herland* (1919) di Charlotte Perkins Gilman; o ancora il quadro di riferimenti imposto potrebbe essere quello dei manifesti del femminismo radicale negli anni '60 e '70.

L'arbitrarietà di tale selezione nasce dalla parzialità delle risposte chieste al testo, dalle domande specifiche a cui esso è invitato a rispondere, domande riguardanti il problema del rapporto più generale tra una nascente partecipazione femminile alla cultura e l'irrisolto e complicato rapporto con un universo immaginario e simbolico intessuto di desiderio maschile.

L'accento sarà dunque sui modi in cui un testo femminile può interagire con una storia segnata da un desiderio 'altro', con un codice ingombrante, ma ineludibile, che non può essere rifiutato, ma «giocato»⁹, ri-letto e perciò riscritto nei suoi vuoti, parodiato, simulato, rammemorato, superato, differito¹⁰, ibridato e contaminato dalla sua immissione nel

⁹ Cfr. R. Barthes, «La morte dell'autore» (1968), in *Il brusio della lingua*, cit., p. 53.

¹⁰ Non è solo la storia del pensiero a sentire l'urgente necessità di relazionarsi al proprio passato in maniera nuova. Come per la filosofia Gianni Vattimo sostiene che «all'essere non si accede nella presenza, ma solo nel ricordo, perché... esso non si definisce mai come ciò che sta, ma come ciò che si tramanda», anche un testo letterario si relaziona a ciò che l'ha preceduto come un qualcosa che diviene, con cui bisogna venire a patti «declinandolo, distorcendolo, rimettendosi a esso, da esso, inviandoselo

reticolo, dal contatto e dallo scambio forzato con altri discorsi, altri desideri, altri piaceri, discorsi, desideri, appartenenti, in questo caso, ad un androgino corpo femminile.

Il rapporto qui postulato fra il testo in questione e l'insieme delle opere di H.G. Wells può, dunque, essere metaforicamente interpretato come un rapporto fra corpi: *The Female Man* vi è immaginato come un testo/corpo sessuato che si confronta col problema della lettura di un corpus testuale segnato da un desiderio diverso, una lettura che, nelle parole di Barthes, «con uno stesso moto pone e perverte il suo ordine: un supplemento interiore di perversione»¹¹.

L'androginità dichiarata dal titolo del testo, *The Female Man*, può dunque essere letta anche come scaturita da questa inevitabile presenza di un intertesto maschile, quello della tradizione letteraria fantascientifica, in uno scritto femminile. In una mutua contaminazione un corpo femminile rilegge un testo maschile, lo incorpora come struttura intertestuale, contamina ed è contaminata dall'altro.

Il confronto metatestuale sovverte il movimento lineare della narrativa originaria maschile: se il pendolo dell'immaginario wellsiano segna una linea retta che porta i suoi personaggi presenti verso il futuro e i suoi mostri futuri verso il presente¹², l'universo di *The Female Man* segue l'orienta-

come proprio patrimonio». (*Dialettica, differenza, pensiero debole*, in G. Vattimo e P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Milano, Idee/Feltrinelli, (1983) 1987, p. 22).

¹¹ Cfr. «Sulla lettura» (1975), in *Il brusio della lingua*, cit., p. 29.

¹² Secondo Frank Mc Connell il lascito wellsiano vede un particolare addensarsi di motivi attorno a due nuclei essenziali: il primo, che comprende *The Time Machine*, *When The Sleeper Wakes* e *The First Man in the Moon*, assume il punto di vista di un protagonista maschile, dalla personalità nervosa ed eccentrica, segnato dalla sensibilità inquieta di fine secolo, trasporto dalla tranquilla quotidianità vittoriana in future civiltà umane dove la civilizzazione ha cancellato qualsiasi lotta e pur tuttavia l'umanità è declinata al di sotto del realmente umano. Il secondo nucleo, che comprende romanzi come *The Island of Dr. Moreau*, *The Invisible Man* e *The War of the Worlds*, inverte il movimento verso il futuro in un movimento del futuro verso il presente, un futuro tecnologico che in tale presente esplose, devastandolo. Cfr. F. Mc Connell, *The Science Fiction of H.G. Wells*, Oxford, New York, Toronto, Oxford University Press, 1981, p. 33.

mento della fantascienza postatomica esplodendo la retta passato/presente/futuro nell'imprevedibilità degli universi paralleli, dove il tempo si biforca infinitamente collassando i nostri tempi fittizi nella simultaneità asimmetrica¹³.

Il viaggio nel tempo in *The Female Man* è un *novum*¹⁴ cresciuto a dismisura, ramificatosi fino all'esplosione della stessa idea di temporalità. Tutti i personaggi sono sottoposti a sbalzi temporali pressoché indipendenti dalla propria volontà, dissolvendo lo sfondo stabile costruito da Wells come cornice narrativa per le sue avventurose incursioni nel futuro, in una molteplicità di scenari. La paternità wellsiana viene interpellata continuamente in un dialogo che percorre dimensioni quali la citazione, il dialogo polemico, la parodia, fino all'esplosione ultima.

Janet si offre come uno dei centri più attivi nello stabilire questo rapporto, se non altro per il suo qualificarsi soggetto di un viaggio nel tempo come l'archetipico viaggiatore temporale di *The Time Machine*. Il suo viaggio è però un viaggio invertito rispetto al suo prototipo, un viaggio ri-scritto da un soggetto sessuato, ri-letto nelle sue possibili potenzialità ironiche. Una vera e propria citazione ironica è per esempio la descrizione degli effetti del viaggio nel tempo, dove la voce narrante di Janet sembra indirizzarsi a un interlocutore presente. Il confronto testuale ricostruisce la voce sottintesa di questo dialogo, quella di Wells e dei suoi epigoni:

I'm afraid I cannot convey the peculiar sensation of time travelling.

¹³ Per un cenno sull'enorme complicazione di motivi cresciuti sul ceppo originale wellsiano si vedano: S. Lem, «The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring», in M. Rose (ed.), *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, Englewood, Prentice-Hall, (1968), 1980 e R. Giovannoli, *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani, 1991.

¹⁴ Darko Suvin definisce il *novum* come «a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied reader's norm of reality...», la cui ampiezza varia «from the minimum of one discrete new «invention» (gadget, technique, phenomenon, relationship) to the maximum of a setting (spatiotemporal locus), agent (main character or characters), and/or relations basically new and unknown to the author's environment» (D. Suvin, *op. cit.*, p. 64).

They are excessively unpleasant. There is a feeling exactly like that one has upon a switchback... of a helpless headlong motion! I felt the same horrible anticipation too, of an imminent smash...¹⁵.

I did not, contrary to your expectation, go nauseated or cold or feel I was dropping through endless whatever¹⁶.

La linearità del viaggio wellsiano e il fiorente filone fantascientifico prosperato sul motivo del paradosso temporale, esplodono nella irriverente spiegazione di Janet, dove la scelta fra infinite triviali possibilità genera infinite possibili combinazioni, tali da farne esplodere le stesse fondamenta «logiche», seguendo in questo le orme della fantascienza «scettica» del secondo dopoguerra¹⁷:

Sometimes you bend down to tie your shoe and then you either tie your shoe or you don't; you either straighten up instantly or maybe you don't. Every choice begets at least two worlds of possibility, that is, one in which you do and one in which you don't; or very likely many more, one in which you do quickly, one in which you do slowly, one in which you don't, but hesitate, one in which you hesitate and frown, one in which you hesitate and sneeze and so on¹⁸.

Sfondo ideologico essenziale del viaggio nel tempo wellsiano è un pessimistico darwinismo sociale, che Wells aveva appreso alla scuola di A.T. Huxley¹⁹. La degenerazione delle

¹⁵ H.G. Wells, *The Time Machine*, London, Heinemann and Octopuss, (1895), p. 29.

¹⁶ p. 22.

¹⁷ I mondi paralleli di *The Female Man* sono una rielaborazione di un topos tra i più classici dell'immaginario fantascientifico, derivato e talvolta connesso esplicitamente col topos wellsiano del viaggio nel tempo. La teoria dei mondi paralleli viene elaborata negli anni Trenta e può essere riassunta con la proposizione «Tutti i mondi reali sono possibili». La definizione più classica è quella offerta da Frederic Brown in un romanzo del 1948 *What Mad Universe* (cfr. R. Giovannoli, *op. cit.*, pp. 283-85).

¹⁸ J. Russ, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹ Cfr. D. Suvin, *op. cit.* e l'influenza che il pensiero di Huxley ebbe sul giovane Wells e, riguardo al pessimismo sociale wellsiano, si veda R. Runcini, «H.G. Wells e il futuribile come unico spazio creativo per una società programmata», in L. Russo (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del Convegno internazionale di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 176.

condizioni di vita delle classi lavoratrici nel tessuto sociale dell'Inghilterra del XIX secolo si trasfigura nell'irrimediabile mostruosità biologica dei Morloch in *The Time Machine*²⁰.

L'alieno in Wells assume, all'interno di questa cornice una funzione peculiare: esso non è altro che il *medesimo* che ritorna in forma mostruosa, è il risultato di una degenerazione morale e sociale strisciante nella realtà contemporanea. Questo nesso altro/medesimo si è dimostrato particolarmente prolifico per una scrittura femminile, nella misura in cui la femminilità è stata per secoli luogo di una riscrittura del medesimo e nello stesso tempo luogo di una alienità irriducibile, confine tra materia e spirito, tra reale e immaginario²¹. La metafora dell'alienità parla il femminile e gli si confà strategicamente permettendogli una riscrittura mimetica della propria condizione, una *mimesi* che però faccia parlare i silenzi di un discorso articolatosi finora sul silenzio delle donne²².

Come ha sostenuto Luce Irigaray si tratta in questo caso «d'interrogare il funzionamento della "grammatica" di ogni figura del discorso, le sue leggi o necessità sintattiche, le configurazioni immaginarie, gli intrecci metaforici» e ciò che

²⁰ Secondo Darko Suvin anche le creature aliene di *The War of the Worlds* e *The First Man in the Moon* sono il risultato peggiore di una medesima degenerazione evolutiva: Marziani e Seleniti nella loro mostruosità sono in fondo solo superiori prodotti di una evoluzione più lunga di quella umana, un terrorizzante futuro alternativo. Il viaggio wellsiano nello spazio è solo un'illusione ottica, una variazione del suo motivo seminale in *The Time Machine* (cfr. D. Suvin, *op. cit.*, p. 209).

²¹ Toril Moi, sulla base del pionieristico libro di Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, sottolinea come la donna sia stata costruita da un punto di vista fallocentrico come una frontiera tra l'uomo e il caos. Questo essere linea di confine implica una identificazione sia col caos esterno sia con una sorta di barriera che protegge e ripara l'ordine simbolico dal caos dell'immaginario (Cfr. T. Moi, *Sexual, Textual Politics. Feminist Literary Theory*. London and New York. Routledge, 1985, p. 167).

²² Per ulteriori cenni sull'alienità fantascientifica come metafora femminile si rinvia all'introduzione di Oriana Palusci a *Aliene, Amazzoni, Astronauta*, Milano, Mondadori, 1990, e a DWF n. 13/14, *Aliene Quotidiane*, 1991.

essa non articola, le sue silenziose iscrizioni. Ci si risottomette al discorso non più passivamente ma in quanto enunciatori di una nuova prospettiva finora silenziosa²³.

Il non detto è articolato da uno sguardo altro, che riscrive la storia includendovi la grande esclusione della differenza sessuale. Se guardandosi intorno H.G. Wells vede solo una possibile dualità, quella di classe, destinata a svilupparsi in differenza biologica, la differenza fondamentale individuata dall'*alieno* Janet, alieno a cui è stata in questo caso restituita la parola e la prospettiva, coglie la differenza più nascosta ed essenziale, la cannibalizzazione non fisica, come quella degli Eloi ad opera dei Morloch, ma morale di un sesso su un altro.

dress for The Man
smile for The Man
talk wittily to The Man
sympathize with The Man
flatter The Man
understand The Man
defer to The Man
entertain The Man
keep The Man
live for The Man²⁴.

In una sorta di rovesciamento della complessa tematica wellsiana ruotante attorno ai nuclei centrali del darwinismo e della temporalità, il viaggio nel tempo di Janet avviene poi in direzione del passato, da un futuro evoluto, dove non si è andati verso la dicotomizzazione biologica degli Eloi e dei Morloch, ma verso il superamento della dicotomia sessuale, grazie alla sopravvivenza del sesso più forte. L'epidemia, nella versione di Janet, o la guerra secondo Jael, hanno provocato la fine della razza umana maschile su Whileaway secoli prima, e la sopravvivenza del sesso biologicamente più

²³ Cfr. L. Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso (Ce sexe qui n'en est pas un)*, traduzione dal francese di Luisa Muraro, Feltrinelli, Milano 1977, pp. 61-2.

²⁴ J. Russ, *op. cit.*, p. 29.

forte ha portato ad una società ideale, anche se non totalmente utopica.

Plague came to Whileaway in P.C. 17 (Preceding Catastrophe) and ended in A.C. 03, with half the population dead; it had started so slowly that no one knew about it until it was too late. It attacked males only²⁵.

Oltre al viaggio nel tempo l'alienità femminile di Janet riscrive da una nuova prospettiva anche un altro sottogenere di origine wellsiana, la storia di extraterrestri. *The War of the Worlds* e la tradizione nata da esso è oggetto di una parodica relativizzazione nel dialogo fra Janet e Jeannine. Jeannine, che è stata trasportata contro la sua volontà nel mondo alieno e futuro di Whileaway, reagisce alla novità della situazione tramite le categorie nutrite dalla sua memoria di lettrice di genere, una memoria che qui si manifesta come esplicitamente wellsiana:

JEANNINE (...) I hope that some enemy with fantastically advanced technology sends experts in through that what-do-you-call-it and I hope they freeze everybody within fifty miles with green rays — and then I hope they make that whatever-you call-it a *permanent* whatever-you-call-it, so they can bring through *anything* they want to *wherever* they want to and *kill you all*.

JANET: ... First, if they had a technology as advanced as that, they could open their own access points and certainly can't watch everywhere at all times. It would make life too obsessive. But suppose they must use this single one. No welcoming committee — or defensive army, even — could withstand those fifty-mile green rays, yes? So that's not worth sending an army against it, is it? They would just be frozen or killed... Besides, it's never at the first contact that these things happen. I'll show you the theory one day...

Some day (thinks Jeannine) somebody will get you... They don't have to invade; they can just blow you up from outer space: they can just infect you with a plague, or infiltrate or form a fifth column. They can corrupt you. There are all sorts of horrors²⁶.

È facile qui per l'appassionato del genere rilevare nell'ipotesi di Jeannine l'intera trama di *The War of the Worlds*. I Marziani di Wells arrivano all'improvviso, incontro a loro

²⁵ *Id.*, p. 12.

²⁶ *Id.*, pp. 91-2.

viene mandato all'inizio un comitato di benvenuto e dopo un esercito difensivo che viene distrutto da un raggio verde, raggio caldo per Wells, freddo per Jeannine, ma mortifero per entrambi. Alla Lettrice/Jeannine e ai suoi stereotipi wellsiani risponde Janet con una vera azione *decostruttrice* del topos, che culmina nella nullificazione dell'intera ipotesi («Besides, it's never at the first contact that these things happen. I'll show you the theory one day»).

La risposta della Lettrice/Jeannine alla decostruzione del classico è l'orrore della silenziosa esplosione verbale di tutti i topoi originati da quello wellsiano.

Ma a parte questa citazione parodica di *The War of the Worlds* la riscrittura più sottile della storia di extraterrestri è ancora una volta affidata a Janet. Anche qui come nel dialogo sopra riportato la scrittura ripercorre i movimenti spazio-temporali tra il mondo «altro» e il mondo della «real-tà» familiare in tutt'e due le direzioni, ma sempre dal punto di vista dislocante dell'altro:

The first man to set foot on Whileaway appeared in a field of turnips on North Continent...

«Hey, hey!» said the tractor driver knocking on a solid piece set into the wall. «It fell, it passed out!»

«Send it back», said an operator, climbing out from under the induction helmet at the far end of the shed. Four others came and stood around the man in the blue suit.

«Is he of steady mind?» said one.

«We don't know»:

... Six pair of steady curious eyes studied the man in the blue suit.

«That, *mes enfants*», said

the tractor-driver at las, «is a man»

«That is a real Earth man»²⁷

«How do you do? I must explain my sudden appearance. I am from another time» (We had rejected *probability/continuum* as unintelligible). Nobody moved...

The important thing in a new situation is not to frighten, and in my pockets was just the thing for such an emergency. I took out the piece of string and began playing Cat's Cradle²⁸.

²⁷ *Id.*, pp. 5-6.

²⁸ *Id.*, pp. 22-3.

Oriana Palusci paragona significativamente la scena dell'arrivo di Janet nella «nostra» dimensione eterosessuale non all'apparizione del Viaggiatore del Tempo nella Terra futura degli Eloi e dei Morloch, ma a quella dei Marziani nella campagna londinese in *The War of the Worlds*²⁹. È infatti l'apparizione di un *ibrido* sconosciuto, di un mostro multiforme, non catalogabile secondo criteri conosciuti, che ricorda la «cosa», il cui arrivo segna il disordine nella città in tanti «B movies» della Science Fiction cinematografica americana degli anni '50³⁰.

Se gli alieni di Wells sono però muti, non comunicano con l'uomo, lo sforzo della comunicazione qui invece è imposto tutto all'alieno, un alieno/donna che possiede la prospettiva e ri-scrive da un punto altro l'intero «medesimo» maschile. Il rischio di una simile operazione, che si colloca anche in un contesto culturale, quale quello del femminismo radicale, è il ritorno di meccanismi sembra rimettere in atto lo stesso meccanismo di esclusione dell'altro nella scrittura di un maschile non detto e perciò omogeneo. La mimesi sembra dunque in questo caso contemporaneamente sovversiva, in quanto ridà la parola all'escluso, e internamente corrotta dello stesso vizio di prospettiva di quel desiderio contestato, la riduzione dell'altro all'Uno. D'altro canto si può capire come questo dovesse forse necessariamente verificarsi negli anni dell'esplosione prepotente della scrittura femminista, momento segnato da un pionieristico desiderio di conquistare degli spazi, di parlare come soggetto forte, irriguardoso dell'esclusione di un desiderio come quello maschile che di sé aveva parlato da sempre e che quindi non rischiava di essere cancellato perché dominante all'esterno del mondo testuale.

Un altro gruppo di testi wellsiani a cui *The Female Man* fa riferimento, riguarda quello che Suvin ha definito «l'esplo-

²⁹ Cfr. O. Palusci, «Introduzione», a *Female Man*, Milano, Casa Editrice Nord, 1989, p. III.

³⁰ S. Sontag, «The Imagination of Disaster» in M. Rose, (ed.), *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, cit., p. 116.

sione del futuro tecnologico nel presente» e comprende testi quali *The Invisible Man* (1897) e *The Island of Dr Moreau* (1896).

Anche in questi due testi emerge la relazione che lega la fantascienza al genere «fantastico», laddove la tecnologia diventa l'elemento strano, «perturbante», che irrompe nel mondo della realtà infrangendo i limiti e le barriere che ne definiscono la normalità (quelle tra umano e bestiale, o il nesso fra materiale e visibile)³¹. Se il viaggio nel tempo è un'apparato narrativo possente che ruota attorno al nucleo dell'alienità, le metafore tecnologiche di *The Island of Dr. Moreau* e *The Invisible Man* ci parlano di mostruosità non più aliene, ma intessute come possibilità nella stessa scienza positivista. Artefice della rottura dei limiti e creatore della mostruosità è un personaggio destinato a grande fortuna nell'immaginario popolare novecentesco, in media diversi come i fumetti o il cinema: lo scienziato folle.

Lo scienziato folle è per Wells, come per Mary Shelley, tale non nel senso letterale del termine, ma folle del peccato tragico greco della *υβρη*, folle dell'orgoglio nato dalla pretesa di poter oltrepassare i limiti dell'umano e del naturale. Gli esperimenti degli scienziati folli culminano di solito con la morte e il ristabilimento dell'ordine simbolico che lo scienziato folle, usando la scienza come il negromante usava la magia, aveva dissolto a favore di un ordine immaginario, panico, dove i limiti che separano le cose si rimescolano carnevalescamente.

Le due principali figure di scienziati folli in Wells sono Griffin, in *The Invisible Man*, e Moreau in *The Island of Dr Moreau*. Peculiarità di tutti e due i personaggi convergono significativamente in Jael.

Come l'alieno, estratto dal suo contesto «neutro» era stato interrogato e riletto alla luce di una alienità femminile rispetto all'ordine simbolico maschile, così lo scienziato folle e il suo blasfemo rimescolamento dei confini sono rammemorati, riletti e riscritti alla luce di una pratica femminile della

³¹ Cfr. S. Freud «Il perturbante», in *Opere 1886/1921*, 19 Roma, Newton Compton, 1976.

«mimesi», dell'attraversamento sovvertitore ad opera di uno sguardo altro.

La folle coniugazione di scienza e morte si complica di una ulteriore contaminazione, quella con il corpo femminile. Jael riscrive l'orrore dell'attraversamento dei limiti, dello sconfinamento delle barriere che permettono l'ordinamento del reale, nella grottesca mostruosità del suo corpo. Le pulsioni di morte perseguite e realizzate con lucida razionalità da un corpo femminile lo contaminano e lo deformano fisicamente.

Anche Jael possiede la scienza e come i propri riferimenti wellsiani, la usa come arma di *disordine*. Essa è artefice del principale avvenimento scientifico del testo, cioè il trasporto spazio-temporale delle altre J nei vari mondi probabili ed è perciò responsabile del disordine del testo causato dal cieco scontrarsi di rappresentazioni separate della realtà. Lo scopo di questo disordine è un altro disordine più generale: Jael rapisce le altre tre J per chiedere loro l'uso dei loro mondi allo scopo di continuare la guerra contro il sesso maschile, che ha diviso la sua dimensione in due metà contrapposte, in tutte le dimensioni.

Con Moreau Jael condivide la volontà di manipolazione del corpo, manipolazione di un corpo animale in cui Moreau aspira, fallendo, a instillare coscienza e a cui Jael vuole, riuscendovi, dare solo bellezza. Laddove Moreau aspira a ricreare l'Uomo, Jael mira solo cinicamente alla sua riproduzione nel simulacro. Nella sua fantastica e computerizzata abitazione Jael trattiene l'amante giocattolo Davy, bellissimo androide il cui embrione originale è quello di uno scimpanzé³².

Se Moreau crea guidato da un blasfemo e inconscio desiderio di emulare Dio, Jael crea mossa dalle sue pulsioni sessuali, pulsioni sadiche, dirette alla soddisfazione del proprio piacere. Se gli esperimenti di Moreau sono perturbanti accoppiamenti di caratteristiche animali e umane, dove l'animale è destinato a prevalere, Davy, l'amante scimpanzé, è invece un riuscito miscuglio di bellezza maschile e docilità animale. La conoscenza scientifica di Jael è dunque in un

³² J. Russ, *op. cit.*, p. 195.

certo senso ancora più blasfemamente diretta non alla conoscenza, ma al piacere, un piacere femminile attivo, addirittura *sadico*³³.

Il filo di follia più resistente e sotterraneo sembra però quello che lega Jael a Griffin, il protagonista di *The Invisible Man* autore di un gesto ancora più estremo di Moreau, la trasmutazione del proprio corpo. Con Griffin Jael condivide l'associazione col terrore, l'associazione del principio razionale della scienza con sotterranee pulsioni di morte. È quest'unione a rendere Griffin e la stessa Jael perturbanti e soprattutto la sua manifestazione come trasformazione del proprio *corpo*.

His doubts of the sanity of the entire business flashed and vanished again as he looked across to where Griffin sat at the breakfast table, -a headless, handless dressing gown, ...³⁴

Now J (as I shall call her) is really terrifying for she's invisible. Against the black curtain her head and hands float in sinister disconnection...³⁵

Se Jael riproduce la trasformazione del corpo di Griffin come in una sorta di specchio invertitore, essa vi introduce un *supplemento* di mostruosità. Jael non è solo invisibile, è «the ghoul», violento demone femminile, dal corpo scarnificato nella mostruosa secchezza della morte:

There are baby spotlights in the ceiling, which illuminate in deep chiaroscuro her gray hair, her lined face, her rather macabre grin, for her teeth seem to be one fused ribbon of steel... with a crooked, charming smile she clapped her hand to her mouth...³⁶

... the grafted muscles on my fingers and hands pulled back the loose skin, with that characteristic, itchy tickling, and of course you are wise; you have guessed that I do not have Cancer on my fingers but Claws, talons like

³³ Il rapporto tra Jael e Davy è descritto all'insegna di una superattività femminile attraverso una serie di verbi di cui Jael è soggetto e Davy oggetto «I mount him», «I held him», «I pressed him» e così via, p. 197).

³⁴ H.G. Wells, *The Invisible Man*, London, Heinemann & Octopuss, (1897), p. 218.

³⁵ J. Russ, *op. cit.*, p. 158.

³⁶ *Ibidem*.

a cat's but bigger, a little more dull than wood brads but good for tearing. And my teeth are a sham over metal³⁷.

Il corpo «classico» è grottescamente riscritto, contaminato, in una forma di perturbante femminile che conserva in sé una misteriosa fascinazione, quella della trasmutazione del corpo immobile: «non più cancellati o confinati in spazi privati da un discorso «corretto» e da parole decorose, sono corpi parlanti, «indisciplinati»... che suggeriscono la necessità di un'altra interpretazione della mascherata come potenzialità per il femminismo invece che come travestimento, esca, o segno di mancanza invidiosa»³⁸.

Il corpo invisibile di Griffin e Jael è un corpo violento, assassino, parricida. L'uomo invisibile di Wells è simbolicamente colpevole della morte del padre che ha derubato e costretto al suicidio³⁹, Jael attrice spudorata di un parricidio ostentato nella persona del Manlander che l'ha provocata con le sue offerte sessuali⁴⁰.

Jael realizza le possibilità sovversive accennate in Griffin, le cui aspirazioni di morte (causate significativamente da una diversità fisica, l'albinismo) possono realizzarsi solo indirettamente (l'assassinio del padre) o semplicemente accennarsi. L'assenza di Griffin è minacciosa, ma ineffettuale. Griffin vuole diventare un Killer per seminare il terrore. Jael è *il* Killer, Jael è *il* Terrore.

Jael riscrive l'assenza del corpo, l'assenza della propria rappresentazione in quanto donna nella sua cultura come eccesso di presenza, come eccesso di corporeità. I paradigmi wellsiani sono violentemente riscritti da e per il femminile, che apre varchi sconosciuti in una fantasia maschile che li ha generati e tramandati come *neutri* attraverso un procedimento di mimesi, una mimesi recitata con la differenza loquace del proprio corpo.

³⁷ *Id.*, p. 181.

³⁸ Cfr. P. Mellencamp, *Femminismo perturbante. I cadaveri squisiti di Cecilia Condit*, in *DWF* n° 8 (1989), pp. 19-20.

³⁹ «I robbed the old man - robbed my father... The money was not his and he shot himself» (H.G. Wells, *op. cit.*, [1897], p. 220).

⁴⁰ Cfr. J. Russ, *op. cit.*, p. 182.

DANZANDO AI BORDI DELL'IMPERO:
WIDE SARGASSO SEA DI JEAN RHYS

di
Demetrio Yocum

G. HAWTHORN... Gayatri Spivak, could I ask you first whether the deconstructionist movement is a declaration of war, or the celebration of a victory over the grand récits?

G. SPIVAK... I think the post-structuralists, if I understand them right, imagine again and again that when a narrative is constructed, something is left out. When an end is defined, other ends are rejected, and one might not know what those ends are. So I think what they are about is asking over and over again, What is it that is left out? Can we know what is left out?

G. HAWTHORN: So if I understand it... they are dancing critically on the edge of every narrative that's produced, pointing out the silences, pointing out the unspoken, undescribed others that are implied in each of these narratives¹.

Il post-colonialismo, fra le tante sue definizioni, può essere considerato una ripresa di una pratica postmoderna, al fine di rendere evidenti motivi e temi che appartengono alla conflittualità tra impero colonizzante e spazio colonizzato².

¹ G. Spivak, «The Post-modern Condition: The End of Politics?», in *The Post-Colonial Critic*, ed. by S. Harasym, Routledge, London, 1990, pp. 18-19.

