

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.

XXXIV, 1

1991

INDICE

ARTICOLI E SAGGI

- Damian Grant, *The Emperor's New Clothes: Narrative Anxiety in Christine Brooke-Rose's Thru* pag. 7
- Ludovico Isoldo, *Gli spazi della segregazione in The American di Henry James* » 27
- Gordon Poole, *A Medieval Source of Melville's Tartarus of Maids* » 73

INCONTRI E CONFRONTI

- M. Del Sapio, *La scrittrice e il labirinto: incontro con Christine Brooke-Rose* » 83

RECENSIONI

- R. Braidotti, *Patterns of Dissonance* e J. Flax, *Thinking Fragments* (L. Marotta) » 113
- E.B. Brophy, *Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel* (L. Di Michele) » 117
- A. Carter, *Wise Children* (A. Notaro) » 123
- E.H. Miller, *Walt Whitman's «Song of Myself»: A Mosaic of Interpretations* (G. Poole) » 126

PER.

65

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

AION

anglistica



LEGA

Via E.
Tel.



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXXIV, 1

anglistica

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 53765

Dipartimento di Studi letterari
linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1991

articoli e saggi

Questo numero di Anglistica è per larga parte dedicato a Christine Brooke-Rose, romanziera contemporanea di lingua inglese e di variegata nazionalità europea, voce rilevante della sperimentazione modernista e postmoderna, tra registro critico e narrativo. Damian Grant, in "The Emperor's New Clothes: Narrative Anxiety in Christine Brooke-Rose's Thru", rintraccia l'allusione agli 'abiti dell'imperatore' nelle sue opere da Thru a Textermination, interpretandola come parabola autoriflessiva della narrativa stessa, unico mantello protettore della nudità - del vuoto - dell'uomo contemporaneo. Da questa prospettiva, l'autore segue attentamente il caleidoscopico viaggio intertestuale di Brooke-Rose in Thru, da Shakespeare a Lewis Carroll e Kafka, da Diderot a Yeats e Joyce, per approdare alle 'rovine epistemologiche' di Samuel Beckett, da cui il romanzo si riscatta attraverso il gioco linguistico. Thru è infatti pervaso di 'puns' erotici e sessuali, che collegano l'ansietà testuale a quella sessuale e mutano, in ultima istanza, il segno della nudità dell'imperatore.

Maria Del Sapio Garbero, che di questa narratrice è studiosa acuta e autorevole, ha intervistato Christine Brooke-Rose nel

1991, nel villaggio della Provenza dove ella vive, percorrendo aspetti cruciali della sua scrittura, quali il suo iniziale isolamento nella cultura inglese, il passaggio dai primi 'pezzi facili' alla scrittura complessa di *Thru* sulla 'finzionalità della finzione', l'attenzione degli ultimi romanzi ai linguaggi artificiali, le opinioni sul dibattito teorico femminista e sul posto delle donne nel linguaggio. L'intervista, assieme all'introduzione, offre un quadro tra i più aggiornati e completi della sostanza dell'opera di Brooke-Rose, e conferma l'estrema consapevolezza che ella ha della sua arte, oltre che la sua onestà e generosità nell'aprirsi allo sguardo critico, nata in questo caso anche dalla particolare consonanza che esiste tra intervistata e intervistatrice.

L'esplorazione narratologica di questo numero viene proseguita nel lungo saggio di Ludovico Isoldo su *The American* di Henry James, dove si analizza la complessa organizzazione spaziale della struttura narrativa del testo jamesiano alla luce delle molteplici interazioni rintracciate fra i luoghi chiusi abitati dai personaggi, gli spazi semantici cui essi danno vita e quelli narrativi che attorno ad essi si costruiscono.

Infine Gordon Poole, nel suo "A Medieval Source of Melville's *Tartarus of Maids*", individua nel racconto di Melville la presenza di tracce del romanzo cavalleresco e, in particolare, dell'omonimo poema del XIV secolo intitolato *Ywain and Gawain*.

THE EMPEROR'S NEW CLOTHES:
NARRATIVE ANXIETY IN
CHRISTINE BROOKE-ROSE'S *THRU*

di
Damian Grant
(Manchester)

I

We all know the story of the Emperor's new clothes: an Eastern potentate is persuaded by two tailors that they can make him the most magnificent set of clothes from the finest silk on earth. For a price. When the clothes are brought, they are invisible; but, unwilling to confess his own obtuseness or insensitivity, he 'tries them on', and is convinced by the tailors that they do indeed look wonderful on him. His courtiers are then caught up in the same collective illusion; and when in due course the Emperor parades through the city to display his finery, only one little boy has the innocence to call out: 'Look! the Emperor has no clothes!'

The Emperor in question turns up — along with a thousand other fictional characters — in Christine Brooke-Rose's latest novel *Textermination*¹. Indeed, he is the major attraction in chapter 13 of this novel, when he sits — naked — in the lobby of the hotel in San Francisco which serves as the setting for a rather special literary convention, attended only by characters from fiction 'competing for being' against each other and against the forces of forgetfulness. True to his

¹ Carcanet Press (Manchester, 1991). References are included in the text, with the abbreviated title *Tx*.

story, the Emperor is attended by the little boy; but here grown old, a tattered man who has developed a protective attitude towards the potentate he now serves.

Flaubert's *Emma Bovary* comes upon the naked Emperor in the company of Hawthorne's Hester Prynne, and is suitably shocked: 'Un homme nu! Quelle horreur!' (131); but TV cop Columbo — this reunion is quite eclectic — persuades her to lend the Emperor her own silk cloak, which he grudgingly agrees to put over his own attire: 'Such crude silk!' (Tx 133). Laclos' Valmont approves her act: of course, to win her favour. Meanwhile Samuel Butler's Mr Pontifex interprets the tale for the benefit of George Eliot's one-time Dorothea Brooke: 'It's only a fairy-tale, Mrs Casaubon. Haven't you read it? And a very moral one. About vanity you know' (Tx 137).

When Christine Brooke-Rose gave a reading in Manchester recently², I put it to her that this tale of the Emperor's New Clothes was a key reference in her work. She expressed some surprise at this idea, saying she was not aware she had ever alluded to it previously. I find this very interesting since — as I was able to assure her, and as any attentive reader of *Thru*³ will know — there are actually four references to our emperor in this novel, meaningfully structured within the text:

- 'but the emperor is naked' (602)
- 'but the emperor's a naked imperialist' (673)
- 'but the emperor's a naked empiricist' (681)
- 'The naked emperor of I-scream' (735): which also contains a punning reference to the poem 'the Emperor of Ice-Cream' by Wallace Stevens; and, possibly, to the novel *The Emperor of Ice-Cream* (1965) by Brian Moore.

Why should this moral fairy tale be at all interesting,

² The reading took place on 28 January 1992, in the English Department at Manchester University.

³ Hamish Hamilton (London, 1975); republished as the fourth novel (along with *Out*, *Such*, and *Between*) in *The Christine Brooke-Rose Omnibus*, Carcanet Press (Manchester, 1986); pp. 577-742. All references are to this edition.

and especially interesting in the context of *Thru* (which is not much of a fairy tale, and not especially moral either)? Well, it has to do with the fact that Ernest Pontifex's interpretation for Mrs Casaubon (like most interpretations of fairy tales) is much too facile and foreclosed. Far from being only 'about vanity you know' — which is indeed its first level — I suggest that the story of the emperor's new clothes may actually be understood to be about fiction: and as such, it offers a significant parable for our narrative and self-reflexive times. More sophisticated than the little boy, we can see that the new clothes are stories; what we collectively, culturally have woven to see ourselves and to be seen in; to cover our nakedness; to defend 'unaccommodated man', Shakespeare's 'poor, bare, forked animal', against his own nothingness. There is, therefore, a profound anxiety attaching to the clothes/stories (the boy-grown-old perceives 'a note of anxiety' in the emperor's question' to him as to whether he admires his clothes: Tx 130); because their acceptance and recognition is of crucial importance. We need to keep fabricating/tailoring in order to survive. If our narrative is undermined, then we forfeit our identity, our very ground of being: '«Whoever you invented invented you too. That is surely the trouble, we do not exist»' (631).

This narrative anxiety is of course inscribed in the frame story of the queen of storytellers, Scheherazade, who must literally narrate to live, to survive to the next evening. Not surprisingly, Scheherazade is a favourite reference for Brooke-Rose; and she reappears in a number of guises in *Thru*. 'There's no more private property in writing, the author is dead, the spokesman, the porte-parole, the tale-bearer, off with his head' (607): here, the obvious reference to Scheherazade and her sultan is reinforced by the reference to Lewis Carroll's Queen of Hearts; and may even — quite relevantly, as we shall see — invoke the ghost of the decapitated John the Baptist. From another cultural quarter, this narrative anxiety is also a central, informing theme in the fiction of Samuel Beckett (the most immediate and pervasive influence of all on Brooke-Rose). The obligation of the characters in Beckett's novels to narrate, and in the plays to converse, is

a way of coping with consciousness: to fill the void. We are under a continuous obligation to clothe/narrate/create ourselves; to maintain 'the inenarrable contraption I called my life'⁴ in some state of readworthiness.