² Riguardo al dibattito di grande attualità sulle infiltrazioni tra le due pratiche, si è voluto qui abbracciare una loro possibile convivenza: «In this situation it is important to recognize (post-colonialism) complex relationships with postmodernism, neither collapsing the two categories nor positing an absolute distinction. The postmodern has made some features of the postcolonial visible or speakable for the colonizers, reassuringly strange and

La pratica 'postmoderna' si rifà alla fine delle grandi metanarrazioni e alla perdita di ogni autorità legittimante, e in particolare segnala una pratica di scrittura decentrata, senza chiusura, ciclica, che può farsi e disfarsi per sempre come una tela nelle relazioni di parodia, prestito e contaminazione; essa è anche e soprattutto il riconoscimento di una testualità non più specchio del reale ma linguaggio che si libera dal concetto di referenzialità per far posto ad un metalinguaggio: «Metafiction [...] is fiction about fiction - that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity»³.

Sia interno che esterno, il 'commento' narrativo, emblema della pratica postmoderna, ha trovato nelle parole di Michel Foucault una giusta dimensione esplicativa:

[...] vorrei limitarmi ad indicare che, in ciò che globalmente si definisce un commento, la sfasatura tra il primo e il secondo testo svolge due ruoli che sono solidali. Da una parte, esso consente di costruire (e indefinitamente) nuovi discorsi: l'incombere del primo testo, la sua permanenza, il suo statuto di discorso sempre riattualizzabile, il senso molteplice o nascosto di cui passa per essere dettore, la reticenza e la ricchezza essenziali che gli si attribuiscono, tutto questo fonda una possibilità aperta di parlare. Ma, d'altra parte, il commento ha come unico ruolo, quali che siano le tecniche messe in opera, di dire *infine* ciò che era silenziosamente articolato *laggiù*. Deve, secondo un paradosso che sposta sempre ma cui non sfugge mai, dire per la prima volta quel che tuttavia era già stato detto e ripetere instancabilmente ciò che, nondimeno, non era mai stato detto [...] Il commento [...] consente certo di dire qualcosa di diverso dal testo stesso, ma a condizione che sia questo testo stesso ad esser detto e in qualche modo compiuto. L'aperta molteplicità, l'alea, sono trasferite, dal principio del commento, da ciò che rischierebbe di essere detto, al numero, alla forma, alla maschera, alla circostanza della ripetizione. Il nuovo non è in ciò che è detto, ma nell'evento del suo ritorno⁴.

safely subversive, just as orientalism did in an earlier stage of colonial ideology. In return, postcolonialism draws attention to the occluded politics and forgotten precursors of postmodernism». V. Mishra and B. Hodge, «What is post(-)colonialism?», in *Textual Practice* 5, no. 3, Winter 1991, p. 413.

³ L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Methuen, New York, 1984, p. 1.

⁴ M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 21-22.

Questa esplorazione dentro il pre-testo, ma sempre nelle vicinanze dei suoi confini, insieme all'enfasi che la Spivak pone, nel dialogo citato in apertura di questo saggio, sull'impatto di una organizzazione della narrativa e dei suoi 'bordi', provoca spesso produzioni ambigue e ibride, nate dai vuoti tra i due testi messi a confronto nel commento stesso — come specifica Stephen Slemon:

[...] the two texts at work within commentary will always generate a third one which seeks to articulate the silent presence created in the gap between those two texts...⁵.

Il 'terzo testo', chiuso tra i bordi — nella pratica postmoderna i bordi del testo di origine e il testo di parodia —, articola quindi una 'presenza silenziosa'; nel postcoloniale, caratterizzato anch'esso spesso dalla riscrittura di testi canonici, i bordi sono quelli specifici del centro e della colonia.

Storicamente, il centro si è sempre identificato con l'Europa e l'Occidente, cardini 'naturalisti' dell'ordine geografico, politico e culturale mondiale, che relegavano tutte le altre realtà etniche e culturali ai bordi del vasto impero coloniale. Questa politica totalizzante e fagocizzante produceva un'immagine imperialistica dell'*Altro* — l'insieme delle colonie — caratterizzandola, da una parte, con il desiderio di differenziazione da una tradizione culturale recepita come esotica o tutt'al più pittoresca, e dall'altro, con il tentativo di controllo e inglobamento di questo mondo *altro*.

Questa modalità era una pratica dove, dal centro della sua autorità politica e culturale, l'Europa coloniale sacrificava alla differenza da sé del corpus delle colonie, la differenza insita tra le colonie stesse, semplificando, fino a celarle, le relazioni tra colonizzatore/colonizzato e le complessità dell'identità etnica, culturale e nazionale:

Victorian Britain had exulted in the disparateness of its empire, but in representing that empire predominantly as a site of the exotic, of adventure and exploitation, it had defined it as a contrastive element within the British

⁵ S. Slemon, «Carnival» and the Canon', in *Ariel* 19, no. 3, July 1988, p. 67.

world-view. Differences between colonies were subordinated to their common difference from Britain⁶.

L' 'inglobamento' trovava nel concetto definito dalla Spivak 'Othering' uno dei suoi strumenti più validi⁷. Esso si basa sulla proiezione di un proprio codice sistemico sul territorio 'vacante' dell'Altro. Attraverso questo processo, l'Altro viene trasformato in una realtà fissa e statica che, pur rimanendo integro nella sua alterità, è controllabile e intelligibile grazie a quell'insieme di codici decifrabili che rimandano ad un proprio sistema culturale. Una rigida gerarchia di valori asserviva così l'impresa imperialistica al fine di creare un'immagine univoca di ogni cultura 'esotica', assimilandola nella cultura dominante come 'unit of knowledge'⁸, o termine di un 'master code' anteriore, di identificazione e controllo:

Naming is part of the human rituals of incorporation, and the unnamed remains less human than the inhuman or sub-human. The threatening Otherness must, therefore, be transformed into figures that belong to a definite image-repertoire⁹.

In questa visione che non tollera nessun tipo di differenza se non quella da se stessa, dove le metafore alto/basso, l'albero e i suoi rami, diventano anche esemplificative di una dialettica tra centro metropolitano e periferia, soprattutto tra Occidente ed Oriente, il repertorio di immagini, grazie anche alla critica 'orientalista', è diventato progressivamente consapevole di sé; le barriere hanno infatti mostrato di essere essenzialmente frutto di una proiezione mentale dell'uomo e non dei confini naturali, in un gioco di 'finzionalità' rispecchiante sia il centro che il suo altro, come nelle parole

⁶ B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin (ed. by), *The Empire Writes Back*, Routledge, London, 1989, p. 19.

⁷ Cfr. G. Spivak, «The Rani of Simur», in F. Barker et al. (ed. by), *Empire and its Others*, University of Essex Press, Colchester, 1985, vol. 1.

⁸ E. Said, *Orientalism*, Penguin, Harmondsworth, 1978, p. 67.

⁹ Trinh T. Minh-ha, *Woman, Native, Other*, Indiana University Press, Bloomington, 1989, p. 54.

di E. Said:

[...] the Orient is not an inert fact of nature. It is not merely *there*, just as the Occident itself is not just there *either*. We must take seriously Vico's great observation that men make their own history, that what they can know is what they have made, and extend to geography: as both geographical and cultural entities — to say nothing of historical entities — such as locales, regions, geographical sectors as «Orient» and «Occident» are men made. Therefore as much as the West itself, the Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other¹⁰.

La 'finzionalità' del centro e dell'impero ha rappresentato una acquisizione importante per lo studio delle realtà coloniali ed ha segnato il supporto essenziale per lo sviluppo delle letterature post-coloniali, che infatti hanno dato avvio ad analisi politiche e testuali nuove ed imprevedute. In particolare, mettendo in scena realtà etniche molto diverse da quello dell'Oriente, quali le comunità storicamente ibride dei Caraibi, dell'Australia o del Canada, che rispondono ad una funzione storica precisa in quanto accentuano lo stato 'transizionale' di tutte le culture¹¹, si è riaperto un gioco propriamente dell'Altro.

Questo si è ripresentato all'attenzione con una forza irriducibile, liberando l'eterogeneità dalla realtà post-coloniale stessa rispetto a tutti i tentativi di indifferenziazione ed inglobamento del pensiero occidentale; risuonano le parole «Is there another side? I said. There is always the other side, *always*»¹²; al contempo, ha anche messo in gioco i propri confini mai identificabili, sostenendo una dialettica nuova tra il centro fittizio¹³ e i suoi margini.

¹⁰ E. Said, *op. cit.*, pp. 5-5.

¹¹ Cfr. G. Huggan, «Decolonizing the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection», in *Ariel* 20, no. 40, October 1989, p. 123.

¹² J. Rhys, *Wide Sargasso Sea*, Penguin, Harmondsworth, 1968, p. 106 (corsivo mio); tutte le citazioni dal testo sono riferite a tale edizione.

¹³ Questa consapevolezza è interna al pensiero filosofico contemporaneo stesso «...Il centro è al centro della totalità e tuttavia, poiché il centro

Nello scarto tra questi due mondi, le riscritture letterarie post-coloniali hanno così potuto incrementare le pratiche di decostruzione delle immagini convenzionali della situazione coloniale: ripresentando la finzionalità del centro sia letterario che 'politico', insieme alla revisione delle assunzioni ideologiche di potere create dalla dominazione Eurocentrica per controllare una tradizione culturale *altra*, esse hanno anche prodotto dei 'terzi testi' che articolano non solo il silenzio del 'commento' postmoderno e la finzionalità del pensiero eurocentrico dei primi passi della letteratura post-coloniale, ma soprattutto una resistenza specifica che si delinea nella pratica della 'sospensione' e del 'differimento': «... due testi, due mani, due visioni, due modi di ascoltare. Insieme simultaneamente e separatamente»¹⁴.

Questo concetto o pratica specifica ha una esemplificazione testuale ed è interessante notare i suoi sviluppi nell'opera di una scrittrice, Jean Rhys¹⁵, la cui scrittura si è sempre mossa tra i bordi del postmoderno e del post-coloniale.

L'origine 'creola' della scrittrice potrebbe aver costituito una premessa originaria alla sospensione tra due mondi e culture: l'etimologia della parola *creole* viene infatti ritrovata dall'O.E.D. nella sua origine spagnola di *criollo*, nativo

non le appartiene, la totalità *ha il suo centro altrove*. Il centro non è il centro» (J. Derrida, «La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane», in *La Scrittura e la Differenza*, Einaudi, Torino, 1987, p. 360).

¹⁴ J. Derrida, *Margins of Philosophy*, Brighton, Harvester, 1982, p. 65 (traduzione mia).

¹⁵ Nata in Dominica nel 1894, si trasferisce, adolescente, in Inghilterra. La sua carriera letteraria incomincia nel mondo cosmopolita parigino d'inizio secolo sotto il diretto interessamento di Ford Madox Ford, primo estimatore delle sue opere nonché suo protettore. La sua opera comprende una serie di brevi racconti che formano il primo libro *The Lett Bank* (1927), un'autobiografia pubblicata postuma e i romanzi: *Quartet* (1927), *After Leaving Mr. Mackenzie* (1930), *Voyage in the Dark* (1934), *Good Morning Midnight* (1939). Dopo 27 anni di silenzio, nel 1966, fece un clamoroso e quanto mai inaspettato rientro sulla scena letteraria con il suo più sconvolgente ed inquietante romanzo, *Wide Sargasso Sea*, che le valse numerosi ed ambiti riconoscimenti letterari.

di una località; diminutivo di *criadillo* dal verbo *criado*, nutrire, allevare; dal latino *creare*. Ma nonostante questi forti richiami a una terra che alleva e nutre i suoi figli, non si fa riferimento alcuno all'appartenenza ad un gruppo etnico, in quanto il termine non implica nessuna connotazione razziale:

In the West Indies and other parts of America, Mauritius, etc.: *orig.* A person born and naturalized in the country, but of European or of African Negro race: the name having no connotation of colour¹⁶.

Una simile posizione debordante ed instabile sia politica che sociale e per di più in un soggetto femminile, ha dato la possibilità alla Rhys di esplorare l'ambivalenza e la contraddittorietà dell'identità né totalmente *incolore* né del tutto *di colore*, sia nel mondo europeo che in un contesto coloniale.

In Europa, la non-appartenenza è diventata infatti il tema ricorrente e centrale di romanzi dove le protagoniste sembrano contraddistinte da una dislocazione e alienazione da entrambi questi confini e destinate a un eterno errare:

I would never be part of anything. I would never really belong anywhere, and I knew it, and all my life would be the same, trying to belong, and failing. Always something would go wrong. I am a stranger and I always will be, and after all I didn't really care... for I don't speak their language and I never will¹⁷.

Nomadi vulnerabili ai margini della società, eternamente contrapposte alla rispettabilità borghese, col trucco sfatto e il vestito scomposto, senza un soldo, in continuo vagabondaggio tra i *café* di Montparnasse, le donne rhyssiane incarnano dolorosamente la vittima femminile per eccellenza, la preda senza difese o la vittima predestinata e senza radici che si aggira nel grigiore delle grandi metropoli europee d'inizio

¹⁶ Cfr. *Oxford English Dictionary*, s.v.

¹⁷ J. Rhys, *Voyage in the Dark*, Penguin, Harmondsworth, 1969, p. 71.

secolo:

I have no pride — no pride, no name, no face, no country. I don't belong anywhere. Too sad, too sad... It doesn't matter, there I am, like one of those straws which floats round the edge of a whirlpool and is gradually sucked into the centre, where everything is stagnant, everything is calm¹⁸.

Incapaci di riconoscersi nella società dei bianchi europei e ossessionate dalla propria immagine riflessa, queste donne sono sempre pronte a rifarsi il trucco, a preparare un viso che si dimostri all'altezza di accompagnatori occasionali, di ragazzi d'albergo — non sono mai quello che sembrano, non sono mai quello che *indossano*; imparano a volte a ballare da *chorus girl* e a muoversi da *mannequin*, ma la loro vera natura è camaleonticamente elusiva e indecifrabile. Simulacri per eccellenza, per tentare di sfuggire alla propria condizione di derelitte e perdenti, per sopravvivere e non essere sopraffatte, si mascherano, si sottopongono a incessanti riti di trasformazione cambiando di volta in volta nome, nazionalità, vestiti:

It was then that I started calling myself Sasha. I thought it might change my luck if I changed my name... I must go and buy a hat this afternoon, I think, and tomorrow a dress, I must get on with the transformation act...¹⁹.

I vestiti alla moda che non possono permettersi, i cappelli e i cosmetici a basso prezzo che comprano sono i mezzi attraverso cui queste donne si negano, i paraventi, gli oggetti-schermo e al tempo stesso gli amuleti per rinascere con un altro colore:

First it must be bleached, that is to say, its own colour must be taken out of it — and then it must be dyed, that is to say, another colour must be imposed on it²⁰.

¹⁸ J. Rhys, *Good Morning Midnight*, Penguin, Harmondsworth, 1969, p. 38.

¹⁹ *Ibidem*, p. 11.

²⁰ *Ibidem*, p. 44.

Senza lavoro e senza denaro per badare a loro stesse, le protagoniste di questi romanzi si aggrappano disperatamente agli uomini inglesi da cui vengono schiacciate e prontamente distrutte. Il tema della dipendenza femminile diventa un tratto caratteristico di questi romanzi dove le eroine, sfruttate ed oppresse da losche figure maschili, si dovranno confrontare perennemente con l'ostilità delle istituzioni patriarcali, sotto forma di legge, di lavoro, di polizia e di burocrazia, ovunque si trovino.

Nella cornice dominante dell'impero, sembrerebbe dunque che queste donne, che sono permeate profondamente dalla vita della stessa scrittrice, diventino strumenti di un discorso più generale che vuole affrontare con la massima lucidità i temi dello sfruttamento e l'oppressione del soggetto femminile, in un mondo dove la separazione dei ruoli sociali si rifà chiaramente a un discorso sulla differenziazione dei generi sessuali.

Questo tema diventa ancora più esplicito e radicale in quanto, come si è visto, la derivazione coloniale di queste donne allude chiaramente al rapporto colonizzatore/colonizzato. L'incomunicabilità e la lotta tra i due sessi diventano allora sintomo di un rapporto lacerante e distruttivo più vasto, quello tra l'impero e i perdenti abitanti delle colonie che Jean Rhys esplora fino alle sue estreme conseguenze nel suo ultimo romanzo *Wide Sargasso Sea*.

Questo testo porta in sé, ma sempre tra le soglie, i germi letterari e tematici delle pratiche definite inizialmente come postmoderne e postcoloniali: quale ri-scrittura aperta di *Jane Eyre*, il romanzo ottocentesco della Brontë, dal punto di vista della 'pazza rinchiusa nell'attico', il testo della Rhys trova nei fondamenti del post-strutturalismo — l'enfasi sui 'bordi' — la possibilità di riaprire le chiusure di un testo canonico, per spostarsi sul non-detto, sui silenzi, verso gli altri non descritti e non espressi nei vari sotto-testi, che a loro volta rimettono in discussione, minacciano e terrorizzano qualsiasi fondamento di verità espresso nella 'grande narrazione'.

Questa è la voce del commento che, nell'offrire una riletture del romanzo della Brontë, in particolare mette in

scena direttamente, in termini post-coloniali, un terzo testo, sia a livello strutturale che tematico: il romanzo si divide infatti in tre parti, dove, nella prima sezione si espone il colonizzato, nella terza il colonizzatore, e nella parte 'mediana' la vera questione della autorità europea in una problematica che si carica di una specifica valenza di ordine culturale nelle società delle ex-colonie: il locus di un'autorità che arroga a se stesso l'unico diritto sull'arbitrarietà della «verità», che è situata in un 'altrove' e che ha storicamente sottoscritto un modo di apprensione cognitiva che 'legge' l'esperienza coloniale come nient'altro che una manifestazione o variante all'interno di un già articolato ed interpretato sistema europeo di valori.

Attraverso queste tre sezioni, *Wide Sargasso Sea* si colloca così nel contesto di appropriazione degli strumenti di potere e delegittimazione degli stessi come una delle espressioni massime e caposaldo della tradizione letteraria post-coloniale: non solo l'autrice riscrive *Jane Eyre*, dislocando in maniera più diretta il testo nella terza parte, ma contemporaneamente dà voce all'infanzia del personaggio negato dal classico, posizionandolo nella prima sezione ad apertura del romanzo. Queste due sezioni rappresentano, nella riscrittura, i limiti imposti di una visione che narra la voce del colonizzato, una ragazza creola, e la visione del colonizzatore, l'imprigionamento della donna, oramai impazzita, all'interno di una casa in Inghilterra. Tra queste due sezioni, inoltre, un'altro centro appare, ed è anche esso 'dislocato' e progressivamente reso 'fittizio'; nella colonia, viene messa in atto una radiografia spietata e brutale, anche se con spunti di una scrittura che si fa spesso 'poesia', di un progetto di impossessamento di un Europeo a contatto con l'alterità della colonia, il suo incontro con la stessa immagine mediana della donna creola, e infine la sospensione del loro scontro. Questa parte mette in scena la pratica del discorso dominante eurocentrico che ha costantemente testualizzato e prefigurato lo spazio coloniale come proiezione dei propri sistemi cognitivi, metafisici e sociali, non toccato da nessuna possibilità di *difference*, fino al suo estremo di sospensione assoluta.

Nell'intreccio continuo di questa pratica di riscrittura, dislocazione e differimento, il testo, nell'insieme delle sue parti, funziona sempre come «a hybrid object» che Homi Bhabha ha definito quale peculiare agente di replicazione entro cui il simbolo autoritario è sia 'ripreso' che 'resistito'²¹.

L'oggetto ibrido

Tradition and its monuments can always be «read», redeployed to new inscriptions and rewritten into new, «reversible» fictions.

(Stephen Slemon)

'The complexity of freedom': of how a writer limited, constrained and shaped by the historical conditions of his or her literary production manages within these limits to go someway towards expanding the borders.

(Gareth Griffiths e David Moody).

La ripresa - La 'ri-lettura' che *Wide Sargasso Sea* fa di *Jane Eyre* è specificamente designata ad articolare una distanza dal suo pre-testo canonico, in cui l'opera della Brontë come pratica discorsiva che sottende un apparato sociale, istituzionale e culturale, può essere 'finzionalmente' contestato.

Jane Eyre presentava nella parte culminante del percorso formativo della protagonista, un personaggio la cui creazione sembrerebbe rispondere a motivi tipicamente di genere. Bertha Mason, la prima moglie rinchiusa nell'attico dal marito e futuro sposo di Jane, a causa della sua pazzia dovuta ad una irrefrenabile lussuria, corrispondeva perfettamente, come presenza-assenza di fantasma infestatore della casa inglese, a una figura tipica del melodramma gotico, ad un'ostacolo da superare e anche da monito per la futura sposa dei più celati e reconditi segreti della vita matrimo-

²¹ Cfr. H. Bhabha, «Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May, 1817», in *Critical Inquiry* 12, no. 1, 1985, pp. 144-165.

niale. Numerosi sono stati gli accostamenti delle due donne nell'interpretazione psicoanalitica e femminista, che hanno visto in Bertha Mason, l'altra da sé di Jane Eyre, il suo doppio mostruoso e ribelle²².

Sarà Rochester a parlare per la moglie pazza e a raccontare la sua storia, del suo matrimonio nelle colonie e del successivo ritorno in Inghilterra. Privata della voce, della presenza che costituiscono gli elementi su cui la struttura del pensiero logocentrico occidentale si fonda, diventa chiaro qui il riferimento al soggetto coloniale ridotto al silenzio, all'incapacità di poter controllare i sistemi di potere rappresentati dalla parola, dalla lingua. Incapace di articolare un discorso, Bertha può solo emettere suoni agghiaccianti ed incomprensibili, chiari sintomi del controllo dell'uomo e delle istituzioni imperialistiche britanniche sugli abitanti delle colonie. Ma la sua presenza-assenza, se non può comunicare, può reagire incendiando il nucleo su cui l'autorità maschile si fonda, la proprietà. Una simile azione all'interno di una cornice dominante significa solo la morte.

La resistenza - La voce (in)esistente in *Jane Eyre*, la presenza-assenza della pazza nell'attico, ci riporta al concetto di 'Othering' della Spivak in quanto Bertha Mason, ammutolita e imprigionata in una visione univoca, diventa lo spazio, il corpo coloniale da controllare tramite discorsi che si rifanno chiaramente alla cultura del potere coloniale. Nella cornice europea del romanzo della Brontë, Bertha Mason assume i contorni del malessere, della presenza altra, dello straniero in noi che Julia Kristeva definisce come 'inquietante estraneità':

Lo choc dell'altro, l'identificazione dell'io con quest'altro, buono o cattivo, che viola i limiti fragili dell'io incerto, sarebbero quindi all'origine di un'inquietante estraneità il cui aspetto eccessivo, rappresentato in letteratura, non può nascondere la permanenza nella dinamica psichica «normale»²³.

²² Cfr. M. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven, 1979.

²³ J. Kristeva, *Stranieri a se stessi*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 171.

Nella cornice del romanzo della Rhys, questo doppio, questo altro si riunifica in sé, assumendo però una forma non più unidimensionale, ma multivalente, con una propria voce seppur decentrata²⁴, negando una visione troppo semplicistica dell'Altro, riprendendo le demarcazioni create dall'impero coloniale, ma in vista di una indeterminanza e di un-non-più-possibile rifarsi al concetto unitario dell'altro coloniale, per adagiarsi tra le soglie, le erosioni dei confini, fino al luogo dell'"esilio":

Ex-isle

Master Prospero and slave Caliban, Robinson Crusoe and Man Friday, King Christophe and Fool Hugonin, the disincarnate ego and incarnate other, the confrontation between the castaway subject and the cast-out other in the Caribbean makes this universal images of the divided self, the dissociated sensibility more acute and perversive. The Caribbean writer is haunted by the darker implications of these polarities. His imagination is constantly drawn to these contrastive mental spaces which symbolically reflect the relationship between power and the promise of its subversion, between spiritual pretence and its demonic underside, between the self-certain subject and the liberating thrust of otherness. The individual artist's unsettling focus on these precarious dichotomies ultimately constitutes a tradition built around redefining the subject, reacting against cultural and psychological estrangement, and in its most visionary manifestations creating a poetics of a fissured, constantly changing space²⁵.

Identità in bilico tra due testi, Bertha-Antoniette appare in *Wide Sargasso Sea* sospesa tra la sua infanzia alienata e la sua pazzia finale, proprio come soggetto reietto e 'altro' estraniato, sempre come identità divisa, in una ossessione

²⁴ Si potrebbe a questo proposito ricordare che la stessa Rhys ha giustificato il tentativo di ripresa di *Jane Eyre* proprio per dare una 'vita' a Bertha Mason: «...why should she think Creole women are lunatics and all that? What a shame to make Rochester's wife, Bertha, the awful madwoman, and I immediately thought I'd write the story as it might really have been. She seemed such a poor ghost. I thought I'd try to write her a life» (cit. in F. Wyndham e D. Melly (ed. by), *The Letters of Jean Rhys*, Viking, New York, 1984, p. 281).

²⁵ M. Dash, «In Search of the Lost Body: Redefining the Subject in Caribbean Literature», in *After Europe*, ed. by S. Slemon e H. Tiffin, Dangaroo Press, Sydney, 1989, p. 17.

tra spiritualità e oscurità sovversiva, nello spazio di un profondo cambiamento.

Questo spazio che la Rhys descrive all'interno del romanzo è un mondo i cui primi abitanti sono stati quasi del tutto sterminati e i nuovi residenti sono tutti originari di luoghi diversi. Ma come luogo di una possibile rinascita a una nuova convivenza, le strutture sociali e politiche hanno rispecchiato lo stesso una lunga tradizione storica di usurpazione e sfruttamento e, nonostante che il mondo di *Wide Sargasso Sea* sia regolato da un principio di impurità e mobilità, di 'contaminazione genetica' che confonde rigide demarcazioni epidermiche²⁶, i due generi biologici assoluti bianco/nero precludono ai personaggi qualsiasi tentativo di divaricazione di confini: bianchi tra bianchi e neri tra neri, come la società razzista ordina.

Tra questi due termini incontrovertibili, s'incunea la situazione particolarmente estraniante di Antoinette e della sua famiglia. Antoinette Cosway, figlia di proprietari di schiavi, rimane sospesa tra il mondo dei bianchi e quello dei neri, 'white nigger' per i primi, 'white cockroach' per i secondi. Il romanzo si apre proprio con un'immagine di frattura incommensurabile:

[...] they say when trouble comes close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks. The Jamaican ladies had never approved of my mother, 'because she pretty like pretty self' (p. 15).

Qui il discorso sulla non appartenenza a una categoria diventa riflessione sulla questione del continuo differimento dell'identità creola bianca, quella classe coloniale discendente dai primi coloni europei in un preciso contesto storico, quello seguente all'Atto di Emancipazione (1833): diventa facile bersaglio dell'odio, per lungo tempo tenuto represso, della comunità di colore che in essa identifica un passato di sfruttamento e un coinvolgimento con il commercio schiavista. Odiati dagli ex-schiavi, i creoli vengono abbandonati anche

²⁶ Ciò è riscontrabile soprattutto dalla complessità della struttura parentale vera o presunta di Antoinette.

dalla 'madrepatria' che li vede irrimediabilmente compromessi con un passato che deve essere seppellito, rimosso:

When I asked her why so few people came to see us, she told me that the road from Spanish Town to Coulibri Estate where we lived was very bad and that *road repairing was now a thing of the past*. (My father, visitors, horses, feeling safe in bed — all belonged to the past. (p. 15)²⁷.

Antoinette cresce in completo isolamento: «I got used to a solitary life, but my mother still planned and hoped». (p. 16) Separata dal contesto sociale dei bianchi, la sua famiglia vive ai confini con la comunità di colore; ma anche questa convivenza non è tollerata dagli ex-schiavi che osservano quasi divertiti la loro nuova condizione di povertà: «She still rode about every morning not caring that the black people stood about in groups to jeer at her, especially after her riding clothes grew shabby (they notice clothes, they know about money)» (p. 16). Per la popolazione indigena di colore la famiglia è da isolare e anche Antoinette sa di non dover avvicinarsi troppo: «I never looked at any strange negro. They hated us. They called us white cockroaches. Let sleeping dogs lie. One day a little girl followed me singing, 'Go away white cockroach, go away, go away'» (p. 20).