The little boy who exclaims 'no clothes' is the literal, uncultivated perception; the voice of the innocent reader that collapses the whole cultural edifice/artifice, leaving us all — emperor, courtiers, and citizens — exposed. In Salman Rushdie's *Haroun and the Sea of Stories*, the storyteller's son asks his father: 'What's the use of stories that aren't even true?'⁵; thereby silencing his father's gift — until (which is the main plot of the novel) the sea of stories revives it again. If the emperor is naked — he who has the best tailors — then we are all naked, even if we can't 'see' it. Our habiliments are in the end only habits. The boy's observation, if we take it seriously, pushes us to the abyss, the *mise-en-abîme*, Pascal's vacant interstellar spaces; the gaping O of the inaccessible other, the womb without utterance, the 'thin air' of Prospero's metaphor into which all of us — and all of our words — will ultimately melt; where, quite simply, 'we do not exist'. Compare Pope's version, articulated at another moment of perceived cultural crisis:

'Thy hand, great Anarch! lets the curtain fall;
And Universal Darkness buries All'⁶.

And again, set beside this Beckett's radical telescoping of reality: 'Soon there will be nothing where there was never anything'⁷. It is the same annihilating movement from zero back again to zero.

Narration is everything and nothing. Nothing through its very conditional status, its un-origin-ality, its marking

⁴ «Molloy» in *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Calder and Boyars (London, 1959), p. 115. Referred to subsequently as *The Beckett Trilogy*.

⁵ Granta Books (London, 1990), p. 22.

⁶ *The Dunciad* (1742), IV, 655-6.

⁷ «Texts for Nothing» (1954), in *Collected Shorter Prose* (Faber, 1984), p. 114.

always and only an absence. And nothing will come of nothing: the whole network of narration that links us via oral tradition to prehistory, the extended umbilical cord (in Joyce's metaphor 'the strandentwining cable of all flesh'⁸ that leads us back to Adam) may always be called in question, cut, short-circuited. This is surely the source of Macbeth's anxiety: that the human story is indeed 'a tale told by an idiot ... signifying nothing'; this is Prospero's worldweary perception; this is Horatio's conclusion at the end of Hamlet: 'the rest is silence'. This is why we, as human beings, are terrified of silence/nakedness; of those 'vacant interstellar spaces'. It's not just that space diminishes, but that it abolishes us. Hamlet urges Horatio to 'tell my story'; but Horatio says, 'the rest is silence'. The fulfilment of his promise is only conditional; and Shakespeare, in fulfilling it, knows the condition: the human 'condition' which is both a situation and an argument.

II

However hazardous the enterprise, I must before elaborating my own argument essay a general description of the chosen text. *Thru* is a class novel. Not a class novel in the usual sense: that is, about the class struggle (though this does put in a post-68 appearance). No: I mean a novel set in a classroom; in this case, a seminar class on fiction at Paris VIII, Sorbonne Nouvelle (where, as it were coincidentally, Christine Brooke-Rose taught for 20 years). The class is entitled 'The Novel as Intentional Object', and is given by Dr Larissa Toren: or is it Santores — her married name, if she's actually married? Or is the class given by Armel Santores, her husband if she has one? Their names, significantly, are near-anagrams of each other: encouraging the idea of a 'flow' of identity. They share, anagrammatically, the phrase

⁸ *Ulysses* (1922); The Bodley Head (London, 1960), p. 46.

'narrate loss', to which one adds 'I' to make Larissa and 'me' to make Armel; the nominative and accusative of the first person pronoun, where (of course) all the anxiety bears down.

According to one critic (Brian McHale)⁹ the tree-like verbal icons which appear twice in the novel are meant to represent rows of benches in the class. This may be so; though they are also associated with the tree of knowledge in the text, and the author has said they are furthermore meant to suggest lamp-posts seen through the rear-view mirror of a car: the image with which the novel begins and ends, and which is recalled as an important 'narrative metaphor' through the text. But the unusual thing about this class, and the reason it provides the perfect *dramatis personae* for the novel, is that the participants (all nineteen of them) are engaged in some kind of ontological struggle with each other — especially, the students v. the teacher(s) — which is expressed in the competition to control the narrative. This ties in with the series of references to Diderot's *Jacques le fataliste*, reproducing to some degree the passing of the initiative in the course of this narrative to Jacques from his master. It is one highly specialized version of traditional struggle over 'authority' (which, referring back to 1968, may have been, or at least seemed, realer in Paris than elsewhere), diverted from politics to the literary text; in general, the novel, but specifically, the text of this novel.

You feel so totally out of it that you will spare the other recipient the details since you are only a substitute narrator, jack-in-the-box not jack-of-all-trades, a mere pistol whose only role is to utter by chance or by sudden overwhelming desire the words of love for ever unbelieved... (693).

'Meanwhile' (we find lower down this same page), 'something has gone wrong with the narrative owing to textual disturbances'.

One symptom of the narrative anxiety in *Thru* is that the text of the novel is deliberately unstable. The monosyllabic

⁹ *Postmodernist Fiction* (London, 1987), p. 165.

title itself is a clue: *Thru* establishes a context of duplicity and reflexivity in its cryptic allusion to Lewis Carroll's *Through the Looking Glass*. It also deconstructs into anagrams: Ruth, hurt; and — nearly — truth: the obliqueness of which, if we accept it, would be entirely appropriate. We can be expected to pick up the (Beckettian) double allusion to birth and death: 'through' the mother's body and out into the world, and then 'through' with the world. Alerted again by Beckett, we might also suspect Beckett's punning or at least ambiguous use of the adverb in the Trilogy: 'any old pronoun will do, provided one sees through it'¹⁰: that is, uses it as a point of view while at the same time remaining undecieved by its keyhole on reality.

Then, the 165-page text plays elaborate typographical tricks on us — tricks not played by this author herself before or since (although none of her novels is 'straight', the complications are typically philosophical and narratological rather than iconic, 'concrete' in the actual layout of the text on the page). Apart from the two appearances of the tree/lamp-post/desk icon already mentioned, the text frequently breaks up into vertical and diagonal sections, which have to be read across and down rather like a crossword puzzle; there are numerous tables and diagrams, and a page reproduced from a fifteenth-century treatise on rhetoric. There are triangles (suggesting perhaps the ALP from Joyce's *Finnegans Wake*)¹¹, rectangles, chiasmuses, words forming cogs and musical staves, and one anemone-like symbol for the self under its twenty-seven veils that seems to owe something to Yeats's design in *A Vision* for the analysis of the self through the twenty-eight Phases of the Moon. These veils themselves, along with the references to John the Baptist and Salome, also tie in both with the story of the naked emperor and the theme of the threatened decapitation of the narrator. If the novel begins (as it does) with Joyce's ALP triangle = Anna Livia

¹⁰ «The Unnamable» in *The Beckett Trilogy*, p. 345.

¹¹ *Finnegans Wake*; Faber and Faber (London, 1939; 3rd edition, 1960), p. 196.

Plurabelle and the female (birth), and ends with an inverted cross that spells EXIT THRU TEXT, then perhaps we need to read it first of all as a narrative of the journey from birth to death: at once a story and a symbol and an icon, an act of deference to our one true beginning and our one inevitable end.

As we read, we are forced to ask: are the teachers supervising the students — in the sense of supervising them ontologically: their being in their writing — or are the students underwriting the teachers? Perhaps I should say 'writing them up', constructing alternative selves, alternative 'adventures' for them as part of their fulfilment of work-and-attendance requirements for the class. At the beginning the institution seems to be in charge, as the students submit their written work for correction and return (see the examples over pages 605 to 626). But later, as the emotional entanglements of the 'mature' lovers become more extreme, their authority starts to slip with their identities: as Armel exchanges Larissa for Veronica Masters, and Larissa betrays him with Stavro Laretino; as the latter takes on alternative identities (as Marco, and Oscar 'the unmarked term'), the tutors seem to surrender themselves to the students' jurisdiction: and the last section of the novel is a nearly-explicit 'assessment' of Larissa and Armel as both people and couple. Or are both processes happening somehow simultaneously? Which, if one thinks about it, comes closest to what happens in a normal social — or indeed institutional — situation: we negotiate ourselves and invent each other all the time.

It is true other novelists have treated versions of this theme: indeed, one could argue that the construction of interlocking subjectivities is the moral ground-plan of the novel, an ethical principle for Jane Austen and George Eliot as well as for a novelist like Iris Murdoch, who focusses directly on the moral/philosophical implications of atomised subjectivity in her first novel *Under the Net* (1954). But there's a difference, no doubt, between this kind of essentially moral perspective — which simply insists on the otherness of other people, and their equal rights to self-determination — and what we have in *Thru*, which is a radical usurpation of

another's existential self: an ontological take-over bid, a cat-and-mouse game where winner takes all (as in the game of *vincerperdi*), determines his/her own reality and yours as well. It's a power-politics rather than an ethics of fiction, with imaginations contending against each other rather than trying to be reconciled; we are assailed with realities that challenge and cancel each other out rather than collaborate. As Larissa has insisted to Ali Nourennin early on: 'My function here is not to narrate but to teach, or shall I say I am not a function of your narrative' (628). What we are faced with, ultimately, is a choice (if we have a choice) between different kinds of realism: different epistemologies, fundamentally different senses of our relationship with the world and with each other: the formal account of which is the subject of a critical work published by Christine Brooke-Rose six years after *Thru: A Rhetoric of the Unreal* (1981). But the point of the novel surely is that a full understanding of the fictional process can only be gained from the inside: by experiencing it, rather than treating it discursively.