Questa prima parte del romanzo è dominata dalla figura della madre Annette; qui, l'analisi dell'ostilità del mondo bianco colonizzatore per la 'nativa' Annette «non completamente bianca» e «bella come la bellezza stessa» e nello stesso tempo di quello dei neri colonizzati, anticipa di molto l'analisi di Homi Bhabha riguardo a un tipico elemento della società coloniale: «almost the same but not quite... almost the same but not white»:

[...] the 'almost the same but not quite' status [...] underscores both the seeming precariousness and the ultimate intransigence of these racial and sexual hierarchies²⁸.

²⁷ Corsivo mio.

²⁸ H. Bhabha, «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse», *October* 28, 1984, p. 130.

Annette è infatti il soggetto coloniale che sa bene il ruolo da giocare per essere accettata dal mondo inglese forse ancora meglio dell'inglese stesso, ma quantunque abbia imparato bene la parte e le regole del gioco, non sarà mai completamente vincitrice, perché il modello sociale, come la Rhys riconosce, è politicamente legato alla razza. Solo il bianco nato in Inghilterra può essere inglese e godere dei privilegi e dell'effetto che tale status implica: «the effect of a flawed colonial mimesis, in which to be Anglicized is *emphatically* not to be English»²⁹.

Annette Cosway è odiata dalla popolazione creola di colore; il suo cavallo viene avvelenato sempre dagli ex-schiavi; la sua morte lascia la piccola famiglia (composta da Antoinette, Annette, Pierre il fratellino idiota e pochi servitori rimasti fedeli alla famiglia) in uno stato di profondo disagio: «Now we are marooned... now what will become of us» (p. 16). *Marooned* può indicare a livello di superstizione essere presi dal malocchio, ma anche essere abbandonati su un'isola deserta, isolati dal resto, non poter uscire più da una situazione, essere intrappolati³⁰. Annette e la sua famiglia a livello metaforico è perciò *marooned* tra due culture: né realmente jamaicana, essendo figlia e moglie di proprietari di schiavi, né europea: è solo una creola, un ibrido che si chiude in se stessa, in una folle alienazione: «After I knew that she talked aloud to herself I was a little afraid of her» (p. 17). Annette diventa sempre più 'magra e silenziosa', senza più ragione di vivere e si isola sempre più da quelli che la circondano: «My mother walked over to the window. («Marooned», said her straight narrow back, her carefully coiled hair. «Marooned»)» (p. 22).

²⁹ *Ibidem*, p. 128.

³⁰ Il parallelo tra la condizione dei Maroons prima dell'Atto di Emancipazione e le donne Cosway del periodo successivo sono esplicite. Dei Maroons, Edward Braithwaite ha scritto: «The Maroon war was the result of white 'apartheid' policy. This small body of mountain dwelling ex-slaves had won their independence in 1740, after a ten-year struggle against British/Jamaican, but they had been relegated and confined to the area of their high and rather barren reservations» (E. Braithwaite, *The Development of Creole Society in Jamaica: 1770-1820*, Clarendon Press, Oxford, 1971, p. 248).

Antoinette, allontanata sempre più dalla madre che ormai ha perso ogni attaccamento per lei («...she pushed me away; not roughly but calmly, coldly without a word, as if she had decided once and for all that I was useless to her») (p. 17) vive una perdita, una frattura dal mondo dei bianchi che in un certo modo la madre rappresenta, e si avvicina sempre più all'altro mondo quello dei neri, nella figura di Christophine e di Tia, l'amica del cuore. Messa di fronte alla sua dualità razziale che le preclude un'identità sociale, s'immedesima nell'altro da sé: Tia, un'immagine allo specchio di se stessa³¹, che pur essendo nera non deve negoziare con la situazione di alienazione che Antoinette vive, per il dualismo tra l'essere creoli e l'esser legati ancora al potere coloniale.

Ma il soggetto coloniale, nella fase dello specchio di Lacan, riconosce se stesso come un Io ideale; questa forma di identificazione è anche un non riconoscersi perché l'immagine esternalizzata è ottenuta solo a costo dell'auto-alienazione e il soggetto non può mai assimilare questa idealizzata immagine di sé, perché non ha esistenza se non nell'immaginario. Comunque l'immagine allo specchio che non può essere assimilata è, come Kaja Silverman ha notato, l'oggetto in relazione a cui il soggetto si definisce:

As a consequence of the irreducible distance which separates the subject from its ideal reflection, it loves the coherent identity which the mirror provides. However because the image remains external to it, it also hates that image³².

Una tale frattura si manifesta in termini di denaro, in una scommessa che esterna un potere economico rovesciato: Antoinette perde la scommessa e Tia si prende le monete: «keep them then, you cheating nigger... I can get more if I want to» (p. 21). La risposta di Tia è più concreta e sa che essere bianchi del colore di Antoinette non equivale al benes-

³¹ Lo stagno, spazio dei loro giochi, riflette nelle sue acque l'identificazione tra le due bambine (p. 20).

³² K. Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford UP, New York, 1983, p. 158.

sere economico:

That's not what she hear, she said? She hear all we poor like beggar. We ate salt fish — no money for fresh fish. That old house so leaky, you run with calabash to catch water when it rain. Plenty white people in Jamaica. Real white people, they got gold money. They didn't look at us. Old time white people nothing but white nigger now, and black nigger better than white nigger. (p. 21)

È questo che scuote l'apatia di Annette e le dà la forza di reagire, di sperare in un cambiamento, dopo aver visto la figlia che ritorna a casa con il vestito lacero dell'amica di colore. Questa scena si svolge proprio quando dopo lungo tempo Coulibri Estate riceve ospiti e sottolinea la risoluzione di Annette a risposarsi con un ricco proprietario per riscattare cinque anni vissuti in miseria e assicurare un futuro almeno alla figlia. Antoinette in seguito si incolperà della conseguente fine della madre:

Then there was that day when she saw I was growing up like a white nigger and she was ashamed of me, it was after that day that everything changed. Yes it was my fault, it was my fault that she started to plan and work in a frenzy, in a fever to change our lives (p. 109).

È questo il segno inavvertito di un cambiamento nella vita di Antoinette, una minaccia che viene da lontano di cui lei sente l'arrivo imminente nel primo dei sogni che suddividono il romanzo, e scandiscono i suoi mutamenti e il passaggio da un'identità ad un'altra:

I dreamed that I was walking in the forest. Not alone. Someone who hated we was with me, out of sight. I could hear heavy footsteps coming closer and though I struggled and screamed I could not move. I woke crying. (p. 23).

A nulla serve fuggire dagli esseri umani e identificarsi con l'isola protetta da alte montagne e dalla barriera del mare: «The barrier of the cliffs and the high mountains. And the barrier of the sea. I am safe. I am safe from strangers» (p. 23). Il suo destino è già stato dettato e si costituisce nel testo della Brontë: impersonare la pazza nell'attico in *Jane Eyre*.

Il matrimonio tra Annette e Mr. Mason infatti inasprisce le relazioni tra la famiglia di Antoinette e gli ex-schiavi neri che, vedendosi ancora una volta minacciati dal potere economico della classe bianca, incendieranno la tenuta di Coulibri che prefigura il sogno alla fine del romanzo, in cui Antoinette incendia Thornfield Hall. La scintilla che sembra aver portato i neri a una simile azione potrebbe essere rintracciata nella dialettica colonizzatore/colonizzato, nell'incomunicabilità tra due culture: Mr. Mason decide di importare 'coolies' dalle Indie Orientali per farli lavorare nella tenuta perché ai suoi occhi gli indigeni sono 'fannulloni'; Annette è l'unica a sentire la gravità di una tale scelta e l'incapacità del marito a comprendere la loro cultura: «'You don't like, or even recognize, the good in them', she said, 'and you won't believe in the other side'» (p. 28). Annette e Aunt Cora per il loro passato sono le più vicine alla realtà dei neri, come si vede nella scena in cui Coco il pappagallo che vigilava sulla famiglia e soprattutto su Annette, si butta nel vuoto ormai avvolto dalle fiamme, incapace di volare perché Mason gli ha tarpato le ali:

I opened my eyes, everybody was looking up and pointing at Coco on the *glacis* railings with his feathers alight. He made an effort to fly down but his clipped wings failed him and he fell screeching. He was all on fire... 'Don't look', said Aunt Cora... I heard someone say something about bad luck and remembered that it was very unlucky to kill a parrot or even to see a parrot die. They began to go then, quickly, silently... they were not laughing any more (p. 36).

L'incendio della casa significa per Antoinette la frattura definitiva del suo legame con la cultura nera; l'incontro-scontro con il suo doppio nero Tia è il segno che sancisce una definitiva rottura e l'impossibile ricostituzione di un *self* unitario:

Then not so far off, I saw Tia and her mother and I ran to her, for she was all that was left of my life as it had been. We had eaten the same food, slept side by side, bathed in the same river. As I ran, I thought, I will live with Tia and I will be like her. Not to leave Coulibri. Not to go. Not. When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face crum-

ple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass (p. 38).

La rottura dello specchio in cui Antoinette poteva riconoscersi segna anche uno spostamento in un nuovo luogo: Spanish Town dove rimane con la zia, poi in convento dove conosce un momento di calma serenità in un posto privo della presenza e dell'autorità maschile. Le madri ideali per la Rhys sembrerebbero essere proprio le suore o le maghe obeah, libere da qualsiasi rapporto con la sfera sessuale:

[...] they are outside sexuality and outside the continual triangles that occur and reoccur in Rhys's work, triangles in which the second female, whether she be mother, stepmother, or wife, becomes the heroine's enemy. In Rhys's work, the appearance of sexuality between male and female inevitably leads to destruction and to enmity between women; the nurture that all of her heroines seek, both from males and females, cannot occur in a world in which sexuality also exists³³.

Il senso di pace viene interrotto dal ritorno di Mr. Mason intenzionato a consegnare Antoinette nelle mani del futuro sposo. Le visite sempre più frequenti dell'uomo che è ritornato dai suoi possedimenti per renderla felice costituiscono la frattura con il mondo sereno del convento e l'entrata nella fase della sessualità e del matrimonio, simboleggiati dai vestiti e dai gioielli che Mason le offre. Quando Mr. Mason la porta via per la prima volta Antoinette critica le monache: «They are safe. How can they know what it can be like living *outside* (p. 50). I sentimenti di perdita e di sconcerto chiudono questa prima parte in cui Antoinette fa il suo secondo sogno:

Again I have left the house at Coulibri. It is still night and I am walking towards the forest. I am wearing a long dress and thin slippers, so I walk with difficulty, following the man who is with me and holding up the skirt of my dress. It is white and beautiful and I don't wish to get it soiled. I follow him, sick with fear but I make no effort to save myself; if anyone were to try to save me, I would refuse. This must happen. Now we have

³³ T. O'Connor, *Jean Rhys; The West Indian Novels*, New York UP, New York, 1986, p. 178.

reached the forest. We are under the tall dark trees and there is no wind. 'Here?' He turns and looks at me, his face black with hatred, and when I see this I begin to cry. He smiles slyly. 'Not here, not yet' he says, and I follow him, weeping. Now I do not try to hold up my dress, it trails in the dirt, my beautiful dress. We are no longer in the forest but in an enclosed garden surrounded by a stone wall and the trees are different trees. I do not know them. There are steps leading upwards. It is too dark to see the wall or the steps, but I know they are there and I think, 'It will be when I go up these steps. At the top'. I stumble over my dress and cannot get up. I touch a tree and my arms hold on to it. 'Here, here'. But I think I will not go any further. The tree sways and jerks as if it is trying to throw me off. Still I cling and the seconds pass and each one is a thousand years. 'Here, in here,' a strange voice said, and the tree stopped swaying and jerking (p. 50).

Questa volta quella presenza oscura e persecutoria che minacciava Antoinette nel primo sogno, si concretizza nella figura di un uomo che trascina Antoinette con un vestito bianco tra i meandri di una foresta dagli alberi sconosciuti fino a un giardino recintato. Siamo di fronte all'anticipazione onirica dell'azione che ritroveremo nella terza parte: l'uomo che trascina Antoinette nello spazio chiuso ed estraneo è il marito che la rinchiude nella casa inglese, Thornfield Hall del romanzo della Brontë che qui viene ripresa nella sua corporeità, nell'evocazione della stanza-prigione in cui Antoinette viene rinchiusa.

Ritorno al centro

I have wondered time and again about my reading myself as I feel he reads me and my false encounter with the other in me whose non-being/being he claims to have captured, solidified, and pinned to a butterfly board. Like any common living thing. I fear and reprove classification and the death it entails, and I will not allow its clutches to lock down on me, although I realize I can never lure myself into simply escaping it... Constantly changing my point of departure or arrival, I trace, void, retrace with the desire to baffle rather than bring out contours. Some lines, some curves may emerge, whose totality will always differ.

(Trinh T. Minh-ha).

Antoinette riappare nella terza parte del romanzo non più nello spazio coloniale ma in Inghilterra e precisamente tra i contorni di un romanzo canonico, quello della Bronte, in cui viene posto l'altro termine della dicotomia, quello del colonizzatore.

Questa sezione si apre con il dialogo tra Grace Poole e Leah, e la spiegazione da parte di Grace di come abbia accettato l'incarico di badare alla donna che Rochester ha portato con sé dalle Indie. Anche in questa rievocazione di *Jane Eyre* si attua in *Wide Sargasso Sea* una delegittimazione degli assunti dell'autorità attraverso la voce data a figure del tutto marginali: Mrs Eff (Mrs Fairfax in *Jane Eyre*), Grace Poole e Leah. Queste erano 'altre' figure femminili presenti nella tenuta di Rochester che svolgevano all'interno dell'intreccio un ruolo secondario e che assumono in *Wide Sargasso Sea* diverse posizioni e valenze.

Infatti, mentre in *Jane Eyre* Mrs Fairfax appariva come un personaggio 'buono', una donna gentile e saggia e Grace Poole alquanto rozza e strana, in *Wide Sargasso Sea* i ruoli si invertono: Grace non si lascia facilmente convincere ad accettare l'incarico dopo aver visto come Rochester abbia potuto ridurre la donna, mentre Mrs Eff si avvicina di molto a quelle donne, comuni nei romanzi della Rhys, che proteggono i diritti e i privilegi degli uomini:

I knew him as a boy. I knew him as a young man. He was gentle, generous, brave. His stay in the West Indies has changed him out of all knowledge. he has grey in his hair and misery in his eyes. Don't ask me to pity anyone who had a hand in that (p. 145).

Si potrebbe notare come nei suoi romanzi, la Rhys presenti figure femminili che fanno da cornice alle fragili e indifese protagoniste, rifacendosi a due tipi precisi: le donne custodi dell'autorità patriarcale, di solito le mogli degli uomini di cui le protagoniste sono le amanti, e le arroganti donne lavoratrici, che si riassumono nelle figure delle tenutarie di quelle stanze dove le vagabonde rhyssiane trovano rifugio. Ma tutte e tre questi soggetti femminili conoscono bene la loro posizione di subalterne, prive di autorità in un mondo come quello inglese dove gli uomini non lasciano spazio alle

donne sole e senza posizione, condizione questa che spiegherebbe la risoluzione di Grace Poole ad accettare l'incarico:

After all the house is big and safe, a shelter from the world outside which, say what you like, can be a black and cruel world to a woman. Maybe that's why I stayed on. ...The thick walls... Past the lodge gate a long avenue of trees and inside the house the blazing fires and the crimson and white rooms. But above all the thick walls, keeping away all the things that you have fought till you can fight no more. Yes, maybe that's why we all stay — Mrs Eff and Leah and me. All of us except that girl who lives in her own darkness (p. 146).

La ragazza cui Grace si riferisce è Antoinette che, nella cornice ora dominante del romanzo della Bronte, ritorna ad impersonare la pazza vampiresca che turba le notti con le sue improvvise apparizioni a Thornfield Hall. Allontanata dalla parte nera di sé e dalla sua isola, Antoinette Cosway condivide la storia del popolo nero schiavizzato e reso impotente dal potere coloniale europeo; e come figura eternamente scissa tra due luoghi, due culture, due testi, ormai perde ogni possibilità di riconoscersi:

There is no looking-glass here and I don't know what I am like now. I remember watching myself brush my hair and how my eyes looked back at me. The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us — hard, cold and misted over with my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I? (p. 147).

Privata della luce e del riflesso, Antoinette vive nella oscurità della sua follia, senza poter trovare un contesto in cui definirsi anche solo marginalmente come avveniva nella prima parte del romanzo nell'isola coloniale; la sua nuova identità in questa terza parte aderisce totalmente a quella di Bertha Mason delineata già dalla Bronte, e tuttavia è una Bertha Mason che vede, agisce, racconta. Di notte, quando Grace Poole, ormai ubriaca cade in un sonno profondo, Antoinette-Bertha le ruba le chiavi ed esce dalla sua prigione: «Then I open the door and walk into their world. It is, as I always knew, made of cardboard» (p. 148).

Quel mondo di 'cartone', i 'limiti' di carta di *Jane Eyre* in un riferimento alla 'materialità' del testo canonico, si carica di immagini metafinzionali: al personaggio non rimane, del passato e di una sua possibile identità, che un vestito rosso. Meraviglioso e straordinariamente vivo, esso è di nuovo lo scudo protettivo, la maschera cui nessun 'grey wrapper' che Grace Poole vuole imporre, può defraudare l'effetto magico. Il vestito come talismano obeah rende immune chi lo possiede dai tentativi di controllo degli *outsiders* e diventa l'antidoto contro l'impotenza e gli effetti paralizzanti che assalgono le vittime in contesti assolutistici: «Something you can touch and hold like my red dress, that has a meaning» (p. 151).

Questo significato è l'espressione più viva dell'esperienza tropicale, i suoni, gli odori, i colori del mondo delle Indie Occidentali. Le caratteristiche di questo vestito rosso corrispondono alla personalità vera e non distorta di Antoinette che già nel convento aveva impresso nel rosso del fuoco i suoi tanti nomi su di un ricamo:

As soon as I turned the key I saw it hanging, the colour of fire and sunset. The colour of flamboyant flowers. «If you are buried under a flamboyant tree», I said, «your soul is lifted up when it flowers. Everyone wants that». She shook her head but she did not move or touch me.

The scent that came from the dress was very faint at first, then it grew stronger. The smell of vetivert and frangipanni, of cinnamon and dust and lime trees when they are flowering. The smell of the sun and the smell of the rain (p. 151).

La natura 'altra' e aliena è stata per sempre rimossa; Antoinette non è altro che il fantasma che infesta una casa già di per sé piena di spettri di un passato non accettato; capovolgendo i termini dati da una canonicità insita in *Jane Eyre*, Bertha da vittima si trasforma in oppressore e distruttore³⁴ ancora una volta esprimendo la ribellione degli schia-

³⁴ È da notare come molti critici abbiano considerato questa risoluzione finale di Antoinette il culmine naturale a tutte le agonie e le oppres-

vi colonizzati: l'incendio della 'grande' casa inglese. Nel suo ultimo gesto, Antoinette-Bertha dà sfogo a tutte le derelitte e vittime come lei, dalla madre Annette a cui è toccata la stessa sorte alla popolazione di colore delle Indie Occidentali.

La struttura narrativa, che assume contorni onirici, unisce passato e futuro sovvertendo le sequenze lineari: Antoinette sogna l'incendio che sarà Bertha Mason ad appiccare, ma quell'incendio della casa inglese in *Jane Eyre* è anche la naturale continuazione dell'incendio di Coulibri Estate da parte dei neri. La sottile demarcazione tra passato e presente, sogno e realtà viene cancellata. Antoinette *marooned* tra due mondi, finalmente si libera da ogni tentativo d'inglobamento e capisce alla fine il motivo del suo trovarsi lì: «Now at last I know why I was brought here and what I have to do» (p. 155).

L'incendio di Thornfield Hall sarà il ritorno al calore e al colore che furono una volta parte di sé, la rivendicazione del luogo marginale della colonia come suo proprio spazio:

Then I turned round and saw the sky. It was red and all my life was in it. I saw the grandfather clock and Aunt Cora's patchwork, all colours, I saw the orchids and the stephanotis and the jasmine and the tree of life in flames (p. 155).

Il fuoco sarà anche l'elemento che le permetterà di distruggere ogni barriera con la parte *nera* rappresentata dalla madre/nutrice Christophine e l'amica Tia così che nell'atto di buttarsi nel vuoto, Antoinette griderà il suo ricongiungimento a questa parte negata di sé:

[...] the end of exile, the triumph over the estranging sea is only possible when the subject feels his or her bonds with the lost body of the native land³⁵.

sioni subite da Julia, Anna, e Sasha, le protagoniste dei precedenti romanzi della Rhys.

³⁵ M. Dash, *op. cit.*, p. 22.

Antoinette condivide così lo stesso destino dei neri, la sorte degli antenati Caraibici, nella finale riconciliazione di una donna con la sua terra, piuttosto che rispondere ai tentativi di salvataggio che le vengono da Rochester e rimanere quindi intrappolata per sempre in una visione distorta di sé imposta dal contesto imperiale. Lungo il passaggio buio che potrebbe corrispondere all'esperienza vissuta dalle eroine rhyssiane in Europa, Antoinette, nel vestito rosso e nel fuoco purificatore, ha ritrovato il talismano che le ha permesso di illuminare il cammino verso la salvezza:

[...] the alienated body of the slave, during slavery, is in fact deprived as if to make the emptiness complete of language, ... When the body is liberated (when the day comes) it accompanies the shout, which is explosive³⁶.

Particolarmente importante ci sembra qui sottolineare che il gesto finale di Bertha Mason in *Jane Eyre* avviene in *Wide Sargasso Sea* solo in sogno. Il fuoco così come il mare 'separatore' del titolo³⁷ sono elementi assenti dal testo; del primo abbiamo la presenza solo in sogno, del secondo una presenza che non si offre allo sguardo se non in lontananza: «The sea was not far off but we never hear it, we always

³⁶ E. Glissant, «St. John Perse et les Antilles», in *La Nouvelle Revue française* 178, Feb. 1976, p. 238.

³⁷ Il mar dei Sargassi prende il nome da *Sargassum natans*, un'alga marrone galleggiante portata nella zona dalle correnti oceaniche; essa forma al centro di un caldo vortice d'acqua del nord Atlantico un cerchio che ruota in senso orario: una superficie calma e stagnante dentro un immenso vortice. Presumibilmente qualsiasi nave mercantile, che trasportava schiavi o mercanzie dalle Indie Occidentali verso l'Inghilterra o viceversa, avrebbe dovuto attraversare il mar dei Sargassi e proprio lì avrebbe corso il rischio di essere arenato o *marooned*. Il mar dei Sargassi situato nel Nord Atlantico tra le Indie Occidentali e le Azorre, divide e unisce i mondi opposti del vecchio e nuovo emisfero; in *Wide Sargasso Sea* questo spazio si prefigura tra il mondo dei bianchi e quello dei neri, i colonizzatori e i colonizzati, gli inglesi e i creoli delle Indie e infine i mondi dell'uomo e della donna, un mondo manicheo di luce e di tenebre, simbolizzati infine in due luoghi: l'Inghilterra di Rochester e l'isola di Antoinette. Come queste forze si incontrano e si scontrano è il vero motivo del romanzo, ma è anche il segno del mistero dell'altro, lo specchio senza trasparenza di un'alterità.

heard the river. No sea» (p. 108). Mare e fuoco allora costituiscono, come è ricordato da Edward Said, le creazioni mentali dell'uomo che non esistono; le barriere mentali che precludono ogni rapportarsi all'altro e nell'enfasi su questa presenza estraniante differita ma rintracciabile tra le righe, si potrebbe delineare la possibile decolonizzazione concepita da Wilson Harris in *Palace of the Peacock*³⁸ dove i confini vengono per sempre abrogati per far posto a una unione tra tutti i sessi e tutte le razze.

Il 'capo' sospeso

Io sono prigioniero di questa contraddizione: da una parte, credo di conoscere l'altro meglio di chiunque e glielo dichiaro trionfalmente... e, dall'altra, sono spesso colpito da questa evidenza: l'altro è impenetrabile, sgusciante, intrattabile; non posso smontarlo, risalire alla sua origine, sciogliere il suo enigma... ciò che l'azione amorosa ottiene da me è soltanto questa cognizione: nell'altro non c'è nulla da scoprire: la sua capacità non nasconde affatto un segreto, ma semmai una sorta di evidenza, nella quale si annulla il gioco dell'apparenza e dell'essere.

(Roland Barthes)

Tra le due sezioni di *Wide Sargasso Sea*, la prima e la terza legate entrambe da un'enfasi sulle posizioni 'mediane' e 'sospese' della creola e della pazza, la Rhys si interroga sulle relazioni interattive tra colonizzato/colonizzatore:

Rhys quite consciously complicates the dichotomy between colonizer and colonized and questions not only the politics but the psychology of colonialism³⁹.

La sospensione tra un dentro e fuori della struttura narrativa, rappresentata dalla sezione in cui sarà l'uomo a rac-

³⁸ Cfr. W. Harris, *Palace of the Peacock*, Faber & Faber, London, 1960.

³⁹ J. Raiskin, «Jean Rhys: Creole Writing and Strategies of Reading», in *Ariel* 22, no. 4, October 1991, p. 52.

contare il suo viaggio e il suo perdersi ma in cui di nuovo Antoinette ritornerà a parlare brevemente, s'incunea tra i due termini della situazione del colonizzato espresso nella prima parte, e quella in cui con la ripresa del romanzo della Brontë si esprime il discorso di potere del colonizzatore, e permette di ritornare a parlare di quella 'soglia' o scarto che diventerebbe il terzo testo, luogo di riflessione su tale 'binarismo' in cui sarà l'Europa a rivedersi non più al centro ma nella periferia del suo impero.

La Rhys mostra qui quel mondo *altro* così com'è, e l'impossibilità di definirlo, di darne cioè una immagine univoca; per rendere ancora maggiore questa impossibilità, ella fa vedere il tutto dall'uomo europeo che riconosce un 'segreto', ma rispetto al quale non può che imporre una chiusura, una barriera. Una delle caratteristiche della letteratura post-coloniale è proprio la consapevolezza dell'impossibilità di parlare per l'altro, ridimensionando la centralità europea:

The idea of the centre as permanent and unrefactory is endlessly deferred. The centre of order is the ultimate disorder. This perception is both the ultimate rebellion and the ultimate unveiling performed by post-colonial literature⁴⁰.

Il personaggio dell'uomo in *Wide Sargasso Sea*, segna specificamente l'entrata sulla scena di quella presenza minacciosa che era apparsa solo in sogno ad Antoinette⁴¹; una figura maschile mai nominata. L'espedito della non-nominazione potrebbe riflettere il desiderio della Rhys di identificare l'uomo in questione con quell'(u)omanità in genere che si delinea nel concetto dell'uomo bianco occidentale colonizzatore e che s'identificherebbe, nelle parole di Trinh T. Minh-ha, quale «the spokesman for the entire human race-never hesitating to speak about and for a vague entity named *man*

⁴⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *op. cit.*, pp. 90-91.

⁴¹ Antoinette verrà data in moglie o per meglio dire comprata dall'inglese; tale unione forzata potrebbe suggerire allegoricamente lo 'stupro' culturale come origine primaria dell'identità culturale caraibica. Cfr. *Idem*, p. 26.

whose putative universality no longer feels anyone»⁴². L'uomo in questione trova in Rochester del romanzo della Brontë la sua origine letteraria, e, nell'affrontare il viaggio dal centro alla periferia dell'impero coloniale, si pone in una posizione di contatto con l'altro, in un *por capo* o toccare *l'altro capo*:

Nei mari o nell'aria, un veliero o un velivolo «pone capo»: «pone capo verso», per esempio, un altro continente, verso una destinazione che gli è propria ma che può anche cambiare. Si dice «por a capo» ma anche «cambiare capo». La parola capo (*caput, capitis*), che significa... la testa o l'estremità dell'estremo, la cima o lo scopo, l'ultimo, l'estremo, l'ultima estremità, l'*eschaton* in genere: e in navigazione assegna il polo, il fine, il *telos* di un movimento orientato, calcolato, deliberato, volontario, ordinato: per lo più da *qualcuno*. Perché non è una donna: in genere, e soprattutto in tempo di guerra, è un *uomo* che decide del capo, dalla punta avanzata che è lui stesso, la prua, testa della nave... è lui che si trova... *alla testa*, quella testa che è lui...⁴³.