And this is what brings me back to the theme of anxiety. Because here we aren't simply admitting (with George Eliot) that as each of us looks into the mirror, we will see the world reflected back with a different perspective. We are asked to reflect, more vertiginously, that if we can pass through the looking-glass, who is on which side of it? Or, what is more unsettling still, how can we even begin to tell which side we are on? In other words, it introduces us to — or immerses us in, for there are no formal introductions possible here — the world of radical doubt and ontological insecurity, where the term *fiction* is relentlessly problematised. Common-sense guidelines, conventional signposts and guard-rails are deliberately removed, and we are lost in the labyrinth of questions, a maze of mirrors, trapped in some looped retrieval system within the library of babel. This is the world Christine Brooke-Rose shares with Samuel Beckett: and I make no apology for returning again to this unavoidable comparison. The reduced world of the Trilogy, the impossible world of *Comment c'est*, the abandoned world of the late fragments, are the epistemological ruins to which *Thru* itself returns.

III

The first anxiety concerns the source of the text itself: 'Who speaks?'. Not just whose turn is it to speak (as in a play), for we have here no orderly turns. Each voice threatens to engulf, and be engulfed by, other voices. So 'who speaks?' becomes an ultimate, existential question: like 'To be or not to be...?', a question addressed to origins and authority.

And the question recurs throughout the novel¹² (in English, French, and even Italian) to bring us back to the 'overwhelming question' — as Prufrock experiences it in *his* particular suffering of the quandary¹³. And there is no answer; of course, there can be no answer to such a direct and innocent question (like the little boy's). What we have instead is the continuing hum of the narrative, the background *bourdonnement* of other voices from within which, momentarily, one individual voice is distinguished: as one voice can be heard, for an instant, above the medley in a school playground, on a beach, or in a swimming-pool. But any tendency of this single voice to assert itself is quickly chastized: 'what matters is → are the innumerable and ever escaping levels of Utterance by the I who is not the I who says I (if he does)...' (631). It is the interlocking of these voices with each other that forms the true text of *Thru*, thereby fulfilling the transmissive suggestion of the title.

Walter Benjamin remarked that 'the art of storytelling is to keep a story free from explanation as one reproduces it'. This refers to innocent, oral, authorless storytelling. But it is the nature of written (or secondary) narrative to become distracted if not with 'explanations' exactly, then at least — what may be more disabling — with *excavations*; plottings of the ground on which the story rests, the sources from which it derives. This is the 'anxiety of narrative' in its pure form; the looking back over the shoulder of the narrative (in

¹² I have listed fifteen occurrences: but there will certainly be more.

¹³ T.S. Eliot, 'The Love Song of J. Alfred Prufrock', lines 87-98.

the rear-view mirror provided) for antecedents, for what came before. Because paradoxically it is only by looking *back* in the mirror that we can safely move forwards. This dual, dynamic motion is cleverly presented in spatial terms by the 'framing' of the two rectangles (mirror/windscreen) round the narrative of *Thru*¹⁴.

It is by such devices that the novel does in fact provide us with one of the most sustained experiments in fictional feed-back, as one narrative line is engulfed by another, one idyll surrenders to another idyll, each door opens onto another door with suggestions of aporia and infinitude. We are introduced to the image of the rear-view mirror in the opening sentence (579); this 'needs adjusting' continuously, and is supplemented by the image of the 'show within the show' (587). References to *Hamlet* and *Macbeth* later are followed by the observation: 'But the process is infinite I think, within each text there is another text, within each myth another myth' (608). An attempt to 'work out a typology of digressive utterance' proceeds by reference to Sterne, Manzoni, and *The Knight in the Tiger Skin*, a twelfth-century Georgian romance, one of the earliest agglomerated tales (617). Armel is unable to control the narration of his idyll, 'since in every idyll there opens out another idyll' (653), a phrase which is adopted and reworked as another motif in the novel, another laden seme from which the whole text could in theory be reproduced.

The seme is shown at its most generative in a late section of the novel (715-25) which concerns the shifting triangular relationships of Armel, Lara, and Stavro. This begins with a reference to telescoping ('telescoping ... the flute-player into a stereotyped foreshortened faun') and then picks up the opening image of the 'four lies reflected in the retrovisor' before the familiar motif returns: 'For the idyll reopens out

¹⁴ One wonders whether there is an implicit allusion to Stendhal's famous definition of the realist novel as 'a mirror moving down a highway'; although — perhaps surprisingly — there is no reference to this image in either *The Rhetoric of the Unreal* or in *Stories, Theories, and Things* (Cambridge, 1991).

into the other idyll of Armel who is not like that at all...' (incorporating, interestingly, an image of Aphrodite 'emerging from memory and beckoning, naked, sprayed with flowery foam': as we will see, there is a link to be explored between the nakedness of the narrator and the erotic nakedness of the narratee).

Allusions crowd in, images refract as 'the moving finger piercing through the pregnant plenitude from idyll to castratophy' threatens (or promises) to bring about 'the end of the discourse', only to be duplicated by another mirror, 'a wild moon detached and gazing at the earth'. Doors and mirrors produce and reproduce each other ('doors opening on doors, mirrors on mirrors in an eternal game of vinciperdi'); and then we have an extraordinary sequence of images in concrete dramatisation of the impossibility of authorship:

A head in a pool on a platter in a textured cloth, the head detached to re-present the word, a disembodied voice (716).

Christ's head reflected in the water as he is baptised by John; the head of John the Baptist himself, Herod's gift to Salome; and finally the image of Christ's head on the towel used by Veronica to wipe his face on the road to Calvary: each an image of profound cultural importance, depending in each case on its authenticity. And in referring later to the recent downgrading of Veronica in the calendar of saints, Brooke-Rose alludes to the scientific undermining of the authenticity of this very text(ure). The conversation between Armel and Lara proceeds, until Lara (or her absent author) exclaims 'But is it really possible to superimpose so many systems one upon the other', the Tristram story for example, motif to theme to myth to opera, 'wagnerised and mater-linked into Melisande through layers of books and looks that open like doors onto other doors?'. A few moments later she provides her own affirmative answer: 'every man knows he is not the definitions of others but for ever undefined, never coinciding with himself... And that made me think of books within books, stories within stories, each character a new tale-bearer' (717-8). The pun reminds us that the character

recycles both his story through discourse and himself through intercourse: a superimposing of two specific systems to which I shall return at the end.

It is explicitly acknowledged, on several occasions, that the authority of the narrator has been challenged ('once upon a time ... the author had supreme authority'; but since then, 'the author has lost authority many times in the history of narrative': 605, 621); and once this challenge has been made, the 'divine right' of the narrator can never be re-established. The author is dead (axiom); 'the reader is the writer and the writer is the reader' (608); and in this world of distributed functions, narrative becomes only conditional, the power of the author limited, the determination of meaning a matter for democratic negotiation. The resultant anxiety of the 'acting' narrator is wittily conveyed at one point by a converted (or subverted) nursery-rhyme:

Rock a narrator / On a phrase top / When the verb blows / The tree-structure will rock / When the noun breaks / The tree-structure will fall / Down comes the noun-phrase narrator and all (648).

Another minatory nursery-rhyme — used by Orwell in 1984 — is 'Oranges and Lemons', which ends with the line that Winston Smith had suppressed in his memory: 'Along comes a chopper to chop off his head'. This line turns up in *Thru* too, both in allusion to Scheherazade's threatened fate and as another warning to the garrulous narrator. 'The narratives of the world are numberless', as Barthes asserted¹⁵; but the narrator's days (and his/her words) are numbered. At one point in the section considered above, Stavro has a strange dream of being in a Russian church in Ethiopia; and the fear this dream engenders is significant: 'I was feeling afraid that the whole thing might collapse on us' (723). This fear, evidently, is another expression of the anxiety that provides both theme and impulse for the novel.

Once the narrative hierarchy has been challenged in this

¹⁵ 'The Structural Analysis of Narrative', in *Image-Music-Text* (London, 1977), p. 79.

way, the interaction of the fictional parts becomes very unstable: it can't be represented by the traditional Chinese box or 'Babuska' model. Even in a complex Chinese box narrative like Maturin's *Melmoth the Wanderer* there is a clear hierarchy of narration — even if there are vertiginous moments when the stack appears to be about to fall (to fall into itself: into the engulfing and obliterating metaphor of the sea of ink)¹⁶. But in *Thru*, each level challenges the other for centrality: 'I am not a function of your narrative' (628); 'Whoever you invented invented you too' (631); 'If Larissa invents Armel inventing Larissa, Armel also invents Larissa inventing Armel' (686): and so on, in infinite regression.

... this is the text we are creating it verbally we are the text we do not exist either we are a pack of lies dreamt up by the unreliable narrator in love with the zeroist author in love with himself but absent in the nature of things... (783)

This is the narrative argument of *Thru*; as its characteristic device is the play of narrators/narratives, the surrender of specificity in pseudonym, allusion, return to an untraceable source. And if narratives forfeit their integrity and independence in this way, so in turn do the denizen characters: who become simple etymologies, networks, functions of each other. The cog-figure on pages 618-9 shows all the voices interacting with and 'working' each other; *pace* Tristram, this does seem to be an illuminating mechanism. 'I am her and I am you' says Larissa to Armel, of his 'affair' with the vestigial Veronica (655); and again, 'Because I am writing this libretto Armel, I can play all the parts' (709). One is reminded of the role of Bernard at the end of Virginia Woolf's *The Waves*, as he ritualistically incorporates the identities of the other characters; but again, this is enacted as part of a more stable, 'stacking' structure.