L'uomo si delinea proprio come il *capo*, ripercorrendo le tracce e le linee mentali che erano del colonizzatore che avanza e distrugge, come nelle immagini belliche delle sue prime parole: «So it was all over, the advance and retreat, the doubts and hesitations. Everything finished, for better or for worse» (p. 55). La sua visione del nuovo spazio e degli abitanti del luogo è radicato in un profondo razzismo. Sempre all'inizio della sua narrazione, egli esprime la sua avversità e i sentimenti ostili sui neri; della serva Amelie dice:

She was laughing at me I could see. A lovely little creature but sly, spiteful, malignant perhaps, like much else in this place... The dress was spotless but her uncovered hair, though it was oiled and braided into many small plaits, gave her a savage appearance (pp. 55-61).

L'ostile inclinazione alla gente del posto, che si manifesta quasi unicamente nei confronti delle donne, ricorda i sentimenti opposti ma non del tutto dissimili del suo precedes-

⁴² Trinh T. Minh-ha, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ J. Derrida, *Oggi L'Europa*, Garzanti, Milano, 1991, pp. 16-17.

sore Mason che a sua volta, dietro una facciata di semplicistica noncuranza nei riguardi della popolazione di colore indigena, celava la stessa non comprensione e posizione egemone. In realtà, però per l'uomo, l'aver attraversato il mar dei Sargassi, che segnala nella sua origine una barriera tra il vecchio e il nuovo continente ma anche la possibilità di rimanere arenati e intrappolati, gli lascerà, sull'altro capo del continente, un senso di perdita o disorientamento, dovuto alla malattia o, per meglio dire, alla febbre allucinatória dell'inizio del viaggio:

Not that I had much time to notice anything. I was married a month after I arrived in Jamaica and for nearly three weeks of that time I was in bed with fever (p. 56).

Questo spossamento febbrile, che fa da sfondo a tutta la sua esperienza, sembra simbolizzare ciò che Barthes definì come la struttura mentale del simulacro:

[...] ricostruire un «oggetto», in modo da manifestare in questa ricostruzione le regole di funzionamento di questo oggetto. La struttura è dunque in realtà un *simulacro* dell'oggetto, ma un simulacro orientato, interessato, poiché l'oggetto imitato fa apparire qualcosa che restava invisibile, o... inintelligibile nell'oggetto naturale... il simulacro è l'intelletto aggiunto all'oggetto, e questa addizione ha un valore antropologico, in quanto è tutto l'uomo, la sua storia, la sua situazione, la sua libertà e la resistenza opposta alla sua mente dalla natura⁴⁴.

La natura è infatti 'potente'; i suoi colori vivaci, gli odori intossicanti, i suoni assordanti, diventano lo specifico dello spazio coloniale e hanno effetti disorientanti e quasi narcotizzanti sul *beké*, lo straniero:

The road climbed upward... We pulled up and looked at the hills, the mountains and the blue-green sea. There was a soft warm wind blowing but I understood why the porter had called it a wild place. Not only wild but menacing. Those hills would close in on you... But the feeling of security

⁴⁴ R. Barthes, «L'attività strutturalista», in *Saggi Critici*, Einaudi, Torino, 1972, pp. 309-10.

had left me. I looked round suspiciously... Cloves I could smell and cinnamon, roses and orange blossom. And an intoxicating freshness as if all this had never been breathed before... the scent of the river flowers was overpoweringly strong (pp.58-69).

Forse come ultima difesa alla distruzione imminente per opera del colonizzatore, la natura intoccata libera i suoi odori intensi; eppure i poteri oppiacei che si impossessano dell'uomo non costituiscono una vittoria dell'alterità ai suoi tentativi di inglobamento; al contrario hanno un effetto di breve durata e provocano una lucidità ancor più fredda e accecante. Essi incrementano infatti il desiderio di controllo e padronanza della realtà e riflettono un pensiero che, seguendo il binarismo logocentrico occidentale, trova la sua ultima espressione nella dicotomia tra l'Uno e l'Altro: l'uomo, le cui azioni sono mosse dal desiderio dell'Europeo di sapere e di analizzare come se ogni realtà rientrasse in un ordine logico, riflette questa pratica, nel suo estraniarsi e porre l'esterno davanti a sé:

Lo spirito europeo contrappone il mondo a sé, si rende libero da esso, ma risolve di nuovo questa antitesi, riprende il suo altro, il molteplice, in sé, nella sua semplicità. Qui domina pertanto questa infinita sete di sapere, che è estranea alle altre razze. All'Europeo interessa il mondo, egli vuole conoscerlo, vuole appropriarsi dell'altro che gli sta di fronte, vuole porre in luce nelle particolarità del mondo il genere, la legge, l'universale, il pensiero, l'interna razionalità⁴⁵.

L'elemento che l'uomo pone fuori da sé è Antoinette, scissa e diseguale, identificata col mondo esterno 'eccessivo', entrambi caratterizzati da una irriducibile alterità e antitesi:

I watched her critically. She wore a tricorne hat which became her. At least it shadowed her eyes which are too large and can be disconcerting. She never blinks at all it seems to me. Long, sad, dark, alien eyes. Creole of pure English descent she may be, but they are not English or European either...

Everything is too much, I felt as I rode wearily after her. Too much

⁴⁵ P. Rossi, *Storia universale e geografia in Hegel*, Sansoni, Firenze, 1975, pp. 102-3.

blue, too much purple, too much green. The flowers too red, the mountains too high, the hills too near. And the woman is a stranger. Her pleading expression annoys me (pp. 56-59).

Egli però è spinto da un interesse che regola il confronto con la donna. Il 'confronto' con il mondo che l'uomo distanzia da sé inizia proprio nell'ambito di un 'interesse'; in una scrittura 'fallogentrica' una lettera o invocazione al padre, in cui egli richiama il carattere commerciale e affaristico, legge unica del sistema coloniale:

...Dear Father. The thirty thousand pounds have been paid to me without question or condition. No provisions made for her (that must be seen to). I have a modest competence now. I will never be a disgrace to you or to my dear brother the son you love. No begging letters, no mean requests. None of the furtive shabby manoeuvres of a younger son. I have sold my soul or you have sold it, and after all is it such a bad bargain? The girl is thought to be beautiful, she is beautiful. And yet... (p. 59).

Il matrimonio con Antoinette Cosway è infatti vissuto in termini di contratto commerciale⁴⁶ che sottende il traffico economico tra l'impero e le colonie e che rivela, al contempo, un desiderio di controllo e di dominio da parte dell'uomo:

If she was a child she was not a stupid child but an obstinate one. She often questioned me about England and listened attentively to my answers, but I was certain that nothing I said made much difference. Her mind was already made up. Some romantic novel, a stray remark never forgotten a sketch, a picture, a song, a waltz, some note of music, and her ideas were fixed. About England and about Europe. I could not change them and probably nothing would. Reality might disconcert her, hurt her, but it would not be reality. It would be only a mistake, a misfortune, a wrong path taken, her fixed ideas would never change.

Nothing that I told her influenced her at all (p. 78).

La impermeabilità di Antoinette è in realtà, motivo e causa della nascita in lui della voglia di sapere a contatto con

⁴⁶ Al tentativo di iniziale rifiuto da parte di Antoinette, l'uomo esprimerà le sue vere motivazioni nei riguardi dell'unione: «I'll trust you if you'll trust me. Is that a bargain?» (p. 66).

l'universale, che nel testo si articola in una identificazione puntuale, da parte dell'uomo, tra natura, il femminile e il 'segreto':

It was a beautiful place-wild, untouched, above all untouched, with an alien, disturbing, secret loveliness. And it kept its secret. I'd find myself thinking, 'What I see is nothing — I want what it *hides* — that is not nothing' ... But at night how different, even her voice changed. Always this talk of death. (Is she trying to tell me that is the secret of this place? That there is no other way? She knows. She knows) (pp. 73-77).

Il 'segreto' è fondamentale al 'pensiero' dell'uomo e si lega di nuovo ad un segno, non solo fallogentrico ma 'logocentrico', la prima lettera di Daniel Cosway, fratellastro bastardo della donna, che ha come suo argomento la richiesta di denaro in cambio del silenzio sulla follia e pazzia di Antoinette. Questa scrittura è, per molti versi, simile a quella che l'uomo ha tentato invano di 'materializzare'. Entrambi traditi dai rispettivi padri, si compenetrano a vicenda, fino a diventare l'uno il riflesso dell'altro: Daniel Cosway per non essere stato riconosciuto dal padre, l'uomo per essere stato mandato a sposare una creola nelle colonie non avendo nessun diritto sull'eredità paterna come secondogenito. La funzione della scrittura di Daniel Cosway si differenzia però dalle lettere indirizzate al padre dall'uomo in quanto queste non verranno mai recapitate, mentre le altre arrivano al destinatario e riusciranno a provocare un'azione dell'uomo, rimasto, del resto, non particolarmente sorpreso dalla lettura delle infamie su Antoinette: «I folded the letter carefully and put it into my pocket. I felt no surprise. It was as if I'd expected it, been waiting for it» (p. 82).

In realtà, le notizie danno solo l'avvio alle modalità progressive dell'intera razionalità dell'uomo occidentale, nei loro risvolti tattici, strategici di inglobamento e di distruzione. Nessun tentativo di riconciliazione può aver luogo, ma un ripercorrere l'intera esperienza di nuovo e sempre più nelle profondità dell'alterità. La mente dell'uomo è di nuovo in preda al delirio e a un'ossessione persecutoria che trova nella descrizione del suo perdersi nella foresta, il *climax*:

I went out following the path I could see from my window... As I walked I remembered my father's face and his thin lips, my brother's round cooing eyes. They knew. And Richard the fool, he knew too. And the girl with her blank smiling face. They all knew.

I began to walk very quickly, then stopped because the light was different. A green light. I had reached the forest and you cannot mistake the forest. It is hostile. The path was overgrown but it was possible to follow it. I went on without looking at the tall trees on either side... How can one discover truth I thought and that thought led me nowhere. No one would tell me the truth. Not my father nor Richard Mason, certainly not the girl I had married. I stood still, so sure I was being watched that I looked over my shoulder. Nothing but the trees and the green light under the trees. A track was just visible and I went on, glancing from side to side and sometimes quickly behind me. This was why I stubbed my foot on a stone and nearly fell. The stone I had tripped on was not a boulder but part of a paved road. There had been a paved road through this forest. The track led to a large clear space. Here were the ruins of a stone house and round the ruins rose trees that had grown to an incredible height. At the back of the ruins a wild orange tree covered with fruit, the leaves a dark green. A beautiful place. And calm — so calm that it seemed foolish to think or plan... Under the orange tree I noticed little bunches of flowers tied with grass... I found that the undergrowth and creepers caught at my legs and the trees closed over my head... I was lost and afraid among these enemy trees, so certain of danger that when I heard footsteps and shout I did not answer (p. 86-87).

Questo sentiero che si fa largo nella mente dell'uomo — 'my window' — e che lo porta a quella 'natura' contrapposta a lui nella sua ostilità, gli si offre ulteriormente come possibilità o desiderio di percorrere la strada delle sue facoltà razionali di controllo. Nella luce verdastra di quel labirinto di vegetazione, gli alberi lo osservano dall'alto, la sensazione di essere inseguito non gli dà tregua fino all'impressione allucinante dei cespugli e dei rami che gli si attorcigliano intorno, segnalando ancora un mistero, di un primitivo rituale magico: l'obeah che viene evocato nell'offerta dei fiori sotto l'arancio.

Quest'immagine è significativa di un cambiamento che mette in luce una consapevolezza critica 'altra':

If the landscape of postcolonial literature is necessarily marked by the inscription of dominant western critical practice, and its technologies of interpretation of control, it is also infused with a pulsating, though often

silenced subterranean energy which speaks to the post-colonial reader of another realm of semiotic 'meaning', another ground of interpreting community⁴⁷.

Il mistero di una oscura credenza religiosa del posto si pone allora, come forma di annullamento del potere razionalizzante occidentale, al tentativo di nominazione dell'altro. L'oscuro rito rimarrà tale anche scopo aver tentato invano di ottenere spiegazioni dal servitore nero che lo riconduce di nuovo a casa. Ma che quei fiori intrecciati fossero legati a un rito obeah l'uomo lo scoprirà in un libro, *The Glittering Coronet of Isles*, che si pone come uno dei testi canonici di spiegazione della realtà coloniale, e che fosse scritto dalla classe dominante bianca lo si legge nel riferimento ai *negroes*:

A zombi can also be the spirit of a place, usually malignant but sometimes to be propitiated with sacrifices or offerings of flowers and fruit [...]. Negroes as a rule refuse to discuss the black magic in which so many believe. Voodoo as it is called in Haiti-Obeah in some of the islands, another name in South America. They confuse matters by telling lies if pressed (pp. 86-87).

Tale rito, come si vede, rimane indefinito e non nominabile, nelle sue varie forme, il suo senso sempre differito e protetto dai suoi devoti che rifiutano ogni apertura ai suoi significati reconditi. Esso si lega a Christophine, la nutrice nera che per tutto il romanzo assume i contorni dell'entità protettiva di Antoinette e della sua famiglia e sancisce il legame inscindibile con la metà nera della protagonista e le sue origini fuori da un contesto europeo.

Christophine, artefice nel testo, di molteplici 'devices of otherness'⁴⁸, come le donne a cui è legata e di cui è 'serva', è un *outsider* ma di una diversa natura: le due donne della

⁴⁷ M. Dash, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ Per un'interpretazione più 'retorica' o 'grafonomica' del linguaggio di Christophine rimando alla lettura del saggio di W.D. Ashcroft, «Constitutive Graphonomy: A Post-Colonial Theory of Literary Writing», in *After Europe*, cit., p. 71.

famiglia Cosway, Annette e Antoinette, incorporano la passività e l'impotenza per il loro passato coloniale; Christophine, al contrario, rappresenta il potere e il mistero femminile, la saggezza e l'autonomia⁴⁹. Ella, nella sua carnagione più nera, è legata a un più antico e puro legame con un passato africano: il suo legame con l'Africa è parte del suo potere come sacerdotessa obeah. Il suo stesso abbigliamento riflette una solennità e importanza che si addice al suo ruolo, in un'immagine di potere magico, che ricorda: «the other, more distinctive act of the cross-cultural text is the inscribed difference and absence as a corollary of that identity»⁵⁰.

Tra i bordi del mistero obeah che si pone come barriera a facili imposizioni di senso, e della figura di Christophine, ecco che negli interstizi della narrazione ricompare la voce di Antoinette che, come quasi tutti i creoli bianchi è consapevole che dietro la facciata cristiana nelle isole tropicali sia profondamente radicato un'altra cultura, un'altra religione, la memoria di un altro continente nascosto nel mistero, ed è proprio a questo suo patrimonio culturale a cui Antoinette si rivolge, a Christophine per riallacciare il rapporto con il marito che ormai vede in lei e nella nutrice nera, con la loro stessa lingua una minaccia: «I listened. Christophine was talking softly... Someone was singing 'Ma belle ka di'... But whatever they were singing or saying was dangerous. I must protect myself» (p. 123).

L'effetto unico che l'intera scena della porzione magica sortisce è il primo dichiarato atto di *othering* da parte dell'uomo:

After a long time I heard her say as if she was talking to herself, 'I have

⁴⁹ Le qualità di Christophine e la sua estraneità sono importanti sia per Antoinette che per il romanzo nella sua interezza; ciò è reso manifesto nella pregnante descrizione che Antoinette ci offre all'inizio della sua storia, una descrizione che si focalizza sulla unicità di Christophine: «Her songs were not like Jamaican songs, and she was not like the other woman. She was much blacker, blue-black with a thin face and straight features. She wore a black dress, heavy gold earrings and a yellow handkerchief carefully tied with the two high points in front. No other negro woman wore black, or tied her handkerchief Martinique fashion», p. 18.

⁵⁰ W.D. Ashcroft, *op. cit.*, p. 71.

said all I want to say. I have tried to make you understand. But nothing has changed'. She laughed.

'Don't laugh like that, Bertha'.

'My name is not Bertha; why do you call me Bertha?'

'... I think of you as Bertha... on this of all nights, you must be Bertha (pp. 86-87).

La nominazione di Antoinette è il primo arroccamento di Rochester su posizioni estremamente rigide, che non lasciano possibilità di riaperture e che sottendono un potere a metà tra una 'magia europea': — «Bertha is not my name. You are trying to make me into someone else, calling me by another name. I know that's obeah too» (p. 121) — e 'articolazione':

[...] you start calling her names. Marionette...!...

'I did ... (Marionette, Antoinette, Marionetta, Antoinetta)'.
'That word mean doll, eh? Because she don't speak. You want to force her to cry and to speak (p. 127).

L'immagine della 'bambola inarticolata' ricorda ciò che Laclau ha enfatizzato del pensiero dominante: «a class is hegemonic not so much to the extent it is able to impose a uniform conception of the world on the rest of society, but to the extent that it can articulate different visions of the world in such a way that their potential antagonism is neutralized»⁵¹. In realtà, la bambola, curata da Christophine, è irriducibile, estranea a lei quanto all'uomo: 'She is not *béké* like you, but she is *béké* and not like us either. (p. 128). Queste parole vengono dette durante l'ultimo scontro tra Christophine e l'uomo, i due poli *tra* i quali Antoinette ora si muove, che si conclude con una verità finalmente espressa:

'And do you think that I wanted all this? I would give my life to undo it. I would give my eyes never to have seen this abominable place'.

She laughed. 'And that's the first damn word of truth you speak... You meddle in something and perhaps you don't know what it is (p. 132).

⁵¹ E. Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory*, New Left Books, London, 1977, p. 161.

La 'prima' parola di verità articola il progetto definito dell'uomo, anticipato da una prima lettera scritta al padre, una seconda lettera spedita agli avvocati di Spanish Town e infine il disegno della casa in cui Bertha verrà confinata:

I drew a house surrounded by trees. A large house. I divided the third floor into rooms and in one room I drew a standing woman — a child's scribble, a dot for head, a larger one for the body, a triangle for a skirt, slanting lines for arms and feet. But it was an English house (p. 144).

La scena che segue e che conclude questa sezione del romanzo è estremamente ambigua: Rochester, forte di brutta vittoria, sembra oramai poter nominare luoghi e personaggi come l'altro indifferenziato dall'impero: il freddo del paesaggio nuvoloso dinanzi a lui è simile ad un'estate inglese; le palme sono 'regali', le parole, sempre le stesse, sono memori di poesie inglesi: «Pity like a naked new-born babe striding the blast» (p. 135). In realtà, tutto è effettivamente 'sospeso'; il segreto si è infatti interiorizzato, forse perso all'interno dell'uomo, e tale consapevolezza — (*But it is lost, that secret, and those who know it cannot tell it*, p. 138) — può essere solo inscritta in citazioni di canzoni cantate da Antoinette, ricordi ricorrenti di parole in corsivo dette dall'insieme di tutti i personaggi della storia:

(*Let them live*)... *She love you so much, so much ...any...adieu, ...mine, mine...For me...ajoupa...Morne... 'You must listen to that. Our rain knows all the songs'And all the tears?' 'all,all,all'... That girl she look straight in the eye and talk sweet talk — and it's lies she tells you. Lies. Her mother was so; they say she... Say die and I will die. Say die and watch me die... worse than her mother...* (pp. 135-141).

Sono parole 'collettive' che segnano fratture, rotture e sospensioni che auspicano manovre di lettura, spesso richiamate per un pensiero politico postcoloniale: «A clarified political and methodological commitment to the dismantling of systems of domination which since they are collectively maintained must, to adopt and transform some Gramsci's phrases, be collectively fought, by mutual siege, war of

manoeuvre and war of position⁵². Esse potrebbero infatti spingere l'uomo verso un cambiamento del suo 'capo', ricordandogli l'esistenza del capo dell'altro:

L'espressione «l'altro capo» può anche suggerire che si annuncia un'altra direzione... decidere un altro capo... ricordarsi che c'è un altro capo, visto che il capo non è solo il nostro, ma l'altro, non solo quello che identifichiamo, calcoliamo, decidiamo, ma *il capo dell'altro*, davanti a cui dobbiamo rispondere, che dobbiamo ricordare e *di cui* dobbiamo ricordarci, visto che il capo dell'altro è forse la prima condizione di una identità o di una identificazione che non sia egocentrismo distruttivo — di sé e dell'altro⁵³.

In realtà, l'europeo sceglie l'egocentrismo distruttivo di sé e dell'altro, e lo sancisce con le parole: «you hate me and I hate you, we'll see who hates best but first I will destroy... My hate is cold, stronger» (p. 140); lascia quindi il luogo, stanco e disgustato dalla gente e dalle loro risate, nell'odio verso la donna 'altra' che porta con sé:

I hated the mountain and the hills, the rivers and the rain. I hated the sunsets of whatever colour, I hated its beauty and its magic and the secret I would never know. I hated its indifference and the cruelty which was part of its loveliness. Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it... So we rode away and left it - the hidden place, not for me, not for her... She is far along the road now (p. 141).

Mentre si allontanano, le grida e le lacrime di un bambino di colore si dileguano. La fine del romanzo non discute, non giudica, ma 'sospende'; dietro lo sfondo di un irriducibile (in)differenza del luogo e di una cultura eterogenea e molteplice, sembra solo risuonare l'intera eco di una storia che ha voluto solo 'mostrare' l'apparizione, l'impossessamento e la chiusura del pensiero Europeo rispetto alla colonia e al colonizzato, segnando la ferocia e anche la bellezza

⁵² E. Said, «Orientalism Reconsidered», in *Literature, Politics and Theory, Papers from the Essex Conference 1976-84*, ed. by F. Barker et al., Methuen, London, 1986, p. 229.

⁵³ J. Derrida, *op. cit.*, p. 17.

ambigua di due Altri a confronto, e radiografandone la reciproca irriducibilità, l'elusività e l'indeterminatezza alienata.

Sono questi i caratteri stessi dello spirito Ariel⁵⁴, l'immagine del lettore postcoloniale, «the ideal post-colonial reader, a reader familiar with and resistant to the re-appropriative tactics of European critical practice»⁵⁵. A questa figura è lasciato il 'giudizio', se ciò è richiesto, sull'esperienza di Antoinette: nell'intero processo che l'ha presentata bambina, poi narrata, subordinata e infine imprigionata nell'alienazione, il suo nome si è forse esposto alla lettura nella differenza di due lettere: Cosway/'causeway' - il cammino della 'causa' che interagisce tra colonizzato e colonizzatore, ma anche 'strada rialzata', il ponte sospeso tra due culture, il loro porsi e lo spazio scritturale del loro scontro-incontro.

⁵⁴ «Postmodernism concentrates on the inadequacy of interpretation and the disorienting reality of the unexplainable. Caribbean writing exploits precisely this terrain of the unspeakable. In the radical questioning of the need to totalise, systematise and control, the Caribbean writer is a natural deconstructionist who praises latency, formless and plurality. In order to survive, the Caribbean sensibility must spontaneously decipher and interpret the sign systems of those who wish to dominate and control. The writing of the region goes beyond creating alternative systems to reflect the futility of all attempts to construct total systems, to assert the powers of the structuring subject. It is not simply a matter of deploying Caliban's militant idiom against Prospero's signifyng authority. It is, perhaps, a matter of demonstrating the opacity and inexhaustibility of the world that resists systematic construction or transcendent meaning» (M. Dash, *op. cit.*, p. 26); le immagini citate mi hanno fornito un percorso d'inizio (vedi nota 25), e di conclusione di questa analisi.

⁵⁵ G. Huggan, «Opting out of the (Critical) Common Market: Creolization and the Post-colonial Text», in *After Europe*, cit., p. 38.

L. St. John Butler e R. J. Davis (a cura di), *Rethinking Beckett: A Collection of Critical Essays*, London, Macmillan, 1990, xi + 207 pp.

Questo volume raccoglie una felice selezione di saggi presentati al convegno che Lance St. John Butler e Robin J. Davis organizzarono all'università di Stirling nel 1986 in occasione dell'ottantesimo anniversario di vita di S. Beckett. Come avvertono nell'introduzione i su menzionati curatori del congresso e della raccolta, l'intento comune che anima i diversi interventi è quello di rimeditare il 'fenomeno Beckett', riflettere su «the meaning of his non-meanings and the success of his failure» alla luce delle problematicherie culturali che hanno caratterizzato gli ultimi anni Ottanta. Beckett viene cioè riproposto come «il poeta dell'età post-strutturalista», nella consapevolezza che proprio il linguaggio revisionista della critica decostruzionistica permette di dischiudere modalità nuove di approccio di noi a Beckett e di Beckett a noi, in modo da scandagliare più in profondità la dimensione proteiforme, aperta, indecidibile ed inesauribile della sfida che questo «deconstructionist *avant la lettre*» lancia nella sua opera così scarna eppure così variegata.

Il primo saggio, che spicca nettamente per l'organicità e l'acume del discorso critico, di Steven Connor, «'What? Where?' Presence and Repetition in Beckett's Theatre» (pp. 1-19), interroga le ragioni del consenso della critica — che lo studioso fa risalire al saggio di Robbe-Grillet su *Waiting for Godot* (1953) — tradizionalmente a favore di un teatro 'umanistico' di Beckett che incarni un senso di pura presenza sia nell'accezione heideggeriana di *Dasein* sia come gravidanza fisica della performance secondo i principi del teatro di Artaud. A questa valutazione positiva che esalta nel teatro la forma d'arte per eccellenza di visibilità e di tangibilità, Steven Connor contrappone una lettura in negativo, decostruttiva della produzione teatrale di Beckett, dove vengono piuttosto incrinati gli assunti epistemologici di un teatro della presenza giungendo a rappresentare sul palcoscenico stesso un processo di auto-cancellazione dei personaggi, del tempo e dello spazio. Il significato della presenza è infatti scardinato dalla ripetizione, dall'impiego nei testi teatrali di stratagemmi ripetitivi e autocitazionali propri della *fiction*, con i quali Beckett mette in questione l'opposizione di voce e scrittura (emblematico al riguardo il confronto tra registratore e appunti scritti in *Krapp's Last Tape*, 1959). La ripetizione, oltre ad essere legata all'iterabilità e alla autoriflessività della scrittura, è dunque evidenziata come capacità di citare all'interno di un *play* altri media di rappresentazione, cioè come principio di trasferibilità ad altri media — un principio questo che caratterizza soprattutto l'ultima produzione, teatrale e non, di Beckett (per es.

Company, 1980). Di qui la penetrante osservazione di Steven Connor che i drammi di Beckett vanno collocati ai margini rappresentativi di media diversi piuttosto che ai loro centri: «It is these boundaries which constitute the specificity of the medium, even as they mark the dubious place where they touch and perhaps cross into different media. Beckett's plays mark this tenuous place of difference as the most representative» (p. 16). Ci sembra opportuno segnalare che i punti cardinali di questo bel discorso critico sono stati approfonditi dallo studioso nel volume *Samuel Beckett: Repetition, Theory, and Text* (Oxford, Blackwell, 1988).

Un'analisi dettagliata e convincente della ripetizione è offerta anche nel saggio di Rubin Rabinovitz sulla trilogia beckettiana (*Molloy*, 1951; *Malone Dies*, 1951; *The Unnamable*, 1953), «Repetition and Underlying Meanings in Samuel Beckett's Trilogy» (pp. 31-67). Corroborando le sue osservazioni con un campionario notevole di esemplificazioni testuali, R. Rabinovitz arriva all'interessante conclusione che la reiterazione di elementi e modi narrativi costituisce una delle innovazioni stilistiche più significative della trilogia perché funzionale alla metafora ciclica della ricerca (*quest*) sottesa alle tre storie e, in quanto tale, emblematica del processo di riscrittura paziente da parte di Beckett e specularmente del processo di rilettura che i suddetti testi esigono dal lettore in un gioco di continui rimandi, simmetrie, somiglianze e differenze. Un'opera della trilogia, *Molloy*, è l'oggetto di studio del quarto saggio della raccolta, «The Figure in Beckett's Carpet: *Molloy* and the Assault on Metaphor» (pp. 68-88), di Kevin K.H. Dettmar. Partendo dalla posizione di profonda sfiducia che il post-strutturalismo nutre nei confronti della metafora, lo studioso individua in *Molloy* e Moran i poli opposti dell'organizzazione rispettivamente metonimica e metaforica del racconto. In questa contrapposizione Moran costituisce l'eccezione, *Molloy* invece il più rappresentativo tra i narratori della trilogia nel suo rifiuto di tropi e metafore come imposizioni arbitrarie di rapporti logici all'esperienza e agli eventi e nella sua predilezione, quasi commossa, per le cose in sé (*Dinge an sich*), assurgendo a portavoce del sogno utopico di una letteratura che possa non significare ma essere.