In Woolf's novel, of the six characters only Rhoda (who commits suicide) is insecure — and her insecurity is psycho-

¹⁶ 1820; (Harmondsworth, 1972), p. 363.

logical rather than ontological. In Brooke-Rose's version, where everybody depends upon everybody else for being in a continuous chain of signifiers (like a family tree itself telescoped to assume a synchronic rather than diachronic dimension), security is as fragile as the weakest link — or the most inattentive reader. The narrator, like his/her narration, may at any time be 'changed and transmuted ... cancelled even':

... for it does not exist, except in my own boundless need and fear that will alter the signifiers into a delirious discourse through swift-footed Hermes with terrible letters no doubt that we can skip as he will, for no recipient desires a message of enduring pain redundant and therefore without information content because not from the Emperor of China... (711).

It is a curious coincidence that one of the most celebrated fictional embodiments of 'the anxiety of authority' occurs in another story of an Emperor: Kafka's 'The Great Wall of China', to which allusion is made here and elsewhere in *Thru*. Kafka's story is a negative episteme: a parable of the impossibility of knowledge, the inaccessibility of truth to the human condition. Thousands of people labour, generation after generation, to build the Wall: but for reasons that remain mysterious, the Wall is built not continuously but in sections, so that no-one knows what stage the construction has reached or if it can ever be completed. Meanwhile, the gaps everywhere render it useless for its original purpose of keeping out the enemy. All it does is to absorb the labour of the people, to no end; unless (like narrative) this is the end itself. And then there is the parable-within-the parable: the Message from the Emperor. There is a message from the Emperor on his deathbed, designed especially for you (the vocative address of this passage is mesmerising). You know this, and are waiting for it. But because of the distance, the terrain, the obstacles, the time ... the message will in fact never arrive:

... and if at last [the messenger] should burst through the outermost gate — but never, never can that happen — the imperial capital would lie before him, the centre of the world, crammed to bursting with its own refuse.

Nobody could fight his way through here even with a message from a dead man. But you sit at your window when evening falls and dream it to yourself¹⁷.

Another key insight of this story — very relevant to Christine Brooke-Rose — is the continuous interaction of fact and fiction in ordinary discourse. In the vast empire as described by Kafka, rumours come and go (there is even a rumour that the wall is to be used as a foundation for the Tower of Babel); facts are treated with suspicion, fictions with superstitious reverence and regard. On the one hand the people relive and dramatise events 'buried in time', whilst on the other they disbelieve what is happening now: 'So eager are our people to obliterate the present'¹⁸. Kafka's emperor is invisible rather than naked, but the stories home in on the same theme: the breakdown of common understanding, shared belief; the surrender of objective reality in a slow, seismic shift; the deferral of any answer to any question to some indifferent infinitude.

The conclusion of Kafka's story is particularly powerful. The author remarks on 'a certain feebleness of faith and imaginative power on the part of the people' that prevents them from seizing the empire 'in all its palpable living reality to their own breasts': there is no absolute truth, nothing palpable to the touch that would let us 'but once to feel that touch and then to die'. Instead, the people are somehow identified by this defect: 'All the more remarkable is it that this very weakness should seem to be one of the greatest unifying principles among our people; indeed, if one may dare to use the expression, the very ground on which we live'¹⁹.

Perhaps this passage casts its shadow again over *Thru*, where Armel says to Larissa 'Anything at all with you Larissa, language is your strength and your strength is your weakness' (714). The 'very ground' of language is shifting sand: yet we must build there, because for us (in Beckett's resigned phrase) *il n'y a rien d'autre*.

¹⁷ *Metamorphosis and Other Stories* (Harmondsworth, 1961), p. 77.

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 80-81.

Kafka's emperor is on his deathbed when he gives the message, and (as I've suggested) there is a strong reek of mortality in Christine Brooke-Rose's novel too. Early on, writing is seen as 'generating a text which in effect is a dialogue with all preceding texts, a death and a birth dialectically involved with one another' (621); later, these texts — all texts, as in *Textermination* — are 'involved in a dialectic to the death with one another' (699). Writing and reading both lead to an end, an extinction, a universal darkness. As we are reminded by Sterne in Volume VII of *Tristram Shandy*, there is no hiding place.

IV

But *Thru* does not exact such a bleak, apocalyptic reading; and it would be misleading to conclude there. Christine Brooke-Rose is not Kafka or Beckett, and her novel invites other, more diverse, more celebratory responses. The clearest signal of this in the text itself is the compulsive use of the pun, and the associated portmanteau word. The pun might be thought of indeed as the quickest and shortest route out of Kafka's maze or Beckett's mud; linking the author more to Joyce and further back to Lewis Carroll (who invented the latter term in *Through the Looking Glass*). The pun operates like a lift or an escalator, suddenly establishing a new semantic perspective. The analogy in a game would be not so much *vinciperdi*, with its simple binary option, as the more aleatory snakes and ladders. The device is provided with its own apologia in the novel:

... the pun is free, anarchic, a powerful instrument to explode the civilization of the sign and all the stable, reassuring definitions, to open up its static, monstrous logic of expectations into a different dialectic with the reader (607).

This new perspective, I suggest, may most fruitfully be understood as an erotics of the text, where (as has been suggested earlier) the emperor's nakedness takes on quite

another function. It is one of Shakespeare's heroines who frames the sociolinguistic axiom 'they that dally nicely with words may quickly make them wanton'²⁰. Fully in the spirit of this insight, Brooke-Rose's puns in *Thru* operate almost compulsively in the semantic field of the sexual, exploring that cornucopia of suggestion which, once tapped into, seems almost unstoppable (as Larissa remarks at one point, «when people talk about reality, they usually mean sex» (643).

This is no gratuitous play, but entirely appropriate in a novel which is at some level about an erotic entanglement between several people, involving the usual duplicities and deceptions as well as descriptions — heavily encoded — of sexual activity itself. The vocabularies converge from both sides. Discourse becomes intercourse; ecstasy becomes textasy. Books and looks become interchangeable, overlaid (and overloaded) readings provide a new heterotextuality. The days of the week are renamed to form an abridged narrative of the sexual: 'Sceneday, Mouthday, Toolsdays, Wombsday, Circe's Day, Aphrodite's Day, Sated Day' (668). We are affronted with 'fig-years of speech' (686); catastrophe becomes the complex 'castratrophie': a portmanteau argument, presenting woman to man as victim (prize) of the castration theory. Semiotics is reacquainted with its cousin semen, and linguistic polysemia discovers another kind of promiscuity. The writer is committed to a 'breast-selling reality' (703), while it is rhetorically proposed that 'it is more difficult for a phallus-man to enter the I of a woman than for the treasurer of signifiers to enter the paradisco terrestre' (704). Even the erotically-charged faculty meeting requires the seventeenth-century sense of 'faculty', as used by Donne:

So must pure lovers soules descend
T'affections, and to faculties,
Which sense may reach and apprehend,
Else a great Prince in prison lies²¹.

²⁰ Viola in *Twelfth Night*, III, i, 16-18.

²¹ 'The Extasie', lines 65-8.

And behind all of these examples is the familiar (master) image of the pen = penis inscribing reality in the void of the vagina/uterus: providing the central analogy in the novel between the biological and the textual generation of the self. The title *Thru* itself alludes to the sexual act as well as to the primal passages of birth and death. The 'moving finger' from Fitzgerald's *Rubaiyyat*, invoked more than once (690, 692, 715), is also the penis. The *mise-en-abîme* is intimately associated with 'amorous euphoria' (651), and the anxiety of narration (another look in the rear view mirror at Sterne) with anxiety about sexual potency: the two are perfectly fused in Stavro's dream about the church which is collapsing around him. In this context, therefore, the term *conjugation* provides the seminal pun for the whole text, synchronizing as it does the sexual and the grammatical aspects/orders of creation. Linguistics 'seeks the fundamental patterns of thought below the surface structures... Maybe it's the grammar of the universe' (661). This idea is elaborated in a sustained passage of sexual/textual play — at once logical, lexical, lyrical — in which the successive transformation of hands/pens/penises, hymen/high men/highwaymen, leads inevitably to a 'corpus crisis': all taking place 'in the wine-dark sea of infratextuality' (684). The transmission of the text is an aspect of the transmission of the gene.

Taking a circular course ourselves, we may return to *Textermination*, where the erotically opportunist Valmont knows how to interpret and exploit Emma Bovary's expression of shock at the naked emperor, the 'homme nu' in the hotel lobby. This is where the value of nakedness inverts, from a negative to a positive quality; where anxiety about telling the story is replaced (for the time being) by the desire to act it out.

GLI SPAZI DELLA SEGREGAZIONE IN
THE AMERICAN DI H. JAMES

di
Ludovico Isoldo
(Napoli)

La costante presenza di un segmento spaziale portante e coordinatore della struttura narrativa caratterizza alcuni romanzi giovanili di James. La scelta di una struttura spaziale cardine, che si pone come elemento centripeto, accentratore delle varie espressioni semantiche del testo, opera da livello primario della significazione complessiva del romanzo. Il *Locus deputatus* di *The American* (1877)¹, è sicu-

¹ Il romanzo ha come principale protagonista Christopher Newman — giovane e ricco uomo d'affari americano, classico esempio di *self-made man* con uno scarso livello d'istruzione ma animato da grande intraprendenza imprenditoriale — che dopo anni di duro lavoro si concede una vacanza in Europa. A Parigi, prima tappa di quello che dovrebbe essere un lungo *tour*, l'americano ritrova un vecchio amico, Mr. Tristram, la cui moglie gli offre l'opportunità di conoscere una giovane e bella vedova, l'aristocratica Claire de Cintré, di cui Christopher si innamora.