Sulle teorie psicanalitiche dell'elaborazione del lutto, della introiezione del potere parentale e della schizofrenia creatrice si fonda l'articolo di Angela Moorjani, «Beckett's Devious Deictics» (pp. 20-30), stimolante ma in qualche punto criptico e poco agevole da seguire per la coordinazione non sempre chiara dei suddetti strumenti teorici. La manipolazione decostruttiva che Beckett attua dei dimostrativi, secondo la studiosa, finisce per annullare ogni tentativo da parte del lettore di collocare un Sé rispetto all'asse deittico normativo 'Io-qui-ora'. Non solo il soggetto risulta dislocato nel discorso, smembrato in una proliferazione di maschere deittiche, ma viene anche negata qualunque progressione dinamica nel tempo e nello spazio. L'ambiguità della deissi beckettiana permette così di distinguere due fasi nell'opera dello scrittore: fino agli anni Sessanta il Sé introiettato è compianto nei termini di simulacro maschile, come una creatura abortita che l'artista dentro di sé sente di dover esprimere ma manca dei mezzi per liberarlo, poi con *Happy Days* (1961), *Not I* (1973), *Ill Seen Ill Said* (1982), i simu-

lacci diventano femminili e parallelamente alla introiezione del figlio la scrittura mima l'introiezione della madre.

I quattro articoli successivi riguardano i testi di Beckett a partire da *How It Is* (1961), definiti nell'introduzione con la felice espressione «unrivaled paradigms of the postmodern» (p. xi) e sui quali il discorso critico si fa più serrato, attingendo pienamente alla problematica post-strutturalista della scrittura che si smarrisce in sequenze infinite di frammenti e voci, profondamente sovvertitrici dei parametri logocentrici di identità, unità e completezza. Così in «'Babel of Silence': Beckett's Post-Trilogy Prose Articulated» (pp. 89-104) di Barbara Trieloff, l'attenzione è focalizzata sulla controparte orale-uditiva che affiora in questi testi, continuamente evocata attraverso gli echi verbali, l'anarchia sintattica, il gioco di assonanze, lo stile telegrafico e scabro che caratterizza la prosa beckettiana successiva alla trilogia. La voce diventa qui («Lessness», 1970; «Sounds», 1978) l'emittente di un balbettio inane, autoriflessivo e narcisistico, ed analogamente il testo si presenta (o forse si potrebbe dire: si nasconde) come artefatto 'autodistruttivo', segnato da uno stile che è 'deprogressivo' o 'retrogressivo' (i termini sono mutuati con una certa disinvoltura, propria dell'atteggiamento decostruzionistico, da un saggio di S. Fish su J. Donne), dove la reiterazione di ritmi e fraseggi verbali crea una sorta di fuga letteraria sul linguaggio, affine per la sua enfasi delle strutture ricorsive a certa musica da camera o alle litografie escheriane. Come si vede, si tratta di un articolo molto denso e ricco di suggestivi rimandi ad altre arti, che però avrebbero meritato una più chiara e puntuale esplicitazione critica. Un notevole rigore metodologico caratterizza invece il bel saggio di Paola Zaccaria, «*Fizzles* by Samuel Beckett: The Failure of the Dream of a Neverending Verticality» (pp. 105-123), dove l'accento è posto sulla struttura modulare di *Fizzles* (1976), vale a dire su quel meccanismo di permutazione e contraddizione per cui i testi incorporati nelle varie edizioni di questa raccolta non sono più legati da alcuna relazione organica, ma si presentano piuttosto come frammenti da ordinare in infiniti modi possibili dall'autore, dall'editore, dal lettore. La struttura più profonda che regge i racconti di *Fizzles* è l'opposizione verticale/orizzontale: in tutte le storie si passa infatti dalla posizione verticale (di precipizio, caduta, resistenza) dei vari fallimenti narrati a quella orizzontale di chi cade 'a testa avanti, schiena al cielo' (mutismo, impotenza, morte). Si adombra così in questi testi il sogno di una scrittura circolare *in-finita*, osserva la studiosa, dove inizio e fine sono ormai termini intercambiabili e il movimento si traduce sempre in caduta di frammenti: «The compact falls and produces fragments and splinters (as far as masses are concerned), death and disintegration (as far as bodies), fragmentation of the discourse (as for narration), dust and rotting (as for the word)» (p. 112).

A due frammenti della trilogia *Nohow On* sono dedicati rispettivamente il saggio di Charles Krance, «*Worstward Ho* and *Onwords*: Writing to (wards) the Point» (pp. 124-140), e quello di Ed Jewinski, «Beckett's *Company*, Post-structuralism, and *Mimetalogique*» (pp. 141-159). Parola-chiave di *Worstward Ho* (1983) è *on* che apre il frammento: essa sta ad indicare osses-

sione, ripetizione, incarnazione del luogo di origine, dove però la meta è «sistematicamente e persistentemente» — sottolinea Charles Krance — postposta, prevenuta o accantonata, «left (for ever) gaping towards the projected image of its (endlessly) reiterated irresolution» (p. 134). Secondo lo studioso si tratta del testo in cui per la prima volta si arriva, per così dire, a far 'trasudare' le parole in una scrittura che offre punti di contatto con quella di M. Blanchot per la negativizzazione del discorso narrativo o con le opere di Bram van Vede per la loro caparbia fedeltà al fallimento. Nell'altro saggio poi Ed Jewinski valuta la portata della sfida radicale che Beckett lancia all'abito mentale sotteso alla mimesi occidentale, ciò che nel titolo del saggio compare come *mimetalogique*. Nel breve racconto *Company* (1980), infatti, l'alternanza di due voci narranti, l'una che parla in terza persona (la voce, per Jewinski, della logica e della ragione), l'altra che usa il *tu* (la 'voce stolidità della ripetizione') costringe il lettore a interrogarsi impietosamente sui limiti dell'immaginazione (non a caso l'inizio del frammento è segnato dall'esortativo: «Imaginate») e sulle indecibilità delle strutture linguistiche, erodendo alle fondamenta l'assunto mimetologico della continuità del soggetto e dell'esperienza.

Se Charles Krance e Ed Jewinski adottano chiavi di lettura sostanzialmente affini, Michael E. Mooney e Gottfried Büttner presentano due approcci assai diversificati al romanzo *Watt* (1945), indice questo dell'inesauribile ricchezza interpretativa dischiusa da tale testo. In «*Watt: Samuel Beckett's Sceptical Fiction*» (pp. 160-168), il gioco di permutazioni logiche esibito dal narratore, l'insistenza sui temi dell'ignoranza, dell'impotenza e del nulla, l'indeterminazione che caratterizza tutti gli episodi che si susseguono in una sorta di 'farsa epistemologica' sono ricondotti da M. E. Mooney a quella *Weltanschauung* scettica elaborata nell'antichità e atarassicamente consapevole delle aporie della conoscenza. Gottfried Büttner invece propone, come dice già il titolo, «*A New Approach to Watt*» (pp. 169-180), orientato nei termini di una ricerca spirituale da parte di Beckett stesso che segue la via dell'interiorizzazione e della contemplazione (le due modalità esplorate dallo scrittore irlandese nel saggio su Proust, 1931). *Watt* verrebbe cioè ad essere suggestivamente «a record of actual inner events» (p. 178), racconto di esperienze vissute in prima persona dall'autore, quando, come preludio alla scrittura, si concentra in lunghi periodi di contemplazione, avventurandosi fino alle soglie esistenziali di nascita e morte. La presa di coscienza del vuoto, che si rivela come 'grembo dell'irrazionale', diventa così per Beckett fonte creativa di immaginazione e di intuizione, proprio come è esperito da Watt, questo 'vagabondo solitario' dell'universo beckettiano che per primo abita in un mondo sottratto al dominio del linguaggio traendo piuttosto ispirazione «from the verberal world of so-called nothingness» (p. 172).

L'ultimo articolo che torna ad affrontare una problematica di più ampio respiro, non limitata a un solo testo, è «*Conspicuous Absence: Tracé and Power in Beckett's Drama*» (pp. 181-205) di Steven Barker. Si tratta dell'unico saggio che applica in modo sistematico al teatro di Beckett la teorizzazione derridiana di *différance*, *trace* e *tracé*, nonché la nozione nietzschiana di forza. Se infatti Beckett è stato da sempre considerato manipolatore e

commentatore dell'assenza, Steven Barker ancora giustamente questa dimensione alla scrittura stessa, al gioco di assenza e presenza che si svolge *tra* le lettere, delineando tre campi di indagine: (1) traccia e natura dell'azione (in Beckett l'azione è sempre problematizzata, 'divorziata' dal significato), (2) traccia e significato (la voce nel teatro di Beckett diventa diniego e assenza di significato); (3) traccia e distanza (il mondo di Beckett non è in dialettica con la realtà, bensì con l'estraneità dalla realtà). Esito di quest'interagire di forze intratestuali di trasferimento e di differenza è, secondo lo studioso, una scrittura 'scarnificata' (termine che ci richiama immediatamente alla mente certe scarnificazione swiftiane, di cui Beckett è senz'altro erede), ridotta alle ossa, senza più pelle e crudelmente umoristica, spogliata del conforto di metafore e nessi logici: «*This tracing is a flaying of the corpus of metaphor, writing without comfort*» (p. 199).

Complessivamente questo volume offre un quadro composito e assai stimolante di contributi critici sull'opera beckettiana, raccogliendo voci da diverse angolazioni e formazioni culturali (psicoestetica; filosofia del linguaggio; analisi testuale; teatro, cinema e danza a livello professionale come nel caso di Steven Barker e così via) e nazionali (studiosi dall'Inghilterra, Germania, Canada, U.S.A., Italia) che riescono a tessere un felice contrappunto di sollecitazioni, letture e interpretazioni. Filo conduttore della raccolta ci sembra quella che potrebbe chiamarsi poetica della ripetizione, una poetica beckettiana e decostruzionistica per eccellenza, nella misura in cui spicca il lavoro di *re-visione*, più che di innovazione, della tradizione culturale dell'Occidente, e vengono privilegiate le forme — tutte più o meno reitervative — della parodia, del riciclaggio, della citazione. Questa valenza post-strutturalistica o decostruzionistica della ripetizione caratterizza infatti tutti i livelli della scrittura di Beckett: l'intreccio ruota intorno alla stessa storia di ricerca del Sé, il tempo segue uno schema ciclico, gli spazi e la descrizione degli ambienti rievocano una sensazione inquietante di *déjà vu*, personaggi diversi sono accomunati da tratti ricorrenti e vengono citati da un'opera all'altra pungolando il lettore a rileggere senza più cesure possibili tra l'inizio e la fine.

C. Maria Laudando

I. Chambers, *Border Dialogues - Journeys in Postmodernity*, London, Routledge, 1990, 146 pp..

The origin of the essays in this book lies somewhere in... this world of the 'double solution' in which there is no obvious or metaphysical 'truth', no absolute or pure sense to guide and orientate us; where, in the encounter with possible meanings, diverse, asymmetrical signs and histories propose a constant sense of difference, deferring and ambiguity; where causality does not necessarily lie in the obvious calculus of the abstract but frequently 'in the often despised sedimentation of temporal circumstances'. In what follows I have attempted to examine some of the spaces between some of these signs, dialogues and histories, and to scan the circuits in which they move and acquire significance (pp. 5-6).

Mai saggio fu più attento, 'leggero' ed espressivo delle intenzioni dichiarate nell'introduzione ("The 'double solution'") di questo bellissimo testo di I. Chambers, *Border Dialogues - Journeys in Postmodernity*: cinque capitoli che mostrano alcuni dei misteri dell'Inglesità ('An island life'), di movimento nella metropoli ('Some metropolitan tales'), di percorsi di perdita nel deserto ('A handful of sand'), e infine una discussione sul senso di un possibile 'ritorno a casa' ('Voices, traces, horizons'). La ricchezza dei 'viaggi nella postmodernità' non risiede soltanto nell'apparato vastissimo di riferimenti agli esponenti filosofici più emblematici del pensiero debole e della scuola del declino della metafisica, introdotti nel mondo anglosassone e nel campo degli studi culturali con una precisione di ripercorso interpretativo, quanto nella capacità di inserirsi agilmente e 'debolmente' nei panorami intertestuali e critici che la raccolta di saggi mette in scena.

Con una 'leggerezza' sotterranea, il primo capitolo mostra le tracce del proprio contesto che, in termini critici, si pone in una pratica 'decostruzionista' ed in particolare nell'intenzione di mostrare i 'limiti' di una formazione culturale quale l'inglesità, all'interno dell'empirismo, nei suoi risvolti storici, di produzione, di critica letteraria e politica e più espressamente culturale. Essa viene analizzata entro un pensiero che anche la Gran Bretagna, pur nella sua insularità, deve aver condiviso con la metafisica occidentale: l'intero programma di una contrapposizione di binomi dialettizzabili, interni ed esterni — empirismo vs tradizione continentale, impero e colonia, città continentale ed il *flâneur*, modernismo e 'popular culture', critica letteraria di F.R. e Q.D. Leavis e quella ispirata a R. Hoggart e a R. Williams, Inghilterra e America —, con la finalità di inglobare i termini dei binomi stessi in una unità totalizzante o *Aufhebung*: la tradizione nazionale dell'inglesità.

La frase conclusiva del capitolo sembra ironizzare su tale possibilità, quando l'autore, rimanendo ancora all'interno di tali confini, sospende uno dei termini dei binomi, così da impedire il suo inglobamento: «To draw a line is to indicate a distinction between an interior, a here, and an elsewhere... and therefore the eventual possibility of crossing that line» (p. 50).

Lo sfaldamento diventa operativo, ed in modo alquanto seducente di nuovo nella logica di una tensione tra forma e contenuto del testo critico, nel terzo capitolo che identifica l'"altrove" della citazione in una miriade di racconti 'metropolitani', posizionati in un luogo che ricorda l'antico senso di metropoli: — «To the Greeks, to found a city was to seek to establish the discourses of justice, solidarity, freedom and welfare» (p. 57) — ma anche la sua composizione più recente, e cioè non più un luogo geografico ma l'insieme di punti di intersezione, stazioni, aeroporti (con riferimenti alla dromosopea di Paul Virilio), o ancora: «a cinematic city, a telematic hyperspace, the site of the modern imaginery» (p. 54), una realtà globale che non solo inserisce l'altrove «into its symbolic zone» (p. 53), ma lo fa coesistere con elementi, tracce e storie, aree ed economie nascoste che operano all'interno: «Tensions and desires remain, but they now exist as differences and distinctions inside the network» (p. 57).

L'inserimento opera poeticamente nel saggio tramite l'apparire di un

breve racconto (in corsivo) che l'autore ha scritto a quattro mani con Lidia Curti, uno spaccato di immaginario critico che inserisce in se stesso immagini, tracce e riflessioni su un'esperienza a Piscità, in Sicilia, all'insegna di un desiderio: «to sink or swim in the imaginary» (p. 59). Il racconto crea una soglia da dove si può liberare il discorso sulla 'natura', oggi assorbita e riarticolata attraverso simboli, linguaggi e storie di cultura che, rifacendosi alle posizioni di Nietzsche sulla storicità delle costruzioni umane — «there is only the secular (and social) infinity of reproductions, of copies of copies, of simulacra» (p. 62) —, non tende ad annichilire la realtà ma a complicarla e ad estenderla.

La sua complicazione porta ad un esempio che, rifacendosi agli studi di D. Hebdige sulle sottoculture giovanili, ripropone la storia degli 'stili' allargandola con il riferimento al 'genere, alla sessualità e all'etnicità' (p. 70), e alla formazione di un nuovo senso comune critico fornito dai movimenti gay e femministi che, tramite linguaggi contemporanei di rappresentazioni nuove, ha trasformato l'intero panorama del senso: «It has led to a conscious working within the available signs and their possibilities, rather than simply against them» (p. 70). È l'emergenza di una cultura altamente visibile e visualizzata, dove, ad esempio, è centrale la costruzione della 'donna' (pp. 72-74) o della cultura nera ed asiatica (pp. 74-76), fenomeni che impongono un 'auto-decentramento' che coinvolge i soggetti agenti ma anche e soprattutto la responsabilità dell'osservatore critico il quale sottoscrive la sua ignoranza sulle condizioni dell'"altro" (donna, nero) e al contempo continua la sua ricerca:

This is not to relinquish (my) critical responsibility but rather to recognize limits, boundaries and something that escapes me, while attempting to disentangle or unwrap aspects of these different histories from the discourse that initially positioned, and marginalized, them — that literally attempted to wrap them up... Each of us, in our tentative encounters and dialogue with the 'other', have now to face, to face up to, and to look into the face of, that excess which, existing apart from each of us, continues to hold out the promise and possibilities of that charged horizon which illuminates the fragments, memories and languages of our histories, and which in a manner 'human, all too human', we call the 'truth' (pp. 76-80).

È il tempo, allora, di affrontare questa 'verità'; entrati nei limiti di una cultura 'dialettica', osservato il suo 'interno' nella proliferazione di segni e di giochi con le superfici, è ora il tempo di analizzare il senso che nasce all'interno degli spazi vuoti *tra* i segni stessi: 'A handful of sand' indaga le forme di possibili relazioni con ciò che viene definito 'il senso di crisi' contemporaneo — l'eccesso —, presentando alcuni punti focali del postmodernismo e del pensiero debole non in qualità di soluzioni ma di modalità di estensione del dialogo con il presente.

Dopo aver rintracciato alcune delle posizioni iniziali del dibattito sulla 'ragione teoretica', la moralità e la questione del gusto a confronto con l'eccesso nel 'sublime' in Burke e Kant, dopo aver discusso il 'discorso mortale con l'infinito' di risonanza nietzschiana nel suo progresso con le filosofie

di Heidegger, nell'ermeneutica di Gadamer e nella pratica ed estetica postmodernista («The most pertinent criticism of postmodernism is precisely that it is too involved in the wider world, that it is no longer interested in mediation and the labour of representation (whether that involves art or theory), but merely in assembling and collaging already available signs; that is, it does not offer a critical space for the imagination, only an immediate space for the image» p. 85); avendo quindi accennato anche agli influssi estetizzanti del decostruzionismo, l'autore rende chiara la sua posizione:

I prefer to inhabit the border country of such discourses. In that intermediate reign of limits, it is perhaps still possible to rearticulate such perspectives inside a more realistic (or, more realizable) frame. So, I propose, given a certain scepticism on my part towards the eventual solutions proposed by both the rationalist and the aesthetic proposals, to circle in the margins and to flip between the respective perspectives, both because I believe that there is no obvious exit and because I think that ultimately they are historically and theoretically dependent upon one another (p. 86).

Il luogo del senso che Iain Chambers sceglie per questa posizione mediana è il 'deserto', spazio di una rinascita per una ragione pura e, al contempo, vicino al demone estetizzante di Nietzsche, soprattutto luogo dove si ci può perdere e vedere la propria vita cancellata, e dove l'unica verità è il contatto immediato con l'asfalto di una strada provvisoria di nostra stessa costruzione.

È un viaggio, in una macchina dal nome di animale selvaggio e nell'ascolto della cassetta dei Talking Heads, che inizialmente prende l'avvio sotto l'influenza del saggio *Amérique* di Baudrillard, ma che poi avanza prendendo la distanza critica dallo stesso saggio; si carica allora delle posizioni del pensiero debole di G. Vattimo e del suo movimento interpretativo che dal concetto heideggeriano di *Überwindung*, tramite la *Verwindend*, arriva alla *pietas* «pietas is the love for life and its traces — those it has left and which come down to us from the past» (p. 97), e si conclude con l'abbandono dell'autostrada dell'illuminismo, per una strada più modesta: «there lies the final recognition of our responsibilities, where flesh, blood and bone, the hot body of mortality, triumphs over the cold light of an abstract reason» (p. 99).

Questa strada non ritorna a casa, come vorrebbe l'aggancio 'statico' di Heidegger ad una mistica rurale, ma va verso l'altro concetto fondamentale di Heidegger stesso, *Unheimlichkeit*, il non essere a casa o spaesamento, l'impossibile ritorno alla scena primordiale o ad una possibile origine nell'autenticità, e si ferma ad incroci di senso, in una foresta di segni, al semplice ascolto di 'voci': 'Voices, traces and horizons' riflette sulle voci dell'innocenza trasformata in ironia, quelle degli spazi vuoti e dei silenzi della letteratura, nella tensione freudiana a risolvere ogni impossibile 'enigma', rivolto verso 'le nostre illusioni del desiderio' (p. 105). La riflessione non ha pretese al controllo, ma piuttosto alla responsabilità al dialogo con l'altro reale («not black people, or the Jews, or women, in the abstract but real, historical, living individuals who emerge in and from different histories, lan-

guages, memories and experiences» (p. 106), in un gioco con noi stessi, a partire dalla critica che affronta il limite posto dagli altri e tiene le domande aperte tramite un linguaggio etico che esprime il corpo, i suoi desideri e le sue differenze — «a territory which a previous reason was unable to recognize» (p. 113) —, i movimenti labirintici della città con la sua specifica esperienza contemporanea dell'arte — «a contingent experience caught, and then lost, in time and place» (p. 113) —, infine non più l'utopia, ma l'atopia — «that is not a nowhere but a somewhere, an other place» (p. 114).

Questo modulo fa nascere alla soglia dell'opera l'esistenza mortale dell'Angelo sopra Berlino di W. Wenders, gli orizzonti dei romanzi di B. Chatwin con le loro laconiche scene di drammi persi e poi scoperti nel tempo; ancora gli *screens* dei media che giocano su identità e differenza, esclusione e ribellione; infine una visione della scrittura, come capacità di confronto con se stessi e con gli altri, sempre senza conclusione:

To point to limits and inhabit the border country of frontiers and margins robs discourse of a conciliatory conclusion. The domestic scene is supplemented, extended and stretched; and then sometimes overstretched, even subverted. If the precise sense of home and location has been weakened in the spiral of critical dialogue before the infinity of language, metaphor, and interpretation, we have to face up to inscribing (to enrol, to write) ourselves into an altogether less guaranteed context. This inscription of sense occurs before a wider, even incalculable, horizon (p. 116).

Silvana Carotenuto

S. Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford, Blackwell, 1989, 274 pp.

Anche se quella di Steven Connor è una panoramica della cultura postmoderna nelle sue varie forme, il dibattito letterario vi è comunque presente, e dimostra anche come certi discorsi, benché apparentemente «datati» — viviamo in una società in cui l'informazione è telematica, non dimentichiamolo — possono in fin dei conti rivelarsi sempre attuali e aperti a qualsiasi rivisitazione. A tal proposito è di particolare interesse, per il nostro contesto, la parte in cui, tra le varie caratteristiche della letteratura postmoderna, Connor si sofferma sui concetti di «ontologia» e di «metanarrativa» (p. 123), citando McHale per illustrare il primo, e Linda Hutcheon per il secondo.

Connor sottolinea il carattere quasi preconstituito della categoria del letterario nel postmodernismo, così come risulta dall'analisi che ne fa McHale. Quest'ultimo, nonostante ponga l'accento sulla frammentazione della Storia e sulla pluralità dei mondi che ne emergono, sembra basarsi su quello che Connor vede come un modello narrativo troppo ovviamente stabile. Ed è per questo che sembra preferire la definizione, della Hutcheon, di «metanarrazione storica», dalla quale l'essenza di ciò che è strettamente narrativo risulta concretamente minata, in quanto tutta la Storia viene ridotta ad un

genere letterario tra gli altri, che non fa altro che narrare se stessa. Non pluralità, dunque, ma specificità. Tuttavia Connor propone di non perdere di vista l'importanza di continuare a teorizzare sull'argomento, cercando di prestare più attenzione al «come» e non al «cosa» la Storia racconta di se stessa, e dunque privilegiando l'indagine delle sue strategie discorsive, piuttosto che di quelle contenutistiche.

L'attualità del dibattito, allora, può essere ravvisata proprio in questa difficoltà tuttora esistente di inquadrare bene la letteratura postmodernista, tanto da non riuscire a trovare una definizione per lo meno soddisfacente: in effetti, l'assenza della cultura postmoderna sta nel suo carattere instabile, dimostrato dalla contraddizione presente nella sua apertura e nella sua pluralità, opposto, invece, ad una sorta di autolimitazione, come risulta dal contrasto tra Hutcheon e McHale.

Ciò rinvia al carattere inequivocabilmente autoriflessivo del postmodernismo, alla promiscuità degli ambiti culturali in cui è presente, e alla loro intertestualità. Per poter comprendere le connessioni è importante concentrarsi sulla discorsività della cultura postmoderna, cosa che è possibile solo analizzando i linguaggi operanti in essa, per quanto di diversa «estrazione» essi possano essere.

A tal fine Connor spazia dalla filosofia alla politica, alle forme di cultura popolare in cui tutti siamo coinvolti. Dopo la premessa, in cui è riportato l'ormai noto rapporto di incontro/scontro tra postmodernismo e accademia, il libro continua con l'esame di tre autorevoli voci che hanno preso parte alla teorizzazione del postmodernismo. Primo tra tutti, J.F. Lyotard, la cui influenza è stata ragguardevole ed innegabile. Connor evidenzia la parte dell'analisi lyotardiana in cui siamo posti di fronte al conflitto tra scienza e narrativa, e al paradossale rapporto che li lega, visto che, se la prima deve inevitabilmente affidarsi alla seconda per potersi legittimare, ciò non ha evitato la fine, a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, dei «grandi racconti» che ne nascevano. Nello slittamento dai fini ai mezzi, Lyotard vede infatti l'unica possibilità, non più nel tentativo di raggiungere la verità assoluta, bensì di comprenderne i principi performativi: il che significa gettarsi nella rete dove operano tutti i linguaggi. Ciò che Connor non si sente di accettare tanto in tutto questo, è la dissoluzione della specificità nella globalità, perché vi vede il rischio di una certa qual forma di totalitarismo, anche se non manca di ricordare che lo stesso Lyotard ha poi condannato come totalitarie le narrative del marxismo, della filosofia hegeliana, della teoria economica liberale.

Anche per Jameson la connessione tra cultura e società postmoderne risiede in un comune senso della storia che viene sempre meno, lasciando il passo ad una fase evolutiva dell'espansione capitalista in cui la mercificazione è identificata come rappresentazione e come forma culturale in sé. È inevitabile, allora, il conseguente processo di distacco dei segni dai loro referenti tradizionali, per cui i frammenti del passato vagano e si incontrano in nuove forme di bricolage, o, meglio, di «pastiche». Connor nota come, però, a questo punto, quella che inizialmente doveva essere un'analisi della

postmodernità da parte di Jameson (nel suo saggio 'Postmodernism: or the Cultural Logic of Late Capitalism'), non lascia possibilità concreta di continuare, in quanto il suo oggetto, il capitalismo in rapporto al postmodernismo e viceversa, finisce esso stesso per essere una forma culturale così ubiquitaria, da sottrarsi a qualsiasi descrizione. È un po' un circolo chiuso in cui Jameson sembra in qualche modo imbrigliarsi, come egli stesso è disposto ad ammettere, spiegando che la cultura del postmodernismo ci coinvolge al punto da inserire noi stessi nei giudizi che su di essa intendiamo formulare.

Per quanto riguarda Jean Baudrillard, invece, Connor ci fornisce un veloce resoconto del suo cambiamento di prospettiva, dai tempi in cui l'annullamento totale, «la morte», poteva essere l'unica risposta all'imperversare dei segni, a quelli con cui, come teorico del «simulacro», ha condizionato non poco il dibattito postmoderno. Se, infatti, inizialmente il segno per lui rifletteva la realtà, per poi passare a mascherarne la presenza, in seguito esso ha continuato ad avere il predominio, dapprima mascherando l'assenza della realtà, ed infine, non avendo più alcuna referenzialità nei suoi confronti, si è sostituito ad essa come suo simulacro. Se ciò può causare il timore della produzione di nient'altro che irrealtà, Baudrillard sostiene invece che il simulacro della realtà cerca di essere ancora più reale di quel che simula, portando alla luce una sorta di iperrealtà. Connor rileva come questo porti ad una sorta di eccessiva mistificazione, da parte di Baudrillard, di concetti quali quelli di stato, di classe, di potere, per cui essi risultano creati e allo stesso tempo screditati. Teoria e pratica, sia nell'ambito del sociale che del culturale, si oppongono, combinandosi, e soprattutto si autoesaminano in questa loro reciproca contaminazione.

La scelta di questi tre teorici, da parte di Connor, è motivata dal fatto che per tutti e tre 'postmodernity may be defined as those plural conditions in which the social and the cultural become indistinguishable' (p. 61), pertanto la sezione del volume dedicata a questo dibattito può essere la chiave di lettura per quelle successive, dove si parla, appunto, delle varie forme culturali in cui gli elementi culturali e sociali interagiscono, riflettendo la condizione postmoderna.

Per quanto riguarda l'architettura, per esempio, essa esprime la condizione postmoderna nell'incapacità di formulare precisamente la relazione tra la teoria e l'oggetto di tale teoria, poiché l'identità stessa dell'architettura postmoderna è gestita dal gioco del vecchio e del nuovo che si intrecciano nei suoi stili; la rivisitazione del vecchio è d'obbligo se si vuole tenere lontano il fantasma del Modernismo che, in nome della «funzionalità» (Gropius, Bauhaus, ecc.), si proclamava fautore del nuovo. Preoccupazione delle strategie architettoniche postmoderne è quella di riuscire ad esprimere l'ibridità del loro linguaggio, senza tuttavia rischiare, da un lato di offuscare gli elementi di località, dall'altro di rendere nullo il suo carattere plurale.

L'intreccio di culturale e sociale appare molto più evidente in pittura, soprattutto in forme come la Pop Art, in cui è forte la presenza di componenti non «tradizionalmente» artistiche. Qui, inoltre, un'insistente ironia è

dovuta alla convivenza degli anacronismi stilistici che confluiscono nell'opera. Connor canalizza i giudizi critici sul postmodernismo in pittura nelle due principali correnti, una conservatrice e pluralista, facente capo a Charles Jencks, l'altra critica e pluralista, che si rifà a Rosalind Krauss e Craig Owens, tra gli altri. Ciò che le distingue è l'atteggiamento di fronte ad una comune accettazione della pluralità stilistica: favorevoli all'ironico gioco del nuovo realismo che sembra derivarne, i primi; inclini ad una più approfondita autoanalisi delle strategie espressive nel loro rapporto con la tradizione, i secondi. Non sempre chiaro è il limite tra originalità e citazione, tra arte e non-arte, tra Arte e arte. Possiamo perciò essere d'accordo con Connor quando scrive che, se tra le forme artistico-culturali contemporanee ve ne è una che può riflettere in pieno tale problematicità, questa è senza dubbio la fotografia:

'It is not surprising to find that the struggle of definitions in photography takes the form of a miniaturization of the struggle over definitions in the field of art as a whole, since photography stands as the problematic edge of art, marking the point where absorption has to be defined against theatricality, the aesthetic against the non-aesthetic' (p. 99).

Nel suo incessante costruirsi e decostruirsi, il postmodernismo esiste compendosi, e si compie esistendo, presentandosi, anzi, rappresentandosi: proprio come il teatro, alla cui importanza come genere postmoderno Connor dedica delle interessanti pagine.

Forme espressive simili, che pure puntano sulla «performance», ma usufruendo delle più avanzate tecniche di riproduzione, sono cinema e televisione, che acquisiscono la loro ibridità attingendo sempre di più alla cultura popolare e ai linguaggi mass-mediali; essi propongono come segno dei segni l'immagine, che diventa persino merce, sottolineando la connessione tra il postmodernismo e la crescente mercificazione delle sue componenti. È il caso, per esempio, del video rock, o del film («Blade Runner», «True Stories»), in cui si ritrovano codici espressivi diversi, intento decostruttivo, ironico, demistificatore, tendenza al riciclaggio.

Tuttavia ciò non ha impedito l'insorgere di critiche sfavorevoli nei confronti di una presunta, estrema superficialità di tali forme artistiche postmoderne, critiche senza dubbio influenzate da preesistenti pregiudizi sulla cultura di massa e sui suoi effetti di «svuotamento» e banalizzazione dei contenuti.

Ma il postmodernismo è il palcoscenico del simulacro, come ha detto Baudrillard, perciò anche la perdita dell'«aura» (Benjamin) non ha più senso, in vista dei vantaggi offerti dalla riproducibilità tecnica, con la conseguente possibilità di approfondire i percorsi «meta» — linguistici, — discorsivi, — narrativi, tramite i quali si sviluppa la cultura postmoderna: «[...] the willingness of cultural theory to acknowledge and explore its own role in the creation of that culture [...]» (p. 181).

Connor propone due generi di risposta a questa consapevolezza, ovvero uno di «rinuncia», l'altro di «sublimazione», il secondo un approfondimento

del primo, con cui la critica cercherebbe di togliere al suo linguaggio qualsiasi richiamo universalizzante; essa favorirebbe, in tal modo, lo sviluppo di linguaggi «altri», che permettano alla teoria di emergere materialmente nella cultura che è il suo oggetto, fino a coincidere con essa. Esponente della prima soluzione è Ihab Hassan che, nel suo 'Paracriticism: Seven Speculations of the Times', vede la «multivocation» come antidoto al concetto di autorità; più complesso è il discorso per la seconda modalità, in quanto, per esempio, Derrida, con il suo «Glas», è considerato autore di uno scritto in cui testo e commento sono continuamente intrecciati, fino a sfociare nella metacritica, a conferma dell'effetto di sublimazione, visibile nell'offuscamento dei confini tra arte e critica. Inutile specificarlo, tutto questo è il prodotto di un gioco decostruttivo decisamente postmoderno, in cui, se la teoria cerca di insinuarsi nel regno dell'estetica, essa può così addirittura esteticizzare le sue strategie politiche.

Come risvolto liberatorio si assiste al riscatto dei «margini»: identità, genere, razza, partecipano come voci critiche alla tessitura della trama della cultura postmoderna, a dispetto delle precedenti discriminazioni. Con queste considerazioni si conclude la panoramica su uno scenario che, sebbene contraddittorio, plurale, auto-critico, lascia posto persino alla possibilità di un'etica che garantisca l'irriducibile diversità delle voci che genera: «[...] the task for a theoretical post-modernity of the future [...]» (p. 244).

Elvira Talamo

A. Lee, *Realism and Power. Postmodern British Fiction*, London, Routledge, 1990, xiii+154 pp.

«Reality is a question of perspective», afferma Saleem, il protagonista di *Midnight's Children* di Salman Rushdie, come a dire che la realtà è un fatto relativo, che è una questione di punto di vista e che è inevitabilmente legata alla soggettività. E prosegue, dicendo:

Suppose yourself in a large cinema, sitting at first in the back row, and gradually moving up, row by row, until your nose is almost pressed against the screen. Gradually the stars' faces dissolve into dancing grain; tiny details assume grotesque proportions, the illusion dissolves — or rather, it becomes clear that the illusion itself is reality... (S. Rushdie, *Midnight's Children*, London, Picador, 1981, pp. 165-6).

Questa suggestiva similitudine pone l'accento su un aspetto fondamentale di tutta l'arte mimetica: la sua natura illusionistica. Persino l'immagine cinematografica, che sembra essere un distillato di realtà, non è che una costruzione tecnica, il frutto di precise convenzioni rispettate, spesso inconsapevolmente, sia da chi quell'immagine la produce, sia da chi ne fruisce: in breve quell'immagine non è «reale», ma «realista».

Le parole di Saleem, che rivelano un'acuta consapevolezza della natura problematica della realtà, della soggettività e dell'arte, sono tanto più

inquietanti perché elaborate da un personaggio apparentemente realista, protagonista di un romanzo anch'esso apparentemente realista.

Midnight's Children è, infatti, uno dei romanzi che Alison Lee sceglie di analizzare, in *Realism and Power*, come esempi di narrativa postmoderna. L'autrice individua in un nutrito gruppo di romanzi inglesi contemporanei (*Hawksmoor* di Peter Ackroyd, *Lanark* di Alasdair Gray, *Cheknov's Journey* di Ian Watson, per citarne solo alcuni) un uso sovversivo di tecniche narrative realiste, ravvisando in esso la discriminante che fa di questi romanzi dei romanzi postmoderni. Il postmodernismo inglese sarebbe, in questo senso, molto più legato al Realismo di quanto non lo sia quello americano.

Nella «Prefazione» l'autrice traccia i limiti del suo discorso, specificando l'uso dei termini «Realismo» e «postmodernismo». Il primo ha una precisa collocazione storica, e si riferisce all'«insieme di convenzioni letterarie (con le relative implicazioni ideologiche) sviluppatesi nell'Inghilterra e nella Francia del diciannovesimo secolo come formula per la trascrizione letterale della «realtà nell'arte» (p. IX). Il secondo, invece, non è usato come generico sinonimo di «contemporaneo», anche se dagli anni Sessanta ad oggi la percentuale di romanzi che giocano con le tecniche mimetiche è aumentata vertiginosamente. Postmoderni sarebbero quei romanzi che usano le convenzioni letterarie realiste allo scopo di sottolinearne la natura convenzionale, con una precisa intenzione anti-autoritaria e destabilizzante. Se la poetica realista ha come obiettivo la neutralità, una condizione vista come effettivamente realizzabile nel tessuto del linguaggio, obiettivo del postmodernismo sarebbe quello di dimostrare che la neutralità non esiste e che il potere di cui gode l'ideologia umanista che informa il Realismo, deriva proprio dalla sua pretesa neutralità.

La tesi centrale di *Realism and Power*, è, infatti, quella di voler indicare lo stretto legame che esiste tra Realismo, ideologia umanista e potere di quest'ultima sul soggetto; un potere tanto più grande quanto più questa relazione rimane indiscussa e insoddata. La letteratura postmoderna, con le sue tecniche di alienazione e distanza, costringerebbe il lettore a riflettere proprio su quella relazione.

Astenendosi da giudizi espliciti e cercando di far parlare i fatti, lo scrittore realista era convinto di cancellare la propria soggettività, favorendo così il lettore che, senza condizionamenti, avrebbe compreso la verità che sotto quei fatti si celava. Alla base di una tale convinzione c'è l'idea che il linguaggio sia uno strumento trasparente e aproblematico, a disposizione di un soggetto trascendentale che lo utilizza per descrivere una realtà oggettivamente osservabile e che ha un senso unico e valido per tutti.

Le teorie di stampo strutturalista e post-strutturalista a cui Alison Lee fa riferimento rimettono radicalmente in discussione le convinzioni realiste. Esse affermano che sono le strutture linguistiche che determinano la nostra percezione della realtà e non viceversa. Non solo, ma addirittura il soggetto, da sempre ritenuto un'entità coerente e metafisicamente esistente al di là delle sue manifestazioni linguistiche, nasce nel linguaggio e ne è, in qualche modo, alla mercé. In particolare l'autrice utilizza la teoria della formazione

del soggetto elaborata in ambito linguistico da Emile Beneveniste e in psicoanalisi da Jacques Lacan, secondo la quale solo nel linguaggio il parlante si designa come «io» fondando la propria soggettività e identità in relazione al «non-io», all'altro da sé. Un relativismo, questo, che indebolisce notevolmente la categoria del soggetto.

Insieme a questi presupposti linguistici e psicoanalitici, Alison Lee introduce il concetto di ideologia già definito nella prima nota alla «Prefazione» come un sistema generale di idee preconette, condivise incosciamente da uno stesso gruppo sociale, che condiziona una certa rappresentazione di sé e della realtà. Se il linguaggio è il luogo in cui si articola l'esperienza e se l'ideologia è un sistema di idee che condiziona un gruppo sociale nel suo modo di articolare quell'esperienza, se ne deduce che il linguaggio è necessariamente ideologizzato e quindi mai neutrale.

Notiamo che il concetto di ideologia è cambiato per la critica di sinistra che non la considera più la «falsa coscienza» di cui parlavano Marx ed Engels. L'ideologia, secondo Alison Lee (che cita Louis Althusser), non solo è inconscia e per questo più potente, ma è «iscritta nelle pratiche significanti - nei discorsi, nei miti, nelle presentazioni e rappresentazioni di come «stanno le cose» (p. 57). Quando il parlante si pone come «io» nel linguaggio, si ritrova già all'interno di un'ideologia della quale non è consapevole: diventa «soggetto» nella doppia valenza di «soggetto del discorso» e «soggetto al discorso».

A questo proposito l'autrice concentra la sua analisi del Realismo e del postmodernismo sull'effetto che i romanzi prodotti dalle due scritture hanno sul lettore, un effetto che è di assoggettamento acritico all'ideologia per il primo e di riflessione su quello stesso assoggettamento per il secondo. Infatti, i meccanismi narrativi del Realismo invitano il lettore ad identificarsi con il protagonista del romanzo, per uno scopo catartico e didattico. In questo modo, però, il lettore diventa non solo il soggetto di quello specifico insegnamento, ma soggetto all'ideologia del testo. I romanzi postmoderni, invece, scoraggiano il lettore dal processo di identificazione con il soggetto del discorso, sia proponendo dei personaggi che non riescono a stabilizzare la propria identità, sia ricorrendo spessissimo alla metafora del teatro e del «role-playing».

Legata a questi discorsi è anche la critica mossa dall'autrice agli *English studies* di stampo realista, che da quasi due secoli esercitano una sorta di tirannia nelle università britanniche e americane. Il critico realista in quanto soggetto linguistico e sociale non può essere al di sopra delle parti, ma sarà necessariamente ideologizzato e quindi nella sua analisi non può giudicare se un'opera è conforme alla Realtà, ma solo se è conforme alla «sua» visione della realtà, che è poi la visione della realtà della formazione sociale a cui appartiene. La letteratura e gli studi di critica letteraria sono ideologizzati proprio come la scuola, la chiesa, la famiglia, ma è il loro ritenersi e farsi ritenere neutrali che li rende più forti, che autorizza il loro modo di percepire e creare la realtà come l'unico modo possibile e naturale.

Nel Realismo, secondo l'autrice, sussiste la convinzione idealista

secondo cui la realtà nasconde una verità unica che l'artista, dotato di un intuito particolare sarebbe in grado di cogliere e comunicare agli altri uomini attraverso la sua scrittura (cfr. p. 3). In quest'ottica si comprende anche l'enorme potere del critico realista, che assume il ruolo di mediatore tra lo scrittore e il lettore, sancendo, senza possibilità di appello, il senso definitivo del romanzo in virtù di quella stessa sensibilità che ha permesso allo scrittore di intuire la verità unica e incontrovertibile della realtà. Ma voler imporre un senso unico ad un testo, commenta l'autrice, è un atto di forza sul testo stesso, un retaggio della metafisica. In base alle teorie linguistiche della produzione del senso, secondo cui il senso non preesiste alla realtà, ma nasce dal libero gioco del linguaggio, Alison Lee ribadisce che il senso e la verità sono plurali, e afferma che sottolineare questa condizione anche a partire dalla pratica letteraria, significa minare un intero sistema di controllo sociale e pedagogico, basato sul principio che esistano un bene ed una verità validi per tutti; significa, in ultima istanza affermare un principio radicalmente democratico. A questa conclusione perviene implicitamente il romanzo di Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*. Geoffrey Braithwaite, il protagonista, un cultore di Flaubert, è alla disperata ricerca del pappallo impagliato al quale si sarebbe ispirato lo scrittore per la creazione di Loulou in *Un coeur simple*. Trovare il referente reale di Loulou significherebbe per lui trovare l'origine della scrittura, scoprire la vera voce di Flaubert e affermare il senso della vita che lo scrittore aveva così meravigliosamente intuito. La presenza reale dell'animale impagliato avrebbe il magico potere di evocare la verità della scrittura. Braithwaite è sia il narratore che il protagonista della vicenda e se in qualità di narratore ha spesso dei dubbi riguardo all'impresa, che nelle sue parole viene continuamente decostruita, («What makes us randy for relics? Don't we believe the words enough?», J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, London, Cape, 1984, p. 12), tuttavia, in qualità di critico realista si ostina nella ricerca. Questa si rivelerà, nonostante tutto, un fallimento, perché salteranno fuori centinaia di possibili «veri» pappagalli; i referenti esterni di Loulou proliferano e Braithwaite non riuscirà mai a ricondurli ad unità. Alla fine egli ipotizza che forse un «vero» modello di Loulou non è mai esistito. Una metafora per dire che il senso e la verità non sono unici e non trascendono i confini del linguaggio. La vicenda di Braithwaite, rovescia l'assunto realista nel quale lo stesso Braithwaite credeva: «[che] ciascun testo contiene, magicamente intrinseca, una singola verità, riflesso di una mente morale, che si può evincere per mezzo del buon senso» (p. 27).

Tra i capitoli analitici, particolarmente interessante risulta essere quello intitolato «Telling li(v)es. History and historiographic metafiction», che, come la stessa autrice afferma, è ispirato alla teoria critica di Linda Hutcheon. È qui che viene illustrata l'importanza rivestita dalla storia sia nei romanzi realisti, che in quelli postmoderni. Nei romanzi realisti la storia, sinonimo di verità, veniva adoperata per autenticare fatti e personaggi fittizi. In un panorama culturale come quello contemporaneo, invece, dove il linguaggio ha assunto un'importanza fondamentale rispetto a tutte le discipline, la conce-

zione stessa della storia è cambiata: l'accesso ai fatti del passato è possibile solo attraverso la registrazione scritta di quei fatti, per cui anche la storia è una «questione di prospettiva»; anch'essa è, in fondo, un genere letterario, il più realista di tutti. Nel postmodernismo essa viene utilizzata spesso, ma solo per sottolinearne la natura estremamente problematica, sospesa tra una referenzialità innegabile e un'altrettanto innegabile natura linguistica. Nei romanzi postmoderni è la finzione a contagiare gli avvenimenti e i personaggi storici sicché le versioni ufficiali della storia subiscono delle palesi deviazioni a dimostrazione del fatto che la storia non è la realtà, ma una costruzione linguistica regolata da specifici artifici retorici.

L'autrice conclude il suo lavoro con un breve excursus nella «popular culture» (americana) che ritiene la vera erede del Realismo nell'epoca contemporanea. L'analisi riguarda alcuni spots pubblicitari, video musicali e programmi televisivi. In particolare è interessante il confronto tra il romanzo postmoderno così come è stato codificato nel corso di tutto il testo e quello popolare che ne imita le tecniche di alienazione, come *Misery* di Stephen King. La differenza sta nel fatto che la letteratura popolare riproporrebbe proprio il sistema dei valori assoluti che il postmodernismo cerca di rimettere in discussione. In *Misery*, per esempio, il romanzo termina con tre possibili finali, ma il lettore è solo apparentemente libero di scegliere la sua interpretazione, perché le possibili interpretazioni sono già state inserite nel testo e sono solo tre, secondo la logica consumistica della scelta multipla, ma limitata. È una discriminazione, questa proposta da Alison Lee, che se da un lato ricrea una distinzione tra un'arte alta (l'avanguardia postmoderna) ed una bassa (la letteratura popolare), dall'altro ha il merito di evitare una generale assoluzione di tutta la produzione letteraria contemporanea sotto l'etichetta di postmodernismo.

Maddalena Pennacchia

A. Serpieri, A. Bernini, A. Celli, S. Cenni, C. Corti, K. Elam, G. Mochi, S. Payne, M. Quadri, *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi*, Parma, Pratiche, 1988, 4 voll.

Nel laboratorio di Shakespeare è il titolo altamente suggestivo di questo lavoro che, composto da quattro volumi, costituisce senza dubbio alcuno un contributo di prim'ordine, data l'eccezionalità del gruppo d'autori e l'ampiezza degli intenti, nell'ambito dell'analisi strutturale del teatro shakespeariano e più precisamente, del rapporto tra testi e fonti. Alessandro Serpieri, nella premessa introduttiva, sottolinea l'importanza dell'esperienza umana e scientifica di un'équipe che ha attraversato, nei dieci anni di lavoro, fasi controverse e critiche e che ha 'sopportato' la continua ridefinizione di un progetto così vasto. Occasione, questa, piuttosto rara nel campo degli studi di letteratura, se si tien conto del fatto che coniugare felici ipotesi di ricerca a metodi scientificamente validi e modi espressivi uniformi non è compito agevole.

Si tratta di uno studio rigoroso che propone un'articolata metodologia semiotica di confronto fra fonti e drammi, privilegiando il 'mythos', la favola, come anima della tragedia. Esso si compone di quattro volumi dedicati, il primo, alla descrizione dei metodi semiotici nonché alla messa a punto teorica della trattazione dei singoli drammi; il secondo, riservato alla prima tetralogia e curato da Quadri, Bernini e Mochi; il terzo, concentrato sulla seconda tetralogia, di Payne, Cenni e Celli; l'ultimo, ad opera di Serpieri, Corti ed Elam, che ha per oggetto i drammi romani.

Nel primo volume, intitolato «Il quadro teorico» vengono descritte in modo sistematico le modalità d'analisi. Il reperimento di un criterio di segmentazione, che suddivide il testo in unità fondamentali, è finalizzato all'illustrazione (tramite l'analisi delle componenti minime del materiale narratologico e drammaturgico) della coerenza comunicativa dei testi shakespeariani e alla loro costruzione, andando ben oltre lo stretto confronto tra intreccio drammatico e intreccio narrativo.

Il teatro non è narrazione da una prospettiva, cioè non è in alcun modo *storia* ma è *progresso dinamico di un interseco di istanze di discorso*. Per rintracciarne le unità semiologiche non si dovrà quindi segmentare la 'storia' (che non può essere altro che una parafrasi estratta in prospettiva del fatto teatrale), ma piuttosto individuarne i segmenti indicativi-deittici-performativi nella loro ostensione iconica dentro lo spostarsi continuo degli assi verbali-scenici.

(vol. I, pag. 33)

Le operazioni basilari del percorso drammatico vengono individuate in due categorie, quella di trasformazione e quella di transcodificazione. La prima include le operazioni di adattamento, diegetico e attanziale della favola; la seconda include l'esame dell'intreccio, degli assi spazio-temporali, della voce, della prospettiva e del discorso, da compiersi a ridosso del dramma.

Per ciò che riguarda la fonte, il criterio di segmentazione dipende dalla delimitazione concettuale delle «unità di contenuto», a cui corrispondono nel dramma le «sequenze [ad esso,] comparabili».

Per noi, il problema primario era quello di individuare in entrambi i testi [fonte e dramma] *sequenze comparabili*, dal cui confronto potessero emergere i processi costruttivi sul piano delle invarianti e ancor più sul piano delle varianti (e cioè delle trasformazioni — varianti, per così dire, isomorfe, che non presuppongono necessariamente il cambiamento di forma o genere — e delle transcodificazioni — varianti specificamente eteromorfe).

(vol. I, pag. 33)

La ricerca e il lavoro vanno distinti, per volontà degli autori, sia sul piano teorico che su quello metodologico, dagli studi fontistici in senso stretto che si articolano soprattutto in «uno studio comparativo di singole riprese tematiche e situazionali, o di raffronti fra personaggi, senza preoccuparsi di ricostruire il quadro compositivo generale del dramma rispetto alla propria fonte» (pag. 21); in questo e in altri aspetti, come l'esame dettagliato dei debiti di Shakespeare rispetto alle fonti, l'analisi delle manipolazioni della

fonte e dell'interpolazione dei materiali secondari e lo studio delle deviazioni di Shakespeare dalle fonti, risiede il contributo più ragguardevole e significativo del lavoro. È tuttavia nell'analisi delle operazioni trasformative che hanno avuto luogo nel laboratorio di Shakespeare che si configura la competenza e lo spirito di collaborazione del gruppo d'autori.

Emerge così un processo compositivo tra fonte e dramma, «come se Shakespeare avesse costruito i suoi drammi, dalle fonti, a partire dalle trasformazioni di favola, per raggiungere infine, tramite molteplici altre operazioni, il livello della manifestazione discorsiva» (vol. I, pag. 44), di cui si mostrano le complesse articolazioni nelle tre parti di *Henry VI*, nel II volume, in cui il processo di invenzione scenica pian piano si compatta e si ispessisce fino all'epilogo, salvo poi diradarsi per scomparire quasi del tutto in *Richard III*, che rappresenta il fedele connubio drammatico della Cronaca di Hall e della *History of King Richard III* di Sir Thomas More.

In *Henry VI* la fonte diretta è costituita dalla seconda edizione (1587) delle *Chronicles of England, Scotland and Ireland* di Holinshed, che Shakespeare drammatizza opportunamente per dar rilievo a taluni eventi da narrare, come la presentazione di Giovanna d'Arco al Delfino di Francia (I.2.45-117; cfr. pag. 15, vol. II). Marcella Quadri e Anna Bernini (autrici dell'analisi delle tre parti di *Henry VI*) sottolineano più volte l'esistenza di una interpolazione problematica e discontinua tra le parti del dramma e fonti secondarie quali *The New Chronicles of England and France* (1516) di Robert Fabyan, *Acts and Monuments of Martyrs* (1583) di John Foxe e le *Chronicles of England* (1580) di John Stow.

Un discorso a parte, come già accennato, merita il *Richard III*. La fonte principale è senz'altro quella di Thomas More ed il passaggio più interessante della tabulazione comparativa tra fonte e dramma è dato senza dubbio dai momenti dedicati alla 'praxis' politica, che vengono transcodificati da Shakespeare in maniera complessa. Egli, infatti, anziché rappresentarli direttamente, utilizza il materiale fornitogli dalla fonte in due sequenze inventate. Una prima, in cui Riccardo suggerisce a Buckingham cosa dire e come dirlo (III.5.71-108), ed una seconda in cui Buckingham, ad orazione avvenuta, ne riferisce a Richard i momenti salienti (III.7.1-43). È un procedimento singolare quasi paradossale, dato che Shakespeare narrativizza ciò che nella fonte era drammatizzato, mediante prolessi (la progettazione del discorso) e analepsi (il resoconto successivo).

Il riferimento al teatro è esplicito: essi stanno autorappresentando, con narcisistico compiacimento, la propria capacità di fingere e di recitare. Emerge già in questi versi la metafora teatrale (...) ed essa costituisce l'arricchimento più significativo nei confronti della sequenza narrativa che, pur raccontando la stessa finzione e lo stesso inganno, non può, contemporaneamente mettere in scena il punto di vista dell'attore e il gioco narcisistico dell'autorappresentazione.

(vol. II, pag. 328)

I quattro drammi della seconda tetralogia, nel terzo volume, si propongono nel loro insieme come la storia della terza fase della guerra dei cen-

t'anni per la successione sul trono di Francia. Questo disegno ispiratore della tetralogia che, come si vede, ha un carattere essenzialmente politico, si risolve nell'invenzione drammatica di quattro lunghe parti ciascuna delle quali è dramma autonomo e distante tanto sul piano del contenuto che su quello dello stile (si pensi all'impianto 'poetico' del linguaggio di *Richard II* lontano da quello oratorio di *Henry V*).

Le fonti prime di *Richard II* rimangono fondamentalmente le stesse a cui Shakespeare aveva attinto per i drammi storici scritti in precedenza, quelle di Holinshed e Hall, ma, come informano la tabulazione e il commento di Susan Payne, con importanti varianti tratte sia da fonti parallele che da una riflessione politica diretta dell'autore.

Il dramma di Shakespeare, pur seguendo in modo molto ravvicinato la fonte, dopo la sfida e l'esilio per i due contendenti Bolingbroke e Mowbray, si focalizza essenzialmente sulla figura di Riccardo, visto non tanto come entità storica, quanto come figura tragica travolta, per sua fragilità e debolezza, dalla storia stessa.

(vol. III, pag. 10)

Non si può ignorare, poi, che dalla fonte parallela del *Faustus* marlowiano Shakespeare abbia tratto ispirazione per certi aspetti del suo *Richard II*, derivandone una figura tormentata, minata dai dubbi, in perenne conflitto con la propria personalità. Ricordiamo questi versi: «Was this face the face / That everyday under his household roof / Did keep ten thousand men?» (IV.1.281-3), e gli analoghi nel *Faustus*: «Was this face the face that launch'd a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium?» (1354-55). L'ossessiva reiterazione del termine 'face' mostra come, nella costruzione delle due opere, fosse presente il senso di delusione delle aspettative 'terrene' e la gloria ormai distrutta, che sembra accompagnare tanta parte del macrotesto shakespeariano. E d'altro lato questa citazione fa parte del culto che Shakespeare ha sempre dedicato al «dead shepherd» Marlowe e anche della sua emulazione per il grande predecessore che egli qui si propone di recuperare moltiplicando il suo testo per dieci ('face' ricorre dieci volte in *Richard II* e una volta in *Faustus*; le «thousand ships» divengono «ten thousand men», etc.).

Anche nelle due parti di *Henry IV*, come in *Richard II*, Shakespeare preferisce concentrare l'attenzione su un anno cruciale di regno: c'è da notare tuttavia la maniera in cui il drammaturgo manipola i fatti forniti da Holinshed, permettendosi ad un certo punto delle deliberate trasposizioni di eventi che non rientrano nel periodo scelto per la presentazione drammatica, ossia i mesi dal giugno 1402 al luglio 1403. Tra la prima e la seconda parte, per ragioni drammatiche, Shakespeare ha deliberatamente confuso insieme eventi avvenuti a distanza di tempo, ed anzi anticipa nella prima parte l'argomento del conflitto centrale della seconda parte di *Henry IV*.