Dopo un discreto e faticoso corteggiamento, Newman — che gode della sincera amicizia e dell'incoraggiamento di Valentin, fratello minore di Claire — riesce a far breccia nel cuore della donna e a vincere le perplessità della madre, la marchesa de Bellegarde, e del fratello maggiore, Urbain, i quali non sono insensibili al notevole patrimonio dell'americano. Quando, però, i due giovani sembrano ormai vicini al matrimonio, Madame de Bellegarde e Urbain ritirano il loro assenso, opponendo un veto irrevocabile, tanto sconcertante quanto inaspettato, forse perché forti sono i pregiudizi nei confronti dell'uomo d'affari — i Bellegarde sono i discendenti di un'antichissima famiglia — o forse anche perché colgono un presunto interessamento per Claire da parte di un nobile e ricchissimo inglese loro parente. A nulla valgono i reiterati e imploranti inviti di Newman rivolti a madre e figlio affinché rivedano questa loro sorprendente decisione.

Ad aprire poi una concreta possibilità alle vacillanti speranze di New-

ramente dato dalla casa dei Bellegarde, in particolare da un interno, una sala, nel cui ambito con una frequenza ossessiva è segnalato il camino: una struttura di notevole spessore simbolico che va a scandire con il suo continuo richiamo i momenti cruciali di questa vicenda² e funge da polo semantico centrale, segno caratterizzante gli spazi principali del romanzo e primo indizio dei suoi significati profondi.

Come *Roderick Hudson*, *The American* è ricco di notazioni spaziali. Sebbene sia in massima parte o quasi ambientato in interni, come del resto gli altri romanzi di James, forte e condizionante è comunque «[the] breathing of Paris»³. La città — colta per lo più durante l'autunno e un lunghissimo inverno, priva di colore, di luce, con le strade cupe e inanimate ai cui margini corrono allineati tetri palazzi che richiamano inaccessibili e foschi reclusori — opera da sfondo emblematico a tutta la vicenda. Del resto, parte del romanzo è elaborata da James nella stessa Parigi. Già nella prefazione è dato respirare quell'aria brumosa, connotata da una cupezza desolante, come è dato cogliere alcune linee architettoniche — caratterizzate in massima parte da quegli

man è una gravissima confidenza che gli fa Valentin sul letto di morte. Il giovane, risentito per il comportamento tenuto dalla madre e dal fratello, accenna ad un terribile segreto custodito da Mrs. Bread, un'anziana governante da sempre al servizio della famiglia, di cui Newman potrebbe servirsi per raggiungere il suo scopo. L'americano ottiene una piena confessione dalla Bread la quale accusa la marchesa della morte del marito. La prova è data da un biglietto autografo del marchese col quale questi, costretto a letto da una grave malattia, accusa la moglie di avergli negato un medicinale con l'evidente intenzione di procurargli la morte. Newman, forte di quest'«arma» ormai in suo possesso, vorrebbe costringere i Bellegarde a cedere, ma non ci riesce. Nel frattempo, Claire varca la soglia di un convento di clausura, cancellando per sempre le speranze dell'americano. Quando sembra ormai deciso a denunciare la marchesa, Newman sorprendentemente rinuncia alla vendetta: il documento finirà nella fiamma che si leva dal camino di casa Tristram.

² Così come l'incessante riferimento alla presenza dell'altura in *Roderick Hudson*, ne sottolinea le tappe fondamentali. Cfr. L. Isoldo, «Le funzioni e i significati delle strutture spaziali in *Roderick Hudson* di H. James», *Anglistica* (XXX, 3), 1987.

³ H. James, Prefazione a *The American* (New York Edition, vol. II, Scribners, 1907-1909, p. XIII).

alti e oppressivi muraglioni i quali si impongono sin dall'inizio come una presenza costante e inquietante che insieme ritroviamo nel romanzo dove, accompagnate da altri aspetti, finiscono coll'esprimere quello che James suggestivamente definisce «the great Paris harmony»⁴. E di questi colori opachi, a tratti tenebrosi, di quest'aria cupa lo scrittore si libererà, come significativamente lo stesso Christopher Newman, solo dopo aver «scoperto» e goduto la lucentezza del mezzogiorno francese ove rielabora e completa il romanzo.

In effetti, in *The American* è possibile individuare un'area semantica connotata da una sorta di dialettica luce-buio che esprime due poli cromatici oppositivi che attraversano il testo dall'inizio alla fine. Non sono solo le strutture spaziali, però, a presentare queste connotazioni, ma due degli stessi personaggi, Claire e la vecchia marchesa, presentano, per così dire, una diversa cifra «cromatica». Alla lucentezza, alla brillantezza apollinea della figlia, in alcune occasioni enfaticamente sottolineata dall'abbigliamento, James oppone la tetra, umbratile figura della madre. Ma di poli semantici oppositivi il testo ne presenta anche altri: *in primis* il rapporto Europa-America — a cui è legata una dialettica, già riscontrata in *Roderick Hudson*⁵, che coglie il reiterato confronto tra grandi e piccoli spazi — e il contrasto vita-morte, aspetto non secondario dei significati espressi dal romanzo.

I

Già dalle pagine iniziali del romanzo affiorano i segni di una dialettica spaziale⁶. In effetti, il rapporto Europa-America nei primi romanzi acquista una valenza per così dire «ideologica»⁷. Gli stessi *topoi* scelti da James come

⁴ *Idem*, p. XI.

⁵ Cfr. L. Isoldo, cit.

⁶ Nella preziosa e bella introduzione all'edizione italiana del romanzo (Milano, Mondadori, 1982), Stefania Piccinato sottolinea a più riprese la significativa funzione delle strutture spaziali.

⁷ Sul rapporto Europa-America, fondamentale è il contributo di S. Perosa, *L'Euro-America di Henry James*, Vicenza, Neri Pozza, 1979.

introduzione all'avventura di Newman sono più che emblematici e meglio non potrebbero delineare i poli di un confronto fra due culture che raggiunge toni aspri e conflittuali. Il romanzo si apre con una visita di Newman al Louvre dove l'americano, che non manca di recepire l'aura «sacrale» di questo spazio, è affannosamente preso da una smodata sete di sapere — vivendo con particolare emozione ed intensità quella che, presumibilmente, è la prima esaltante esperienza di fruizione artistica — che si giustifica con l'inadeguatezza di una formazione culturale che lo stesso giovane ritiene estremamente limitante e denuncia con patetica e commovente innocenza. «I am not cultivated, I am not even educated; I know nothing about history [...] or art»⁸.

Questo spazio-simbolo della cultura europea è ancor più enfaticamente posto all'attenzione del lettore se si pensa al contesto nel quale Newman matura l'idea del viaggio a Parigi. Trovatosi a Wall Street, il giovane avverte improvvisamente un irrefrenabile bisogno di evasione, «What I wanted to get out of was Wall Street» (p. 57), che si traduce in un momentaneo, ma non per questo meno significativo, abbandono di valori che sono alla radice della sua fortuna economica e della sua formazione ideologica. Questo brusco distacco dal suo mondo, «I was sick of business» (p. 57), al di là della contrapposizione un po' manichea di questi due poli spaziali (uno dei più alti e venerati templi della civiltà europea e il simbolo stesso di un paese che nella seconda metà dell'Ottocento cercava spazio nella storia, con un'irruenza pari alla sua intraprendenza economica, proprio attraverso i prodigiosi traguardi finanziari e industriali raggiunti), se in un primo momento determina in Newman una sorta di rigenerazione intellettuale e lo induce ad una revisione del proprio statuto ideologico allargando le sue prospettive culturali («I want to see [...] People, places, art, nature, everything!» [p. 58]), più tardi, il primo impatto con l'Europa non gli risparmia quell'acuto disagio esistenziale che si è colto anche nei personaggi di *Roderick Hudson*

⁸ H. James, *The American*, New York, Penguin, 1985, p. 68.

durante l'agitato soggiorno romano⁹.

«I must confess [...] that here I don't feel at all smart. My remarkable talents seem of no use. I feel as simple as a little child, and a little child might take me by the hand and lead me about» (p. 54).

Il tono scherzoso assunto da Newman non vanifica affatto questo senso di smarrimento determinato da una realtà lontanissima dalla propria cultura. Ma stranamente è un disagio, questo, che non frena in Christopher l'esigenza di aprirsi a nuove e più complesse esperienze; la stessa esigenza che tormenta Roderick Hudson e alimenta la vivace curiosità intellettuale di Isabel Archer. D'altronde, proprio come Isabel e Roderick, Christopher è alla ricerca di un'esperienza «forte», di un'avventura che poi inesorabilmente ne segnerà il destino (e l'Europa di James si riconferma per gli americani come spazio dell'esperienza, della definitiva maturazione). Come altrimenti interpretare questa confidenza del giovane, apparentemente oscura («I feel something under my ribs here [...] that I can't explain—a sort of a mighty hankering, a desire to stretch out and haul in.» [p. 68]), se non come una ricerca di emozioni profonde, di nuove, più stimolanti e formative esperienze? Una confidenza, tra l'altro, rassegnata con un candore sconvolgente che Mrs. Tristram non manca di sottolineare con scherzosa e intelligente ironia. «Bravo! [...] that is very fine. You are the great Western Barbarian, stepping forth in his innocence and might, gazing awhile at this poor effete Old World, and then swooping down on it» (p. 68).