Lavorando infine su *Henry V*, Shakespeare ebbe a disposizione l'ampio materiale storico concentrato sulle vittorie famose del re, nonché varie biografie celebranti il suo genio politico e militare che lo presentavano come modello del re cristiano.

Qui Shakespeare operò utilizzando molte pagine della fonte quasi *verbatim*, con prelievi riguardanti i punti più cruciali (la preparazione alla guerra con i francesi, l'assedio di Harfleur, la vittoria di Agincourt, il trattato di Troyes) e, come aveva fatto per la seconda parte di *Henry IV*, raccogliendo indizi e suggerimenti da altre pagine.

(vol. III, pag. 11-12)

Il grande ciclo dedicato alla storia d'Inghilterra vede il suo epilogo negli anni 1596-97: i drammi romani (che rappresentano l'ultima sezione del lavoro e che sono curati da Alessandro Serpieri, Keir Elam e Claudia Corti), costituiscono in un certo senso il 'ritorno' di Shakespeare alla caratterizzazione delle grandi figure tragiche.

Quando prende a lavorare su Plutarco, alla fine degli anni Novanta, Shakespeare ha già prodotto tutti i suoi drammi storici (a parte *Henry VIII*) ed ha quindi ormai completamente maturato la sua competenza drammaturgica nel trattare eventi del passato così come gli sono trasmessi da fonti. Pertanto, i drammi romani si configurano come opere sapientemente strutturate rispetto al *continuum* storico che egli trovava nei suoi testi. (...) Ciò che accomuna i tre eroi — Cesare, Antonio, Coriolano — è l'eccesso, l'incombere della *hybris*, all'interno di una marcata complessità e ambivalenza di carattere che li dispone a presentarsi come personaggi *tragici*, quando essi siano colti — come li coglie Shakespeare — proprio nel momento di maggiore conflitto interno tra gli aspetti contrastanti della loro personalità.

(vol. IV, pag. 9)

La concezione di *Julius Caesar* poggia primariamente sulle *Vite* di Plutarco, nella traduzione inglese di Sir Thomas North (1579), basata a sua volta sulla versione francese di Amyot (1559) dell'originale greco. Nelle vite plutarchiane di Cesare, Bruto e Marc'Antonio (quest'ultima in forma minore), Shakespeare trovò lo spunto per tradurre in forma drammatica matura la tragedia derivante dal conflitto insanabile di due ideologie, quella cesariana e quella repubblicana, mostrando, come afferma Serpieri, «una straordinaria capacità stereoscopica di montaggio degli episodi salienti sul piano della fabula storica come su quello del conflitto ideologico che intendeva presentare». (vol. IV, pag. 11). Una differenza radicale separa effettivamente la narrazione storica dalla trasposizione drammatica. Sembra che con *Julius Caesar* Shakespeare abbia colto l'occasione per sottrarsi al quadro cronachistico delle *Histories* per operare una riflessione più completa sui personaggi che fanno la Storia.

Le dislocazioni drammatiche che operano all'interno delle sequenze di avvenimenti (e che sono storiche, temporali, attanziali), mostrano come l'andamento del recitativo in *Julius Caesar* sia diverso, ad esempio, da quello del *Richard III*: in luogo di una struttura predeterminata che blocca l'iniziativa sul piano degli avvenimenti, la funzione del recitativo in *Julius Caesar* è l'esplorazione, la messa in gioco e la conseguenza dell'atto individuale. Di qui l'importanza della figura di Bruto, espressione di tale iniziativa, che al tempo stesso provoca e subisce gli avvenimenti. Un esempio efficace può essere portato a riguardo delle incertezze e dei dubbi che pervadono Bruto poco prima dell'omicidio di Cesare.

All'inizio, i turbamenti di Bruto vengono espressi soprattutto nel monologo, con *trasformazione dell'oggetto del discorso* rispetto alla fonte: in Plutarco, si tratta della pericolosità dell'impresa e del rischio che corrono i più valorosi uomini di Roma in essa implicati; qui invece Bruto dibatte un problema astrattamente etico-ideologico.

(vol. IV, pag. 88)

Fra la parte della *Vita di Antonio* utilizzata per il *Julius Caesar* e quella drammatizzata in *Antony and Cleopatra* corre un breve intervallo: una sola pagina di testo, nella fonte, corrispondente ad un anno di storia. Se tuttavia l'intervallo cronologico è breve, la distanza politica e drammatica al contrario è notevole. Innanzitutto, gli anni che separano la composizione delle due opere vedono la produzione delle quattro grandi tragedie (*Hamlet*, *King Lear*, *Othello*, *Macbeth*) e, forse, sotto l'influsso di una scrittura più 'interiorizzata' anche la figura di Antonio, presentato sia nelle *Vite* che in *Julius Caesar* come un uomo d'azione estroverso, abile oratore e guerriero vittorioso, si traduce in un personaggio tormentato tra l'impulso al dovere e la sovrastante passione per Cleopatra, fortemente dubbioso, insicuro e negliente dal punto di vista militare e politico.

Tale cambiamento nel quadro politico ed interpersonale rispecchia perfettamente l'andamento della narrazione fontistica. L'innamoramento di Antonio (...) è marcato da Plutarco come una svolta disastrosa, che cambierà le fortune di Antonio e farà precipitare la sua carriera in una fatale parabola discendente.

(vol. IV, pag. 133)

La caratteristica principale del dramma, visualizzata nel I atto e definita da Elam come 'mappa delle prospettive antitetiche' è la costante contrapposizione dei punti di vista, ben visualizzata dalla dialettica spazio-temporale tra Roma e l'Egitto, presente nel dramma in misura maggiore rispetto alla fonte. Le coordinate di spazio e di tempo rivestono un'importanza fondamentale, tanto il dramma è centrato sulla trasposizione ed anticipazione degli avvenimenti, nonché sulla loro compattazione: si pensi all'utilizzo del tempo nel III atto, costellato da episodi brevissimi e da sequenze che, per certi versi, possono definirsi cinematografiche. La divisione del III e IV atto in 28 segmenti scenici, che provvedono complessivamente all'evoluzione dell'azione drammatica e singolarmente alla compensazione degli scarti temporali tra testo e fonte, rappresenta un'innovazione destabilizzante se si tiene conto del fatto che l'alternanza delle prospettive, delle reazioni e delle attese è continua.

L'ultimo dei drammi romani, *Coriolanus*, distante sul piano storico dai precedenti (siamo nel 508 a.C.) ha una sua posizione ben riconoscibile, all'interno del lavoro, data da una marcata aderenza tra fonte (unica e indiscussa, *Vita di Caio Marzio Coriolano*) e dramma. Al contrario di quanto sembrerebbe, come nota giustamente Claudia Corti, è proprio lo stretto rapporto tra i due a rendere necessaria la verifica, continua e mai passiva, dell'esistenza di un rapporto diretto e dinamico:

Il drammaturgo segue il narratore nella sostanziale nervatura diegetica, riservandosi tuttavia delle grosse originalità nella trattazione dei co-agonisti, e nel montaggio della catena degli eventi. Shakespeare sfrutta a fondo le virtualità drammatiche di una narrazione come quella plutarchiana che, per essere «storica», è tuttavia vissuta dal di dentro, spesso appassionata, molto mobile negli avvicinamenti prospettici ai vari personaggi.

(vol. IV, pag. 253)

Figura quasi simmetrica del suo omonimo plutarchiano, il Coriolano shakespeariano fornisce la cristallizzazione ultima di un momento tragico originale, di un momento che non è più situato all'interno di una scelta tra essere ed agire, ma che è l'esplicitazione di una scelta esistenziale, più determinata dall'ideologia, senza dubbio più vicina al dramma di Antonio in *Antony and Cleopatra*.

Dall'antico *Shakespeare Illustrated* della Lennox, pubblicato verso la metà del secolo XVIII, fino alla più completa raccolta di fonti shakespeariane curata dal Bullough e pubblicata tra il 1957 e il 1975, la storia dello studio delle fonti di Shakespeare è stata una vicenda di costituzione di repertori (si pensi alla *Shakespeare's Library* di Collier, allo *Shakespeare's Jest-book* di W.C. Hazlitt), di computazione di debiti e crediti (cfr. *Shakespeare's Debt to Montaigne* del Taylor, 1925), di analisi filologica e, nel migliore dei casi, di studio degli sfondi culturali del grande drammaturgo (cfr. il saggio di Huster *Shakespeare's Reading* del 1971).

Serpieri e il suo gruppo hanno veramente rifondato il campo trasformandolo in un'indagine non solo sull'intertestualità del teatro shakespeariano ma anche e soprattutto in uno studio analitico/descrittivo sui modi e sulle forme della creatività drammaturgica di Shakespeare che viene individuata come sistema di regole trasformazionali. Gli studi semiologici, soprattutto francesi, sull'intertestualità, hanno acceso la singolare intuizione di Alessandro Serpieri che con questo importante studio sul laboratorio di Shakespeare ha prodotto un'opera seminale destinata a influenzare profondamente e positivamente gli studi shakespeariani e la critica drammaturgica in genere. Si auspica, di fatto, che una traduzione in inglese, magari in forma compendiativa, ne assicuri la diffusione specie nell'area delle culture di lingua inglese e comunque presso tutti i cultori di studi shakespeariani.

Livia Fascia

K. Shevelov, *Women and Print Culture*, London, Routledge, 1989, x + 335 pp.

Il sottotitolo di questo bel libro — «The construction of femininity in the early periodical» — dice molto di più sull'argomento trattato di quanto già non faccia il solo titolo; esso, infatti, non si limita a designare sinteticamente il tema di cui si discute ma si preoccupa di indicare anche il punto di vista da cui se ne parla e se ne scrive. Questi due elementi paratestuali

svolgono, in primo luogo, una funzione di identificazione del soggetto del testo e, in secondo luogo, una funzione descrittiva che, tuttavia, già contiene la chiave interpretativa che l'autrice consegna ai suoi destinatari. Essi apprendono che il volume è uno studio di storia della cultura inglese settecentesca, realizzato attraverso un'attenta indagine su uno dei più importanti canali di formazione dell'opinione pubblica dell'epoca: il saggio pubblicato sulla stampa periodica della prima metà del Settecento. Accanto a questo tipo di ricerca — che fruisce in modo intelligente degli studi svolti da importanti critici del campo (W. Graham: *The Beginning of English Literary Periodicals: A Study of Periodical Literature 1665-1715* (1926); R.P. Bond: *Studies in the Early English Periodical* (1957); *New Letters to the Tatler and Spectator* (1959); *The Tatler: The Making of a Literary Journal* (1971); M. Mahl e H. Koon: *The Female Spectator: English Women Writers before 1800* (1977) —, trova opportuna collocazione il lavoro di indagine storico-culturale sulla posizione della donna e sulle immagini della figura femminile elaborate dalle riviste periodiche settecentesche sulla scorta di un'intensa circolazione comunicativa fra il mondo sociale e i mondi testuali costruiti dai loro numerosi collaboratori.

Leggendo il volume della Shevelov si riceve subito l'impressione che ci si trovi di fronte a un saggio profondamente orientato dalla prospettiva critica femminista, sostenuta da strumenti analitici propri della storia e dell'analisi della cultura; l'autrice si pone inoltre nella scia dell'ormai ricca e variegata tradizione letteraria fondata da quelle studiose del Settecento inglese (cfr. per esempio, gli scritti di: Jane Spencer: *The Rise of the Female Novelist*, 1986; Felicity Nussbaum: *The Brink of All We Hate: English Satires on Women, 1660-1750*, 1984; Laura Brown: «The Romance of Empire: Oroonoko and the Trade in Slaves», 1987; Donna Landry: «The Resignation of Mary Collier: Some Problems in Feminist Literary Theory», 1987), le quali si sono dedicate a recuperare il 'femminile', riscattandolo dal silenzio imposto dalla patriarcale relegazione ai margini di ciò che è stato tramandato — prima ancora, prodotto — come Letteratura.

Si può senza dubbio asserire che *Women and Print Culture* rientra in questo movimento di 'dissepoltura' di quanto è stato sottratto, dal secolo diciottesimo in poi, dal canone letterario della Grande Tradizione; basti qui pensare, a mo' di esempio, ai nomi di studiose come Janet Todd, Dale Spender, Jane Spencer, Nancy Armstrong, Nancy K. Miller (per menzionare solo nomi di donne), tutte impegnate a riscrivere — per così dire — la storia del romanzo inglese, delle sue origini, della sua paternità e/o maternità, delle pratiche di lettura adottate, sviluppando prospettive critiche nuove prediligendo in particolare, l'angolazione femminile dell'indagine. Il che consente di vedere in una luce del tutto rinnovata quel secolo, ricorrendo all'ausilio ulteriore di strumenti critici desunti dai campi del «Cultural Materialism», del «New Historicism», dei «Cultural Studies» e dei «Feminist and Gender Studies». Si può e si deve, dunque, parlare di affioramento in superficie di *The New Eighteenth Century*, quando si legge *Women and Print Culture*.

Come è noto, *The New Eighteenth Century* è il titolo di una stimolante

raccolta di saggi su diversi aspetti del Settecento, aspetti che — proprio perché osservati attraverso le lenti delle nuove metodologie selezionate — gettano una luce singolarmente inattesa su un secolo che viene così liberato da incrostazioni interpretative obsolete. Felicity Nussbaum e Laura Brown — le due studiose che hanno curato la raccolta dei saggi contenuti in *The New Eighteenth Century* (London, Methuen, 1987) — hanno inteso riunire, dialogicamente, quelle posizioni critiche che mirano a reinterpretare e risituare sia opere e autori canonici, sia testi, scrittori e fenomeni culturali mai (o solo secondariamente) presi nella dovuta considerazione dalla critica letteraria.

Naturalmente, atteggiamenti così radicalmente innovativi possono ancora oggi suscitare forme assai diverse di resistenza e opposizione, talvolta anche non del tutto comprensibili o accettabili, come per esempio appare quella avanzata — nella rivista letteraria *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. 25 (1985) — da H.D. Weinbrot in un saggio-recensione («Recent Studies in the Restoration and Eighteenth Century») che, analizzando la situazione degli studi letterari d'oggi, (specialmente quelli rivolti a indagini sul Settecento), recita:

The balkanization of literary studies continues. As scholars take the time to learn more about the history of women, popular culture, sexuality, or the latest version of a derivative critical theory, they take less time to learn about literary texts themselves and the dominant cultures that produced them. Consequently, the periphery becomes the center, and important distinctions become blurred — whether dissenter and Anglican, baronet and peer, standard and outmoded editions, works published before or after one another, and theories that are imposed on a text rather than rise from it. The concept of literary pleasure thus is in danger of being replaced by competing nonliterary ideologies, often transmogrified to personal psychotherapeutic or political agendas (p. 709).

Naturalmente, non c'è chi non veda quanto sia possibile che i pericoli di cui scrive Weinbrot possano divenire reali; tuttavia, bisogna riconoscere che nelle sue parole si celano le antiche remore di coloro che temono di vedere, per così dire, inquinati gli aulici ed esclusivi territori del Letterario, che sarebbero costretti ad ammettere entro i propri confini la presenza di ambiti, figure, testi e autori impreveduti e imprevedibili, in realtà non accettabili. Eppure, forse proprio nell'arte e nella comunicazione popolari (perfino in modo più palese che nella letteratura e nell'arte alta) sembra di poter più chiaramente osservare il carattere essenziale, a ben guardare, delle modalità espressive dell'individuo e dei valori su cui si basa la sua condotta nella società; i concetti di onestà e di benevolenza sociale in opposizione al competitivo spirito acquisitivo di origine hobbesiana, il formarsi di una mentalità razionalistica e utilitaristica di matrice lockiana, la pratica dei principi etici e religiosi della virtù e della verità intese come maestre di vita, l'educazione del «sentimento» e il rispetto della proprietà (in senso materiale e morale), modi semplici di dire e scrivere sono alcune delle idee centrali della nuova cultura borghese del Settecento; esse informano di sé la

letteratura, la critica letteraria, la stampa periodica, il racconto scomatico, la filosofia, le arti; esse permeano perfino le nuove pratiche sociali: la bottega del caffè, il circolo letterario e il club esclusivo, i parchi e i ritrovi di divertimento e di spettacolo dei Vauxhall Gardens e dei Ranelagh Gardens, l'industria culturale di Grub Street e la scuola. Queste nuove istituzioni si pongono come fertile campo di incontro e di scambio di idee; divennero dei veri e propri centri di formazione di un'opinione pubblica sostanzialmente omogenea e coesiva di modi d'essere e di sentire che — anche se notevolmente differenziati — consentono all'individuo di riconoscersi come fornito di una identità *specificata*, eppure non del tutto diversa da quella dell'intera comunità con la quale condivide quei tratti di 'civiltà', 'decoro', 'buon gusto', 'ragionevolezza', e 'rispettabilità' su cui si fonda l'articolazione della sfera pubblica settecentesca in Inghilterra.

Il testo di Kathryn Shevelow — se visto nella prospettiva delineata poco sopra — colloca la stampa periodica all'interno delle nuove pratiche sociali intese a stabilire forti interconnessioni fra soggettività e ideologia, divenendo importante tramite simbolico di rifondazione del costume. Nel costume, è noto, si realizza quella operazione clamorosamente banale, eppure macroscopica, della moralizzazione che riempie di sé i prodotti e le forme di un sapere che va sempre più specializzandosi e, nella specializzazione, va 'purificandosi' espellendo dai suoi confini quanto non è adeguato alle sue norme e alle sue funzioni; parallelamente, anche il corpo del soggetto subisce un complesso processo di de-libidinizzazione per essere opportunamente riproposto sotto altra veste, più sobria e decente, morale. È così che, anche nella stampa periodica del Settecento, si insinuano pratiche discorsive, strategie retoriche della comunicazione e *personae* che operano tutte nella direzione didascalica indicata. In particolare, la stampa periodica — con buona pace di Swift che non esitava a guardare con sdegno lo *Spectator* e nel *Journal to Stella* dichiarava: «I'll not meddle with the Spectator — let him fair-sex it to the world's end» (cit. a p. 1) — riservava molta attenzione a instaurare un rapporto significativo (vale a dire, formativo di ruoli sessuali precisi, di confini invalicabili che le pratiche di rappresentazione attuate dalla cultura medioalto borghese contribuivano a diffondere) con un pubblico che includeva anche le donne in veste di soggetti della società (benché assoggettati) e lettrici, nonché di figure di finzione all'interno delle stesse pagine dei periodici sviluppatasi in Inghilterra dall'epoca di Dunton a quella di Goldsmith e Mackenzie.

Il volume di Shevelow mette in luce la presenza — all'interno (oltre che all'esterno) dei periodici presi in esame — di un'ampia fetta di pubblico femminile, di cui curatore e collaboratori di quel tipo di stampa erano consapevoli e, come si può evincere facilmente dalla lettura dei testi ivi contenuti, tenevano opportunamente conto. Nel periodico settecentesco, anche a partire dagli esempi tardosecenteschi (si veda, per tutti, l'*Athenian Mercury* fondato da John Dunton nel 1691), non accade soltanto che i lettori e le lettrici si trovino come rappresentati in uno specchio che riflette, rinviando una loro immagine più o meno realistica: in realtà, lo 'specchio' dei periodici

assume su di sé qualità quasi magiche, perché in effetti contribuisce a 'creare' l'immagine, accettata nella società circostante, di lettori e lettrici che rispondono appieno alle esigenze di affermazione e/o di rinsaldamento dell'ordine sociale costituito.

I periodici divengono luogo di produzione della soggettività e della sua costruzione ottenuta seguendo le leggi di divisione del *gender*. Come scrive Shevelow:

In the guise of mirror images, the periodicals offered their readers normative representations of subjectivity. And in the women's periodicals men, too, could find images of desirable women, and see themselves 'reflected' in relation to them (p. 193).

Il discorso che interessa l'indagine di Shevelow è centrato proprio sulla relazione circolare fra i testi dei vari periodici (ma anche — vale la pena di sottolinearlo — delle opere di finzione narrativa che l'epoca produsse nelle sue varie forme: realistiche e d'avventura, sentimentali e domestiche, gotiche e oniriche) e il pubblico dei lettori e delle lettrici che, spesso, svolgevano anche il compito di 'autori' e di 'autrici', fortemente impegnati a fornire — con le loro lettere, le loro storie personali, i racconti inventati da loro e con l'atto del leggere — immagini coeve di comportamento, dunque, vere e accettabili dai più.

Dallo studio di Shevelow scaturisce una considerazione molto importante che, per di più, riconosce una notevole continuità fra la specializzazione della stampa femminile odierna e la stampa periodica settecentesca; quest'ultima, alle sue origini, prevedeva un pubblico misto, fatto di uomini e di donne; a mano a mano, con l'affermazione sempre più chiara della funzione stabilizzatrice del concetto di «domestic privacy» e, di conseguenza, di spazio domestico riservato esclusivamente alla donna, in nome di una presunta, eguale distribuzione dei luoghi pertinenti all'uomo (= lo spazio pubblico delle Coffee Houses, dei Clubs, del Parlamento, e così via) e alla donna (= in primo luogo, la *household*; in secondo luogo, il salotto di altre famiglie, la chiesa, e così via), la stampa periodica favorisce la separazione dei due tipi di pubblico, maschile e femminile e, conseguentemente, stabilisce la specializzazione dei discorsi. Osserva Shevelow:

This difference manifested itself as a division between female and male reading publics whose textual representations were central to the changing thinking about sexual relations and family structure. Indeed, the periodical became a key participant in the reification of new conceptions of gender relations, conceptions that expressed the cultural shift through which individualism joined with natural law to institutionalize the household as the natural and valorized realm of women (p. 192).

In questo senso, la stampa periodica settecentesca si sviluppa dapprima in modo da individuare — all'interno degli spazi delle sue pagine un ambito riservato a un pubblico femminile, con rubriche a esso rivolto; successiva-

mente, giunge a progettare riviste specificamente indirizzate alle lettrici; si vedano, infatti, il *Lady's Journal* che Peter Motteux dette alle stampe nel 1693, il *Female Tatler* (1709-10), edito da «Mrs. Crackenthorpe» e il *Whisperer* (1709), edito da «Mrs. Jenny Distaff» — palesi pseudonimi di Richard Steele —, il *Female Spectator* (1744) legato al nome di Eliza Haywood, il *Lady's Museum* (1760) di Charlotte Lennox e il *Lady's Magazine or, Polite Companion for the Fair Sex* che Oliver Goldsmith curò dal 1759 al 1763. Non più, dunque, uno spazio compreso in un canale di comunicazione che si rivolge a un insieme composito di lettori e di lettrici; invece, due canali di comunicazione separati e paralleli che specializzano i loro discorsi allo stesso modo in cui la società circostante specializza e istituisce, culturalmente, le differenze e i ruoli sessuali. Le riviste per le donne, elaborate dal secolo diciottesimo (analogamente a quanto accade ancora oggi per quelle della nostra epoca), costruiscono e promuovono una 'realtà' sociale collettiva, il mondo delle donne, che sarebbe incentrata sui problemi tipicamente femminili dell'amore romantico, del matrimonio, della maternità, della famiglia, dello spazio intimo e privato. In questa prospettiva, si potrebbe riferire alla stampa periodica femminile settecentesca il medesimo complesso sistema di funzioni che Marjorie Ferguson attribuisce alle riviste femminili nostre contemporanee:

At its most primitive level this belief system perpetuates a natural law classification based on biological differences and the sexual division of labour. At a more sophisticated level it provides charters or codes that legitimise attitudes, beliefs, behaviour and institutions within the female world. At a more sophisticated level still, it reinforces the symbols and rituals that bind the female subculture to itself, and link it to the wider world (*Forever Feminine: Women's Magazines and the Cult of Femininity*, London, Heinemann, 1983, cit. alle pp. 195-6).

La Shevelow aderisce a tale posizione e vede all'opera nella stampa periodica un processo di 'femminilizzazione' analogo a quello che sembra avviarsi — quasi contemporaneamente — nell'area della finzione narrativa primoseptecentesca, in specie nel campo del *novel*.

Un contributo di grande rilievo, secondo l'autrice di questo lavoro, brillante e ben documentato da un'attenta ricerca di archivio, sarebbe pervenuto dalle sperimentazioni saggistiche dei giornalisti vissuti tra la fine del Seicento e il primo Settecento. In particolare, non si possono passare sotto silenzio i nomi di John Dunton e di Richard Steele, proprio per l'acume con cui hanno tenuto d'occhio la creazione di un pubblico di donne che doveva essere riconosciuto come femminile, sia attraverso la scelta di soggetti esplicitamente rivolti loro, sia attraverso la loro partecipazione all'elaborazione dei testi pubblicati sui periodici. Le donne-lettrici dovevano divenire anche donne-autrici; in tal modo si sarebbe venuta a costituire una sorta di compartecipazione alla scrittura dei testi e si sarebbe affermata quella essenziale *community of the text*, tanto diffusa soprattutto dall'Ottocento a oggi.

Questa sorta di coinvolgimento dei lettori e, naturalmente, delle lettrici

era ampiamente praticato da periodici come quello creato da John Dunton — *The Athenian Mercury* —, anche perché stabiliva una certa continuità fra l'esperienza biografica, extratestuale, di coloro che leggevano il periodico e l'esperienza testuale che ne facevano attraverso il ricorso alla parola stampata: in un certo senso, ciò che era pubblicato assumeva autorità e i lettori si rivolgevano al testo scritto, secondo la interessante discussione che L.J. Davis propone con il suo 'the news/novel discourse' (*Factual Fictions: The Origins of the English Novel*, 1983), «per scoprire ciò che accadeva nel mondo». Shevelow tiene conto di quanto Davis scrive a proposito della nascita del romanzo moderno e sostiene che — a differenza di quanto poteva accadere per il *pamphlet* (che, pure, prevedeva la possibilità che il pubblico prendesse parte alla sua composizione, se non altro rispondendo con un *pamphlet* a un *pamphlet* che era stato già scritto e offerto, consapevolmente, alla lettura-e-allà riscrittura) — nel caso della stampa periodica, proprio a causa della sua attesa presenza a scadenza periodica, si può pensare a un più incisivo impulso impresso alla diminuzione delle distanze fra coloro che scrivono e coloro che leggono il periodico. Ancora più forte diviene il vincolo testuale quando — come è nel caso dell'*Athenian Mercury* — il giornale periodico predilige la forma epistolare della comunicazione. In tal caso, dice Shevelow, non solo si accende la possibilità di uno scambio comunicativo orizzontale (cioè, fra i vari corrispondenti epistolari) e verticale (cioè, fra i lettori-autori di lettere e i loro destinatari-curatori-e-autori effettivi del periodico); ci si rende anche conto di come sia realizzabile l'ipotesi di giungere a dare un'identità precisa al pubblico dei lettori. Poco importa che i corrispondenti epistolari siano fittizi o reali:

The probability that the great majority of the periodicals' readers never picked up the pen to write to the periodical — and the possibility, given this period's educational procedures, that some of those readers might not know how to write — does not negate the rhetorical function of a textual 'community' created through the projection of the reader as a potential correspondent and participant (p. 47).

Ciò che conta, infatti, è che i periodici popolari — e, fra questi, certamente l'*Athenian Mercury* — costruiscono l'identità precisa del loro pubblico basandosi «upon the conceit of community, itself dependent upon a definition of reading as complicity in the making of the text, and as the potentiality for active engagement with and within it» (p. 47).

L'*Athenian Mercury* perfeziona questa cooperazione testuale da parte dei lettori e indica nelle lettrici un'area di notevole interesse per la formazione dell'opinione pubblica e per il rinsaldamento dell'ideologia borghese in fase di prepotente affermazione. Lo strumento retorico più efficace da tale punto di vista sembra rivelarsi nella struttura epistolare del periodico stesso e nel fatto che gran parte di coloro che scrivono lettere agli editori sono in effetti delle corrispondenti epistolari. Attraverso tale scambio di lettere le donne rivelano la loro intimità e i loro sentimenti; in sostanza, la loro biografia privata diviene autobiografia resa pubblica con la stampa

sulle pagine del periodico; inoltre, tali lettere-biografia (o autobiografia) sono, da una parte, testimonianza della trasformazione delle lettrici in scrittrici; dall'altra, però, esse sono contenute e delimitate, nella loro autonomia, dalla struttura gerarchica dell'*Athenian Mercury* che affida il controllo ad una fittizia e autoritaria 'Athenian Society' fatta di soli uomini. Nota al riguardo Shevelow: «The female writing subject, then, was endowed by the periodical with the authority of her subjectivity within a context, established by the authority of others, which largely determined how her story — her subjectivity — was produced and read» (p. 80). Se poi si osserva l'emblema di «An Emblem of the Athenian Society, 1692», si ha la conferma non soltanto dell'organizzazione fortemente piramidale del periodico ma anche della qualità autoritaria del rapporto che esso stabilisce con il suo pubblico.