La visita al Louvre (ancorché pregna di significazioni simboliche: il museo visto come paradigma ideale dello spazio parigino) si rivela in fondo, nell'esperienza complessiva maturata da Newman in città, un episodio marginale. In effetti, sarà a casa Bellegarde, in una pesante, ombrosa atmosfera che l'americano verificherà — con progressiva e traumatica intensità, in un ambiente che già al primo impatto si

⁹ Cfr. L. Isoldo, cit.

rivela fundamentalmente alieno — le sostanziali differenze fra due culture che, tra l'altro, proprio nella diversa concezione e articolazione degli spazi non solo domestici (frequenti sono le considerazioni di Christopher, ma più spesso della stessa voce narrante, in riferimento alla dimora dei Bellegarde, sulla dimensione e collocazione degli ambienti, sui gradi di luminosità, sulla loro soffocante contiguità, tanto da limitare la *privacy*, e così via) sembrano far risaltare con maggior evidenza le loro peculiarità, annullando o riducendo le possibilità di incontro.

Nell'attraversamento degli spazi che lo separano da casa Bellegarde, Newman è come se già vivesse la cupa atmosfera dell'antica dimora. Il percorso è costellato di segnali proletici, indizi preparatori all'introduzione dell'americano nella residenza dell'aristocratica famiglia. Le strade sono definite grigie e silenziose e a St. Germain si nota come l'architettura delle case presenti delle facciate austere che la voce narrante associa stranamente alle bianche pareti esterne dei serragli mediorientali, a quei diaframmi impenetrabili deputati al rispetto della rigorosa riservatezza di spazi inaccessibili che suscitano nell'immaginario del lettore l'idea di severi isolamenti, di misteriose segregazioni.

He walked across the Seine, late in the summer afternoon, and made his way through those gray and silent streets of the Faubourg St. Germain, whose houses present to the outer world a face as impassive and as suggestive of the concentration of privacy within as the blank walls of Eastern seraglios (p. 79).

Serraglio è un referente che evoca inequivocabilmente uno spazio chiuso, inattingibile e la sua scelta da parte di James, quando Newman è ormai nei pressi di casa Bellegarde, si accinge a varcarne la soglia, denuncia apertamente la sua funzione prolettica, ma anche e soprattutto simbolica. In effetti anche se Newman in questa occasione non entrerà in casa, si fermerà in un ampio cortile antistante, dall'esterno già si colgono significativamente alcuni caratteri peculiari, caratterizzanti l'intero edificio: primo fra tutti il tono ombroso, non attenuato dal pomeriggio estivo, dello spazio circostante la casa — lo stesso portone, coperto di pol-

vere, è di colore scuro — che annuncia la pesante cupezza degli interni (cornice di quella squallida sciatteria che presenta l'ambiente) le cui finestre chiuse, che mai noteremo aperte se non in una sola occasione, sono il segno più evidente di uno spazio geloso del proprio isolamento, della propria separatezza che a Newman trasmette la strana sensazione di trovarsi in un convento.

The house [...] had a dark, dusty, painted portal [...] It admitted into a wide, gravelled court, surrounded on three sides with closed windows [...] The place was all in the shade; it answered to Newman's conception of a convent (p. 79).

Il richiamo ad una struttura conventuale e lo stesso riferimento ai serragli sono da recepire come segmenti proletici, anticipazioni sugli interni di casa Bellegarde che agli occhi dell'americano si presenta come una sorta di spazio-prigione destinato alla «reclusione» di Claire anche se in effetti tutti i membri della famiglia vivono una condizione di segregazione. Quando Newman sarà ricevuto in casa per la prima volta, lo spazio gli appare come se fosse rigorosamente sorvegliato, «stoutly guarded» (p. 123). È un ambiente freddo e inospitale, perennemente avvolto nella penombra, che comunica angosciose sensazioni. Ma è anche uno spazio che genera inquietudine e una strana sensazione di smarrimento in Newman, che sembra aver perduto le coordinate spaziali, il senso dell'orientamento. «He had an unusual, unexpected sense of having wandered into a strange corner of the world» (p. 123). È un disagio profondo quello di Newman — «He felt as one does in missing a step, in an ascent, where one expected to find it» (p. 123) — che segna nettamente la distanza, notevole, che lo separa da questa realtà. Di qui l'interrogativo che egli si pone sull'opportunità della sua presenza in casa Bellegarde, uno spazio che non si dispone facilmente alla curiosa esplorazione del giovane, a cui riesce difficile, sul piano etico, legittimare anche la sua attenzione alla *privacy* della stessa Claire che «colloca» in una dimensione metafisica, in un luogo dell'immaginario, significativamente al di fuori di questo spazio, di «questo strano angolo del mondo».

This strange, pretty woman, sitting in fireside talk with her brother, in the gray depths of her inhospitable-looking house—what had he to say to her? She seemed enveloped in a sort of fantastic privacy; on what grounds had he pulled away the curtain? (pp. 123-24)

E la misura del crescente disagio di Newman è data da una paurosa sensazione di irrefrenabile scivolamento in uno spazio ignoto, abissale che richiama l'angosciante sequenza dell'incubo. È una sensazione che filtra attraverso una suggestiva metafora spaziale, di natura prolettica, nel cui impianto semantico si coglie l'amara e frustrante esperienza parigina del giovane ma soprattutto — nel riferimento ad abissali profondità oceaniche — il triste itinerario di Claire che si chiude in un cupo spazio claustrale, in una dimensione dalle variegate connotazioni simboliche che ripropone la nebulosa e oppressiva atmosfera di casa Bellegarde.

For a moment he felt as if he had plunged into some medium as deep as the ocean, and as if he must exert himself to keep from sinking (p. 124).

La dinamica di questa metafora (che rimanda alle enigmatiche, oscure visioni di Roderick e Rowland, anch'esse filtrate attraverso metafore spaziali, e come costoro Newman sembra incline a operare immaginifiche fughe dalla realtà¹⁰) conferma quindi il senso di oppressione che comunica questo ambiente e rafforza nell'americano l'idea di casa Bellegarde come spazio-prigione. Inaccettabile pertanto appare al giovane la condizione di Claire che in questa casa ha trascorso tutta la vita. «[...] I have lived here all my life» (p. 125), è la risposta della giovane alla domanda allusiva di Newman: «Don't you find it rather-quiet here?» (p. 125). Da notare la reticenza dell'americano (il quale alla parola «quiet» preferirebbe «gloomy» [p. 125], sicuramente più appropriata all'atmosfera plumbea di casa Bellegarde, se non temesse di apparire inopportuno¹¹) e la significativa

¹⁰ *Idem*, pp. 121-23.

¹¹ Interessante è la variante che si registra nella «New York Edition»: «'Don't you find it rather lifeless here', he said [...] Rather 'lonesome' he was

meccanicità con cui reitera le parole di Claire: «Lived here all your life» (p. 125). A colpire maggiormente Newman è in fondo la dimensione temporale — «all my life» / «all your life» — di questa condizione di Claire che sembra destinata, nella sua assurda staticità, a protrarsi nel tempo. D'altronde, gli stessi spazi della vecchia marchesa e del figlio Urbain sono estremamente limitati. Madame de Bellegarde trascorre il suo tempo chiusa nella vecchia dimora di famiglia, uscendo di rado, tanto da poter affermare, con sconcertante imperturbabilità, di non conoscere Parigi. «I know my house [...] I don't know Paris» (p. 182). Al di là del tono chiaramente paradossale di questa affermazione — la marchesa vive a Parigi, dopo il trasferimento dalla natia Inghilterra, presumibilmente da oltre quarant'anni — colpisce questa visione della casa come microcosmo, unico circoscritto orizzonte, una sorta di spazio autarchico, totalizzante, epicentro di ogni attività. Ma la marchesa in fondo non fa che ribadire quello che in effetti Newman ha già sostanzialmente colto: casa Bellegarde è uno spazio «altro», un mondo a sé dove la condizione di «reclusione» è vissuta dall'anziana aristocratica con compiaciuta rassegnazione. D'altra parte, non diversa è la condizione di Mrs. Bread che, pur non facendo mistero del desiderio di lasciare la famiglia, come la stessa Claire, ha assunto la casa a spazio primario, universale, assoluto. Significativa è la risposta che la vecchia governante dà a Newman alla medesima domanda che questi precedentemente aveva rivolto alla marchesa. «Oh, I don't think of Paris, sir [...] It is so long since I have been here» (p. 229).

Lo stesso castello di Fleurières, tradizionale residenza estiva della famiglia, presenta le tetre cupe connotazioni della casa di Rue de l'Université, assieme ovviamente ad una scontata, retorica impronta gotica¹². Al primo contatto,

going to say, but he deflected nervously, for discretion, and then he felt his term an aggravation», cit., p. 116, corsivo nostro.

¹² In effetti, in *The American* non mancano, come si noterà in seguito, insistiti quanto gratuiti «scivolamenti» in un gotico di maniera, lontanissimo dalla inconfondibile impronta che darà poi James al fantastico e al soprannaturale.