Infatti, l'emblema — che domina la pagina per tre quarti con la sua parte figurativa che sovrasta la restante parte verbale — raffigura i membri della 'Athenian Society' seduti a un tavolo lungo, presumibilmente situato nel salone della bottega del caffè che li ospita; sul tavolo, oltre al foglio dell'*Athenian Mercury*, si notano vari fogli di dimensioni molto più piccole (presumibilmente si tratta di lettere cui i membri della 'Society' sono chiamati a rispondere), calamai e penne, qualche tazza da caffè. Il tavolo — che ha una funzione pratica evidente — svolge anche un compito ideologico, di separazione rispetto ai due strati sociali che, opportunamente divisi fra di loro, rappresentano (come si può capire dai foglietti-lettere, delle medesime dimensioni di quelli che giacciono sul lunghissimo tavolo, che brandiscono tendendole verso coloro che fanno parte della 'Athenian Society') i due livelli di corrispondenti epistolari del periodico. Il primo strato è composto da persone di un buon livello sociale, tutte raffigurate con lettera in mano, quasi a voler indicare la loro capacità di scrivere e, quindi, la loro funzione esplicita di corrispondenti epistolari. Del secondo livello — che sembra voler indicare 'the crowd', composta di individui appartenenti ad uno strato inferiore e non tutti, viene enfatizzato dall'immagine, in grado di scrivere (soltanto due donne dell'intera striscia che si riferisce a questa fetta della società hanno in mano una lettera che tendono 'in alto' verso il tavolo della 'Athenian Society') o, comunque, non tutti interessati a stabilire una relazione con gli esperti — fa parte un numero consistente di donne. In quest'ultimo livello sono però raffigurati anche coloro che minacciano la 'Society' e, si può pensare, l'intera società inglese (c'è il ladro; c'è la prostituta; c'è il criminale che pende dalla forca; c'è la folla tumultuante, ecc.). A considerare l'intera raffigurazione iconografica del primo numero dell'*Athenian Mercury*, si può dire che vi viene ribadita la doppia articolazione (egualitaria ed elitistica) del discorso svolto dal periodico, il quale dà voce — attraverso le epistole, le domande e le risposte — al pubblico dei lettori e delle lettrici e, nello stesso tempo sottopone tale voce a controllo: quel tavolo funge da filtro e fa sì che i saggi preposti a offrire i loro consigli e la loro esperienza, possano affermare anche il loro potere discrezionale; per dirla con Shevelow, la quale si dilunga per varie pagine a commentare questa immagine, l'illustrazione sembra invocare una 'community of the text' «by picturing all ranks joined in

the common activity of 'working' for the periodical, at the same time grouping participants in a hierarchy of discrete and seemingly inviolable categories, with the Athenian Society in the dominating position» (p. 85). In effetti, la parte 'infima' dei due strati rappresentati comprende coloro che non fanno affatto parte della 'community of the text'; anzi essi la minacciano con azioni violente e sovversive. Shevelow conclude al riguardo:

The implication is that the Athenians can control violent actions taken against members of their community identity in relation to an outside threat and a communally sanctioned hierarchy of power. The horizontal representation is thus governed by a vertical authority structure which is both of the community and above it. Within this context, the verbal 'explanation' of the illustration, presented for the most part from the perspective of the Society, defines the periodical's community through selective representation of individual readers identified as examples of the Society's authority over its suppliants (pp. 85-6).

La presenza della figura femminile, in veste di lettrice del periodico e in veste di co-autrice, diviene fondamentale per la successiva evoluzione della stampa settecentesca; come si sa, quasi ogni periodico conserva — accanto ad altri tipi di scrittura (il saggio di critica letteraria; il racconto didascalico; il caso di vita vissuta; la serializzazione del romanzo; la recensione di libri contemporanei, e così via) — la comunicazione epistolare o nella struttura stessa (ad imitazione dell'esempio dell'*Athenian Mercury*, come è il caso di *The Visiter*, 1723-4), o incoraggiando la pubblicazione di 'lettere all'editore' (come accade in molti dei periodici, quali *The Tatler* e *The Spectator*, nei primissimi anni del Settecento, e *The Female Spectator*, 1744-6).

A questi ultimi periodici spetta il compito di aver contribuito, sulla scia degli esempi tardo-secenteschi, alla costruzione di un pubblico di lettori in piena sintonia con le esigenze moralizzatrici della nuova società borghese e di avere identificato, al suo interno, una fisionomia prettamente femminile di comportamento. Steele, ad esempio, non si limita a inventare ex-novo il personaggio di Isaac Bickerstaff — sottraendolo al suo primo progenitore, Swift —; egli decide anche, forse in virtù del suo ostentato desiderio di rendere omaggio «to the Fair Sex, in Honour of whom I have invented the Title of this Paper» (12 aprile 1709), di inventare una figura femminile, Jenny Distaff, sorellastra di Bickerstaff, che possa sostituirlo — quando è assente — nelle funzioni di corrispondente epistolare. Non c'è chi non veda come questa *persona* sia ritenuta secondaria e certamente subordinata all'altra *persona*, quella che ufficialmente ricopre il ruolo affidatogli nel *Tatler*; come scrive argutamente Shevelow:

Jenny Distaff reinforced the *Tatler's* construction of the 'good woman' as the center of the sentimental family. The periodical's ideal woman, even when displaying her good temper and virtue in society rather than the home, was first and foremost a wife and mother possessing feminine qualities naturally suited to the household (p. 117).

Per tale ragione:

It is rather the process of her transformation from an undomestic girl into a Good Wife that carries the greatest rhetorical weight, for it illustrates domestic virtue in the making. To borrow one of Richardson's apt coinages, Jenny becomes 'matronized' (*Ibidem*).

E, certo, il riferimento al romanziere forse più famoso e più osteggiato del Settecento sembra essere molto pertinente anche per altre ragioni che sembrano accomunare Jenny Distaff alle eroine richardsoniane. Ciò che le unisce è anche il desiderio di porsi non soltanto come argomenti di cui si parla, nei periodici o nei romanzi, ma anche come «Writing subjects», come personaggi che — analogamente a quanto va verificandosi nella società extratestuale contemporanea — sanno padroneggiare la cultura dello scrivere e del leggere e vogliono affermare la loro possibilità di emancipazione attraverso di essa: come Pamela; come Clarissa e, in fondo, come Jenny Distaff che — per poter far sentire la propria voce 'femminile' — deve aspettare il momento propizio dell'assenza del fratellastro. Solo così, ella potrà forse sfuggire alla sua costante 'educazione' e potrà prendere l'iniziativa dello scrivere, sfuggendo al suo ruolo di soggetto (nel senso di assoggettata) e assumere, invece, quello di soggetto attivo. Nel n. 33 del *Tatler* si legge: «I am very glad I have got Pen and Ink in my Hand; for I have for some time long'd for his [Isaac's] Absence, to give a right Idea of Things which, I thought, he put in a very odd Light, and some of them to the Disadvantage of my own Sex» (cit. a p. 120).

Da queste parole affiora una forte spinta a staccarsi dal dominio maschile e anche a stabilire chiaramente la differenza di prospettiva della *femininity*. Ed è questa differenza che va affermandosi con la diffusione dei primi periodici settecenteschi che innescano tre movimenti strettamente interconnessi fra di loro: 1) lo sviluppo del periodico specializzato per *gender*; 2) l'affermazione della donna in veste di editrice di periodici; 3) la formazione del *magazine*, destinato a sostituire il primo tipo di periodico. Questi fattori, insieme a un'accurata rilettura di quanto è stato scritto al riguardo e insieme a un'opportuna, chiara, posizione 'di parte', consentono a Shevelov di giungere alla conclusione del suo interessante e intelligente scritto con le seguenti parole:

My history [...] begins with men writing — writing by, for, and as women. Their writing was complemented by women represented as writing within the structures dominated (textually and extra-textually) by men. My history chronicles women taking on those structures and in some ways reformulating them, but remaining situated firmly within the dominant patriarchal ideology (p. 198).

Laura Di Michele

J. Simons, *Diaries and Journals of Literary Women. From Fanny Burney to Virginia Woolf*, Basingstoke and London, The Macmillan Press, 1990, 218 pp.

«I never travel without my diary. One should always have something sensational to read in the train» (Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*). Questa citazione introduce il volume di Judy Simons *Diaries and Journals of Literary Women*, uno dei più recenti titoli sulla scrittura diaristica, pubblicato nell'ambito dei «women's studies», che testimonia della crescente fortuna critica di questo genere.

Alle parole di Wilde, scelte come epigrafe al testo, fanno eco poco più avanti quelle contenute nel diario di Edith Wharton: «I love to be with my friends; with four or five of them I feel with my wings, but, oh, when I am alone how good the talk is!».

All'atto della scrittura si affianca, corollario indispensabile, quello della lettura del proprio diario, in cui l'io si abbandona al segreto piacere di dialogare con se stesso. Particolarmente pertinente a questo proposito appare l'osservazione di Simons, secondo la quale: «The act of reading the journal can be as significant as writing it: both activities validate personal experience, attach importance to the daily round of mundane events, and by so doing establish the diarist's own sense of worth» (p. 10). Assistiamo qui al rovesciamento di una prospettiva critica consolidata (si pensi, tra gli altri, ai lavori di Philippe Lejeune), che nega al diario quella visione retrospettiva del racconto ritenuta caratteristica distintiva ed esclusiva dell'autobiografia propriamente detta. Sottolineando i limiti di questa posizione, Simons afferma: «The retrospective view of experience is common to both forms, inevitably requiring selectivity and self-consciousness, and creating problems to the author of the text who is also its subject» (p. 15).

Forma aperta, partecipe della frammentarietà e della discontinuità dell'esistenza, il diario è però anche composizione verbale regolata da norme e convenzioni, tentativo di rinvenire un elemento di continuità al di là dei molteplici e cangianti volti dell'esperienza; la narrazione, scandita dal succedersi dei giorni, pone il soggetto simultaneamente di fronte alla propria continuità e discontinuità.

Il diario si configura come genere liminale: registrazione degli eventi quotidiani, strumento di introspezione, da una parte; artefatto formalizzato, dall'altra. A metà tra il pubblico e il privato, tra il dentro e il fuori, esso sembra riflettere nella forma il rapporto tra donna e scrittura.

Una valenza particolare acquista la scrittura diaristica quando a praticarla siano donne che scrivono per professione. Non più soltanto luogo di confidenza, ma soprattutto momento in cui si costruisce la propria identità d'artista, il diario diventa terra di frontiera tra la confessione privata e l'iscrizione della donna in una tradizione letteraria.

Muovendo da questa prospettiva, Judy Simons analizza otto diari di altrettante scrittrici di lingua inglese tra il 18° e il 20° secolo, concentrando

l'attenzione sul complesso legame che si istituisce tra la dimensione pubblica e quella privata della scrittura.

Il diario si caratterizza spesso come testo eversivo rispetto ai canoni prescritti dalle convenzioni letterarie. L'immagine dell'io che esso esibisce contraddice quella suggerita dall'opera narrativa. È questo il caso di Fanny Burney, i cui *Journals* rivelano quanto profonda fosse in lei l'opposizione tra identità pubblica e identità privata. «The decorous surface, conformist and obedient» — la maschera pubblica che ella sceglie di indossare insieme alle proprie eroine — «conceals subversive depths, and it is only in her journal that those depths can find expression» (p. 23). La scrittura del diario si distingue così da quella dei romanzi per la sua qualità di atto liberatorio.

In maniera analoga, il diario di Edith Wharton, centrato sul racconto dell'incontro con Moreton Fullerton e del legame che ne seguì, segna l'esplorazione di una dimensione, quella della passione amorosa, rimossa dall'universo narrativo di questa autrice.

Se i diari di Fanny Burney e di Edith Wharton si propongono come svelamento di sé, quelli di Dorothy Wordsworth e di Mary Shelley appaiono accomunati dal carattere elusivo e reticente della scrittura. A lungo apprezzati soltanto in qualità di preziosi documenti sulla vita rispettivamente di William Wordsworth e Percy Bysshe Shelley, questi testi sembrano voler celare il volto delle loro autrici.

Sorprendenti sono la mancanza di auto-analisi e la scarsa stima di sé che emergono dal diario di Dorothy Wordsworth: l'esercizio del «self-denial» che queste pagine costantemente registrano si attua in primo luogo come disconoscimento della propria natura d'artista. E tuttavia, per un gioco ironico, la stessa qualità della scrittura rivela ciò che Dorothy si affanna ad ignorare: la presenza di un talento narrativo autentico, cui si devono, tra l'altro, suggestive e potenti descrizioni della natura di tipico gusto romantico, spesso preziosa fonte di ispirazione per lo stesso William Wordsworth.

Con Mary Shelley il rapporto tra scrittura privata e opera narrativa viene sovvertito. Non al diario, ma alle pagine di *Frankenstein* Mary affida il compito di rivelare il non-detto, di dar corpo ai fantasmi che agitano il suo mondo interiore. «The secretive nature of much of her journal», sottolinea Simons, «finds its complement in the dark emanations of the imaginative fiction» (p. 72). La registrazione di una vicenda esistenziale intensa e spesso drammatica, segnata dalla morte prematura dei propri cari e da continue difficoltà economiche, è realizzata attraverso brevi, laconiche annotazioni, tanto più scarse e essenziali quanto maggiore è la drammaticità dell'evento narrato. Agli spazi vuoti, ai silenzi che percorrono il testo, suggerisce Simons, va indirizzata l'indagine critica.

Con il modernismo, infine, e con due delle sue protagoniste, Katherine Mansfield e Virginia Woolf, il diario si affianca all'opera narrativa come luogo di sperimentazione di nuove forme espressive, di riflessione sulla natura del linguaggio, di definizione della propria identità d'artista.

Le pagine del diario di Katherine Mansfield appaiono dominate dal tema della scrittura. Alla narrazione delle vicende quotidiane si alternano abbozzi

e frammenti di racconti, annotazioni di idee e progetti, penetranti giudizi sulla propria opera e sulle letture fatte. Il diario diviene così una sorta di laboratorio, una tappa essenziale dell'itinerario che conduce alla creazione artistica. Con Virginia Woolf il diario si afferma come genere dotato di valore estetico autonomo. Le riflessioni sui problemi connessi alla scrittura diaristica e sul suo statuto ricorrono come motivo dominante nel testo. Respingendo qualsiasi idea della scrittura come esercizio solipsistico, Virginia Woolf, per la quale il «sense of an audience» rimane sempre vivo, registra continuamente la presenza del lettore; un lettore a cui attribuisce i tratti dei molteplici io che, a distanza di anni, torneranno a leggere la propria storia.

Affascinata dalla forma aperta, frammentaria, diffusa della scrittura diaristica, la Woolf sembra rinvenire in essa «an extension of the 'woman's sentence', a perfect example of the alternative, private tradition of women's writing she posited in her essays and in *A Room of One's Own*» (p. 171).

Nelle pagine conclusive del suo lavoro Simons ripropone le questioni teoriche sollevate dall'analisi dei testi; si tratta di problemi al centro dell'attuale dibattito critico e riguardanti il rapporto tra diario e autobiografia propriamente detta, la natura finzionale dell'io, «the fictional persona», che nel diario si costituisce, lo statuto del diario quale testo letterario. Su quest'ultimo punto Simons insiste con particolare vigore, ribadendo la necessità di sottrarre la scrittura diaristica alla condizione di marginalità in cui è stata a lungo mantenuta per riconoscerle la dignità di opera d'arte.

Il diario femminile, poi, ha occupato finora una posizione marginale per eccellenza nel canone letterario. Innanzitutto, come per tutte le forme di scrittura autobiografica (dalle memorie alla lettera familiare all'autobiografia propriamente detta), è soltanto da poco più di un decennio che si assiste ad un consistente, costante e qualificato interesse da parte della critica, accademica e non. Inoltre, nell'ambito stesso del genere autobiografico, al diario (ma anche all'epistola) è stato assegnato un posto meramente periferico, come dimostra la limitata letteratura critica esistente (l'unico contributo di rilievo in area inglese è *Private Chronicles: a Study of English Diaries* di Robert Fothergill, 1974) che tanto più colpisce per la sua esiguità se paragonata al recente boom degli studi sull'autobiografia. Infine, di questi generi (o sottogeneri) letterari sono stati presi in esame i contributi quasi esclusivamente di autori uomini e non di donne, tanto meno di donne scrittrici. Proprio da questa posizione ancillare la più recente critica femminista ha cercato di riscattare il diario intimo femminile. Ma va segnalato che anche in ambito dei «women's studies», se la lista dei libri sulle autobiografie scritte da donne si allunga di anno in anno, — dal pionieristico *Women's Autobiography* (1980) curato da Estelle Jelinek al recente *Writing a Woman's Life* (1989) di Carolyn Heilbrun — per quanto concerne i diari, prima dello studio di Judy Simons è apparso soltanto quello di Harriet Blodgett, *Centuries of Female Days. Englishwomen's Private Diaries* (1989), seppure non sono mancati importanti ma sporadici contributi su libri e riviste. Sorte analoga è toccata alle lettere femminili, di cui va perciò segnalata la recente pubblica-

zione di *Writing the Female Voice. Essays on Epistolary Literature*, (London, Pinter Publishers, 1989) curato da Margaret Goldsmith.

Va, dunque, condiviso l'auspicio con cui Judy Simons chiude il suo libro, che lo studio dei diari delle scrittrici permetta non tanto di recuperare qualche elemento biografico in più, quanto di considerare quei testi come documenti letterari autonomi. Se per Anaïs Nin «it is in our work, by our work, that we reassemble the fragments, recreate wholeness», secondo Simons «The diary itself, that uniquely 'feminine activity', crucially dramatises this process of reassemblage and as such it is a major work of art, re-creating the core of the artist who produced it» (p. 204).

Marina Lops

riassunti

ISABELLA CASCHERA, *Pratiche di lettura nella narrativa di Jane Austen*, 2-3, pp 7-37.

The article raises questions concerning the politics of interpreting late eighteenth-century and early nineteenth-century literature from the perspective of contemporary cultural influences and knowledges, namely those stemming from the reader response criticism.

The essay begins by locating the reading practices discussed in Austen's novels and short fiction within a wider context, especially linked to the philosophical metaphors of 'reading' that the eighteenth-century thought developed to emphasize its craving for the mastering of the empirical world. The essay then goes on to investigate how contemporary theories of reader response criticism may be particularly suitable to explore the ways in which Austen identified the social and ideological relations of those reading practices which gave her characters a socially accepted behaviour.

ANNA MARIA CIMITILE, «Oracoli» *post-moderni*: «Lanark. A Life in 4 Books» di Alasdair Gray, 2-3, pp. 39-61.

Lanark. A Life in 4 Books by the Scottish writer Alasdair Gray is a long playful journey of writing through the text which starts with Book 3, while the «Prologue» comes up at page 107, followed by Books 1, 2 and 4. It is an exploration into the written world, a parodic dissection of its own texture: the narration blends 'realism' and science fiction, discarding any chronological order and creating an endless circular movement of *meaning* where each part of the story is at the same time parallel and consequential to the others. The novel shows an awareness of its own textual/discursive nature: the text parodically contains its own 'author' as well as a farcically long «Index of plagiarisms».

The article focusses on the «Prologue» and the «Epilogue», where parody and self-reflexivity are at their best.

MARINA DE CHIARA, *Seduzioni della parodia*: «The Dog beneath the Skin», 2-3, pp. 63-83.

Taking as a starting point the play *The Dog beneath the Skin*, written by W. H. Auden and C. Isherwood, and first performed in 1936, the article begins by highlighting the 'baroque' quality of parody, the exuberance of

signifiers which always exceed their ultimate meaning; this makes parody a sort of 'haunted' writing because, with its game of disclosures and enigmas, it always refers to a hidden model which manifests itself as a ghost. The article then focusses on the privileged role that parody plays as a critical instrument for both metatextual analysis and political practice and concentrates on its carnivalesque and subversive uses.

FLORA DE GIOVANNI, *Linguaggio e comunicazione nelle teorie della traduzione di George Campbell (1719-1796)*, 1, pp. 7-30.

As far as its main features are concerned, Tytler's *Essay on the Principles of Translation* (1791), the first treatise entirely devoted to the subject, shows remarkable similarities with the *Preliminary Dissertations* by G. Campbell (1789), a 700 page introduction to his version of the four Gospels, where the author presents «a universally applicable theory of translation».

Campbell's *Dissertations* may or may not be the disregarded source of the *Essay*: their interest, however, more than in the resemblances, lies in the differences from Tytler's work: in fact, Campbell's essay seems to anticipate some of the reflections upon language and the translating process which belong to the modern fields of linguistics and semantics: the concepts of use and context, the limits of etymology, the amplitude of the meaning and its shifting boundaries are illustrated in order to privilege Locke's «chief end of language»: communication.

LIVIA FASCIA, *I quattro tempi di «Antony and Cleopatra»*, 1, pp. 31-62.

Based on the conviction that *Antony and Cleopatra* represents Shakespeare's achievement of a new dramatical perspective, the article tries to explore the different approaches of the characters towards the concept of 'time', here seen both as an aesthetic and a philosophical category.

During the XVIth century the concept of time went through several transformations: thanks to Panofsky's *Studies in Iconology*, here is traced a brief exposition of the various approaches up to *Antony and Cleopatra*, whose textual analysis reveals four different attitudes towards the notion of time, each of them corresponding to an aesthetic sensibility.

The first one, Antony's, is essentially concentrated upon the moment and identified as *Kairos*; Cleopatra's, centred upon mutability and metamorphosis, is iconographically known as *Aion*; then, Caesar's and the Roman vision of time, *Kronos*, devourer and destroyer, and the last one, the time of *Myth*, explored by the lovers after their death and whose characters of «transcendental humanism» point directly to Shakespeare's last plays.

C. MARIA LAUDANDO, *Giochi dialogici del «tristram Shandy»*, 1, pp. 63-92.

The article explores the various ways in which Sterne makes his narrator entertain an intense relationship with his readers; as a matter of fact, the delicate and complex dialogue (or, 'conversation', in Sternian terms) between writer and reader does not work only as a mere metafictional frame for the story. In the communicative act and through the textual interpretations developed in the course of his textual journey, Sterne shows that language is the most important medium to sharpen the reader's awareness as to his function as a co-creating reader.

ANNA NOTARO, *Al di là del velo: tensioni allegoriche ed impulsi simbolici nei «Two Cantos of Mutabilitie»*, 1, pp. 93-112.

The Faerie Queene is certainly one of the most brilliant and ingenious examples of allegoric writing. Such a writing tends for its own nature to erase the distinction between literary discourse and philosophical discourse, meeting in so doing one of the main theoretical presuppositions of deconstructionism. This is particularly true in the case of the «Two Cantos of Mutabilitie», where Spenser makes a vigorous attempt in order to overcome the binary logic of thought and finally achieves the supreme synthesis of all contraries.

What this essay tries to define is the result of such an attempt and its effects on the process of textualization itself in the light of the most recent developments in contemporary literary criticism and aesthetics.

MARILENA PARLATI, *Il testo infinito: l'avventura della scoperta in «Foe» di J. M. Coetzee*, 2-3 pp. 85-110.

The article is based on the postulate that a text is the starting point for a process of birth, growth and transformation of other texts. One of the most proliferous instances of such a fruitfulness is Defoe's *Robinson Crusoe* (1719): it has played the role of an ur-text for a multitude of other texts, in a relation similar to the one extant between a set (text) and various subsets (texts) in the hierarchical tree structure possibly drawn with the help of structuralist methods of analysis.

Each subset, however, deserves full attention for its being simultaneously debtor to its 'text-genitor' and original. This kind of complex relationship links Defoe's masterpiece to Coetzee's *Foe* (1985), a puzzling and enchanting novel which experiments with new forms of narrative writing, when this art is considered as an all-involving adventure of 'information' and 'transformation' of the world inside and outside the text.

TIZIANA TERRANOVA, *Scrittura femminista e lascito paterno: H. G. Wells e Joanna Russ*, 2-3, pp. 111-127.

The article focusses on the intertextual network of references relating Joanna Russ's science fiction novel *The Female Man* to the work of H. G. Wells. This confrontation is considered to be particularly interesting in understanding and problematizing feminist strategies of reappropriation of a male authoritative (fatherly) hierarchical tradition. The article analyzes particularly Joanna Russ's reworking of H. G. Wells's topoi and metaphors most relevant in constituting the textual heritage of the genre (especially the time-travel theme, and the important metaphors of alienity and monstrosity) by way of a mimesis that tries to displace and subvert the latter's apparent «neutrality» of gender.

DEMETRIO YOCUM, *Danzando ai bordi dell'Impero: Wide Sargasso Sea di Jean Rhys*, 2-3, pp. 129-169.

The article offers an interpretation of Jean Rhys's last novel, *Wide Sargasso Sea* (1966), against the background of the literary discussion on post-modernism and post-colonialism. The analysis deals with the canonical ur-text *Jane Eyre*, the relationship between colonizer and colonized in the first and last part of the novel, and identifies the middle section as the main expression of a radical critique of the assumptions underlying Eurocentric notions of literature.

INDICE DELL'ANNATA 1990

XXXIII, 1, 2-3

ARTICOLI E SAGGI

	fasc.	pagg.
Isabella Caschera, <i>Pratiche di lettura nella narrativa di Jane Austen</i>	2-3	7-37
Anna Maria Cimitile, <i>Oracoli post-moderni: Lanark. A Life in 4 Books di A. Gray</i>	2-3	39-61
Marina De Chiara, <i>Seduzioni della parodia: The Dog beneath the Skin</i>	2-3	63-83
Flora de Giovanni, <i>Linguaggio e comunicazione nelle teorie della traduzione di George Campbell</i>	1	7-30
Livia Fascia, <i>I quattro tempi di Antony and Cleopatra</i>	1	31-62
C. Maria Laudando, <i>Giochi dialogici del Tristram Shandy</i>	1	63-92
Anna Notaro, <i>Al di là del velo: tensioni allegoriche ed impulsi simbolici nei Two Cantos of Mutabilitie</i>	1	93-112
Marilena Parlati, <i>Il testo infinito: l'avventura della scoperta in Foe di J.M. Coetzee</i>	2-3	85-110
Tiziana Terranova, <i>Scrittura femminista e lascito paterno: H.G. Wells e Joanna Russ</i>	2-3	111-127
Demetrio Yocum, <i>Danzando ai bordi dell'Impero: Wide Sargasso Sea di Jean Rhys</i>	2-3	129-69

RECENSIONI

	fasc.	pagg.
L.S. Butler and R.J. Davis (a cura di), <i>Rethinking Beckett</i> (C.M. Laudando)	2-3	171-175
I. Chambers, <i>Border Dialogues</i> (S. Carotenuto)	2-3	175-179
J. Clare, 'Art made tongue-tied by authority'. <i>Elizabethan and Jacobean Dramatic Censorship</i> (N. Morace)	1	115-117
S. Connor, <i>Postmodernist Culture</i> (E. Talamo)	2-3	179-183

M. Hirsch, <i>The Mother/Daughter Plot</i> e J. Silverman Van Burden, <i>The Modernist Madonna</i> (E. Rao)	1	117-122
A. Lee, <i>Realism and Power</i> (M. Pennacchia)	2-3	183-187
M. Mordecai and B. Wilson (a cura di), <i>Her True-True Name</i> (M.H. Laforest)	1	122-124
A. Serpieri <i>et al.</i> , <i>Nel Laboratorio di Shakespeare</i> (L. Fascia)	2-3	187-193
K. Shevelov, <i>Women and Print Culture</i> (L. Di Michele)	2-3	193-202
J. Simons, <i>Diaries and Journals of Literary Women</i> (M. Lops)	2-3	203-206
D. Wood (a cura di), <i>Writing the Future</i> (E. Talamo)	1	124-128



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

Tipolitografia Laurenziana - Napoli - Dicembre 1992