Newman è preso dallo stesso senso di angoscia che aveva avvertito durante la prima visita in casa Bellegarde. Il castello, naturalmente, è del tutto isolato, circondato da alti muraglioni intorno ai quali corre l'immane fossato colmo d'acqua, un canale, alimentato da un fiume attiguo, che copre la superficie dell'intero edificio, accentuandone l'isolamento. L'accesso è dato da un enorme cancello arrugginito attraverso il quale Newman lancia lo sguardo come dalle sbarre di una... prigione. Lo stesso, cupo, tintinnio del campanello trasmette all'americano una sensazione di disagio, di paura; ma, soprattutto, questo ambiente, una volta che il giovane vi si è introdotto, gli richiama scopertamente gli spazi della segregazione, una struttura carceraria.

Advancing farther he found himself before a vast iron gate, rusty and closed; here he paused a moment, looking through the bars [...] The building rose from an island in the circling stream, so that this formed a perfect moat [...] Newman rang at the gate, and was almost frightened at the tone with which a big rusty bell above his head replied to him [...] At the door of the château he waited for some moments, and this gave him a chance [...] to reflect that it was a melancholy place of residence. «It looks», said Newman to himself — and I give the comparison for what it is worth¹³ — «like a Chinese penitentiary» (pp. 345-46).

E la conferma del senso di oppressione avvertito da Newman è data dall'improvvisa insofferenza all'ambiente denunciata dal giovane che, durante l'ultimo drammatico colloquio con Claire (che gli rassegna con dignitosa fermezza l'irrevocabile decisione di rinunciare al matrimonio), si avvicina alla finestra indirizzando lo sguardo verso gli spazi esterni: «He went to one of the great windows, and looked out at the stiffly embanked river and the formal gardens which lay beyond it» (p. 349). E non meno significativa alla fine del colloquio è la notazione della voce narrante che sottolinea come Newman ritrovi con fatica la via d'uscita da questo luogo di segregazione: «Newman made his way out as he could» (p. 356).

¹³ Si noti l'elegante distacco di James dal punto di vista del suo personaggio.

Il castello, come ogni altra dimora dei Bellegarde, è recepito come spazio di segregazione dalla stessa Bread, che è ormai rassegnata ad accettare come naturale questa condizione claustrale che in fondo si è o, se si vuole, le hanno imposto. Significativa è l'esitazione mostrata dalla vecchia governante prima di accettare l'invito di Newman a lasciare il castello, seppure per un brevissimo lasso di tempo.

«Can you sometimes leave this place?»

«The château, sir? I really don't know. I never tried» (p. 363).

E si noti ancora come emerge dal dettagliato resoconto della Bread relativo alla sua contrastata partenza da casa Bellegarde, l'idea della stessa come reclusorio, come prigione. Di qui il senso di liberazione che ella avverte appena raggiunto l'uscio dell'appartamento di Newman.

«I was all ready to go [...] But when I went down myself to the gate I found it closed. My lady had sent orders to the porter not to let me pass and by the same orders the porter's wife [...] had gone out in a cab to fetch home M. de Bellegarde from his club [...] I was frightened [...] sir [...] but I was also mightily vexed. It took it very high with the porter [...] Oh, sir, I was very grand [...] He drew his bolts, and let me out, and I promised the cabman something handsome if he would drive fast. But he was terribly slow; it seemed as if we should never reach your blessed door. I am all of a tremble still» (pp. 399-400).

Ma la Bread, come tutti i membri di casa Bellegarde, è comunque destinata — anche quando andrà ad occupare le dorate stanze, «The gilded apartments» (p. 446) di Newman — ad una vita appartata, «condannata» a vagare «eternally from room to room» (p. 446). E non diverso è il destino della giovane marchesa, moglie di Urbain, attanagliata da un angoscioso senso di costrizione, la quale più di tutti soffre per la condizione di «prigionia» che si vive in casa Bellegarde. Significativo è il rapporto di «complicità» che instaura con Newman, dal quale si aspetta un aiuto per portare a termine le prospettate e mai realizzate «scappatelle» che indubbiamente nascondono un vero e proprio desiderio di fuga. «I shall see you sometimes-somewhere, eh? You know [...] we

have a plan for a little amusement» (p. 407). Perfino ad un ospite occasionale come Tom Tristram, casa Bellegarde trasmette un forte disagio, un senso di oppressione, una sensazione di reclusione. «I felt as if I were walking up and down in the Armoury, in the Tower of London!» (p. 427).

Ma è la tragica scelta di Claire che suggella emblematicamente un destino di isolamento e di segregazione che, ineluttabile, vincola tutti i membri di casa Bellegarde. Significativamente, il convento di clausura nel quale si ritira Madame de Cintré agli occhi di Newman non può che configurarsi come «prison» (p. 405). L'idea del convento come reclusorio è un'equazione a cui l'americano dovrà rassegnarsi inesorabilmente. «[...] the thought of Madame de Cintré's 'lifetime', passed within prison walls [...], kept him perpetual company» (p. 443).

II

Una delle matrici semantiche di *The American* è sicuramente rintracciabile nella dialettica luce-buio, espressione di due poli cromatici oppositivi la cui costante presenza assume una rilevante funzione diegetica, oltre a segnare alcuni momenti topici del testo. Sin dalle prime pagine questa dialettica denota toni conflittuali, spesso connessi alle strutture spaziali e, anche se in poche occasioni, alla stessa dialettica Europa-America.

Si è notato come Newman, durante il percorso che lo porterà per la prima volta a casa Bellegarde, resti negativamente colpito dalle severe e grigie facciate delle borghesi e aristocratiche case di St. Germain. Nel delineare l'architettura di una casa ideale, l'americano «disegna» una facciata solare che irradia una luminosità intensa, sicuro indizio di una generosa propensione all'ospitalità. «Newman thought it a queer way for rich people to live; his ideal of grandeur was a splendid façade, diffusing its brilliancy outward too, irradiating hospitality» (p. 79).

La presenza di questa filosofia architettonica nell'immaginario di Newman è forse dovuta ad un inconscio richiamo alla struttura delle dimore californiane (il giovane ha vissuto

a lungo a San Francisco) i cui ariosi e splendidi interni, sempre caratterizzati da una ricca varietà cromatica, assieme alla lucentezza delle facciate resteranno nostalgicamente impressi nella mente dell'americano durante i sofferti seppur brevi soggiorni in casa Bellegarde. Tutto ciò motiva, per così dire, la costante e ansiosa ricerca da parte di Newman di spazi esterni ampi e soprattutto luminosi, significativamente lontani dalle claustri e tetre atmosfere di casa Bellegarde. La dialettica luce-buio assume toni conflittuali proprio attraverso gli inevitabili confronti tra due diverse visioni della realtà. I Bellegarde, madre e figlio, vivono una realtà dominata dai colori cupi, spenti, sempre tendenti al nero (d'altronde essi vivono intensamente la notte più che il giorno, una significativa scelta, questa, dettata anche dall'esigenza di occultare, di nascondere il privato, fino ad erigere un ideale schermo a protezione di inquietanti segreti, di inconfessabili colpe). Newman, invece, come si è detto, filtra la realtà attraverso la limpidezza, la trasparenza della luce solare (un orientamento che riflette significativamente la purezza interiore, l'innocenza del giovane).

Di qui l'ossessiva insistenza, da parte dell'io narrante, sulla cupezza degli interni di casa Bellegarde, collegati da oscuri meandri, «dark passages» (p. 127). È significativo come Newman dopo il primo impatto con la casa, nel riferire a Mrs. Tristram, ne sottolinei *in primis* la tenebrosità: «that dark old house» (p. 121). E la stessa Tristram, riferendosi al castello di Fleurières, ribatte: «They have a still darker old house in the country» (p. 121). Da notare che Newman ogniqualvolta faccia riferimento al palazzo dei Bellegarde, ne richiama la cupezza che considera evidentemente un tratto imprescindibile dall'immagine dello stesso¹⁴. Pensando a

¹⁴ Solo in occasione del ricevimento che annuncia il fidanzamento ufficiale di Claire, il palazzo dei Bellegarde acquisterà luce e colore e l'eccezionalità dell'avvenimento è giustamente rilevata con particolare enfasi dall'io narrante. «The old house in the Rue de l'Université looked strangely brilliant [...] the court was illumined with flaring torches and the portico carpeted with crimson» (p. 273). Lo stesso Newman nota con sorpresa come «The old house looks very bright» (p. 276).

Madame de Cintré non può che immaginarla «in [that] large gray house» (p. 222) o, addirittura, «in the gray depths of her inhospitable-looking house» (p. 124). Sin dalla prima visita di Newman si noterà come egli sia introdotto attraverso «a vestibule [...] dim and cold» (p. 123) per poi accedere ad una camera dove, si rileva, «there was no light» (p. 123), nonostante i Bellegarde ricevano abitualmente di sera. Anche in occasioni apparentemente insignificanti sul piano diegetico, l'io narrante richiama con voluta ridondanza questi toni opachi, scuri coi quali connota gli spazi di casa Bellegarde, come in tale circostanza: «she [Claire] passed up the wide dusky staircase» (p. 206), o anche in un'altra contingenza, quando Newman, in attesa di essere ricevuto da Claire, sosta in una sala del castello di Fleurières dove, tra l'altro, si segnala «a dark ceiling» e un «dark oaken floor» (p. 346). La stessa residenza privata di Valentin, l'unico membro della famiglia a possedere un appartamento fuori dal palazzo, presenta — curiosamente — le stesse caratteristiche di casa Bellegarde. È un alloggio, abbastanza modesto, situato al piano terra, che l'io narrante definisce «dusky» (p. 144) e che Newman trova squallido, ritenendolo «a [...] gloomy place to live in» (p. 144). Perfino il giardino sul quale dà l'appartamento, è «sunless» (p. 144).

Significativamente, ogniqualvolta è segnalata la presenza dell'anziana marchese e di Urbain, si rilevano con eccezionale enfasi i toni cupi e l'atmosfera tetra che presenta comunque l'intera residenza. Si noti il particolare rilievo dato (sebbene attraverso un breve segmento descrittivo) all'insufficiente livello di illuminazione che presenta quello che è lo spazio centrale della vicenda, l'ampia sala — che tra l'altro Newman trova «rather sad and shabby» (p. 182) — dove Madame de Bellegarde riceve abitualmente gli ospiti. «The room was illumined, exactly enough for conversation, by half-a-dozen candles, placed in odd corners, at a great distance apart» (p. 178). Il punto d'osservazione dell'io narrante cade poi sulla marchesa, «an old lady in black» (p. 178), e sui particolari del suo abbigliamento che si armonizza perfettamente con la tenebrosità dell'ambiente. «Madame de Bellegarde wore a little black velvet hood tied under her

chin, and she was wrapped in an old black cashmere shawl» (p. 180)¹⁵.

Forse il connotato semanticamente più pregno della dialettica luce-buio è dato da un episodio che ha una funzione centrale nell'economia complessiva del romanzo. Madame de Cintré dopo tre anni di «clausura» — di assenza dalla «società» concordata con la madre e Urbain —, e ormai sicura del sentimento d'affetto che nutre per Newman, decide di partecipare ad una festa. Claire si mostra più che ferma nel proposito di por termine al suo isolamento e ancor più significativamente al suo stato di vedovanza, un atteggiamento che turba sia la madre che Urbain. Ma il senso di stupore e di palese imbarazzo avvertito da madre e figlio è moltiplicato, per così dire, dall'abbigliamento della giovane, la quale indossa un vistoso abito bianco su cui poggia una mantella turchina fissata da un fermaglio argenteo. Nei capelli, nota James (ma è evidente che qui il punto di vista è di Newman), risalta lo splendore di una dozzina di diamanti.

She was dressed in white; but a long blue cloak, which hung almost to her feet, was fastened across her shoulders by a silver clasp [...] In her dense fair hair there glittered a dozen diamonds¹⁶ (p. 189).

L'aspetto di Claire, l'immagine che si è data, ha una connotazione fortemente retorica finalizzata alla determinazione di un gioco di contrasti, di «situazioni oppostive»: l'abito bianco, lo spillo d'argento, il biondo dei capelli, unitamente

¹⁵ In perfetta sintonia con la cupezza della casa è la stessa Mrs. Bread. Come la sua padrona, veste di nero e come questa ha un'aria grave, tetra. Di lei, Claire scherzosamente dirà: «She is an excellent creature, but we think her rather dismal» (p. 233).

¹⁶ Un abito bianco Claire lo indosserà anche in occasione della festa di fidanzamento. La stessa madre, eccezionalmente, si libera del nero per indossare un vestito rosso, caso questo davvero straordinario, se si considera l'istintiva avversione della marchesa per i colori accesi, vivi, in evidente contrasto col tono lugubre del suo abituale abbigliamento. Significativo a tal proposito un episodio riportato da Mrs. Bread. «One day I had a red ribbon in my cap, and my lady flew out at me and ordered me to take it off» (p. 377).

ad una carnagione chiara, e soprattutto i numerosi diamanti le conferiscono un'aura di luminosità, di splendore che è in netto e significativo contrasto non solo con la tenebrosità dell'ambiente ma anche e soprattutto coi colori cupi, i toni ombrosi che accompagnano perennemente la madre e il fratello maggiore (di questi si nota come abbia «[a] pale unlighted countenance» [p. 238] e sempre di Urbain, lo stesso Valentin, con l'abituale ironia, rileva come costui sia in effetti un «animale» notturno — chiuso nel suo spazio, «in his cabinet¹⁷» [p. 224] — che rifugge la luce del giorno: «Urbain doesn't like the early morning air. I don't remember ever in my life to have seen him before noon-before breakfast. No one ever saw him. We don't know how he is then» [p. 334]). Ma ancor più, l'immagine luculenta di Claire (più che fedele, ora, al nome che le ha imposto il suo autore) segna la ferma volontà d'uscita dalla coltre nebulosa in cui si muove, secondo le rigorose indicazioni dell'abile regia materna, e di aprirsi alla luce, agli spazi esterni, un'esigenza, questa, risvegliata in lei dalla presenza dell'americano, dall'influenza della sua cultura.

Ed è appunto in un'atmosfera di luce, di brillantezza che d'ora in avanti Newman vedrà Claire (ma già in precedenza si rilevava come «She was so [...] light» [p. 147], «her face [...] was illuminated» [p. 172] così come «[her] smile [...] seemed in itself an illumination» [p. 123], fino a sottolineare «the usual level radiance of her glance» [p. 172]), anche a dispetto di quella cortina di riserbo innalzata dalla giovane a protezione di dolorosi segreti, di misteriose inquietudini. Diversamente dalla madre, Claire — nell'ottica dell'americano — si configura come «a woman for the light, not for the shade» [p. 225] («She was a creature for the sun and the air, for no sort of hereditary shade or equivocal gloom» è invece la

¹⁷ Spazio di cui dev'essere fortemente geloso, se è interdetto persino alla moglie. Si noti come si evidenzia la «sacralità» di questo ambiente quando, in una particolare occasione, la giovane marchesa è chiamata a riferire un messaggio al marito. «He was to make some visits with me, and I was to go and knock — *very softly, very softly* — at the door of his study» (p. 246), corsivo nostro.

variante che si registra nella N.Y. Edition [p. 244]): Madame de Cintré è colta, in altre parole, in una ideale dimensione apollinea. Newman si pone come «antidoto» a questi presunti, ossessivi, segreti, convinto di poterli cancellare dalla coscienza di Claire, assicurandole una sicura «immunità» che James significativamente definisce «solare». D'altronde, Newman è visto come colui che è destinato a far luce, a portare la luce¹⁸ in questa oscura vicenda.

Newman [...] found himself wondering [...] what Madame de Cintré's secrets might be, and more convinced that secrets were, in themselves, hateful things to her [...] natural line was not picturesque reserve and mysterious melancholy, but frank, joyous, brilliant action [...] To this, apparently, he had succeeded in bringing her back. He felt, himself, that he was an antidote to oppressive secrets; what he offered her was, in fact, above all things a vast sunny immunity from the need of having any (p. 225).

Solo dopo aver lasciato Parigi per portarsi in Svizzera, chiamato al capezzale di Valentin, Newman esce definitivamente dai tetri e angoscianti interni di casa Bellegarde per ritrovare la luminosità, le ricche varietà cromatiche degli spazi esterni e per riscoprire il sublime piacere dell'osservazione della natura, con la quale l'americano ristabilisce un rapporto organico, si riconnette per così dire alle sue migliori espressioni, come in questa occasione in cui lo sguardo del giovane è rivolto alla cima innevata di una montagna, al di là della quale coglie le «magiche» venature rosseggianti del cielo aurorale.

He slept for a couple of hours, and at last, waking, found his eyes resting upon one of the snow-powdered peaks of the Jura, behind which the sky was just reddening with the dawn (p. 325)¹⁹.

¹⁸ Cfr. S. Perosa, cit., p. 25.

¹⁹ Non è certamente senza significato che Newman riprenda, per così dire, il «dialogo» con la natura dopo la definitiva rottura coi Bellegarde. È come se la frequentazione della casa di Rue de l'Université avesse circoscritto l'autonomia «territoriale» del giovane (come limitato, s'è visto, è lo spazio di ogni membro di casa Bellegarde), frenato quell'istinto, che è nelle radici della sua cultura, a cercare connessioni, ad instaurare rapporti con gli spazi esterni e a fruirne organicamente, a godere dei piaceri dell'esplorazione, della «scoperta» di nuovi spazi.

Il breve soggiorno in Svizzera di Newman coincide significativamente con la fine dell'inverno, l'aria è già pregna dei primi segnali della primavera che ripropone il ciclico ed eterno rito della rinascita — con la sua luminosità, coi suoi colori — di cui Newman è osservatore e insieme partecipe.

After breakfast he strolled forth alone into the village and looked at the fountain, the geese, the open barn doors [...] and the beautiful view of snowy Alp and purple Jura [...] The day was brilliant; early spring was in the air and sunshine, and the winter's damp was trickling out of the cottage eaves. It was birth and brightness for all nature (p. 331).

Ormai la cupa atmosfera di casa Bellegarde e il fosco inverno parigino si allontanano definitivamente: Newman, nel portarsi sempre più a sud per raggiungere Claire a Fleurières, ripercorre la verde e splendente campagna francese che gode della luce di una primavera che ora è quasi nel pieno delle sue potenzialità ravvivanti, rigeneratrici. «The journey took him far southward, through green Touraine and across the far-shining Loire, into a country where the early spring deepened about him as he went» (p. 344). E un'ulteriore conferma della ritrovata comunione di Newman con gli

Sin dalle prime pagine si può notare come Newman cerchi di stabilire contatti con la natura, rapporti che si rivelano poi maggiormente significativi soprattutto nei momenti di crisi, durante le fasi di travagliata elaborazione di nuove prospettive esistenziali, come quando, deciso ormai a lasciare Wall Street, per concedersi un lungo soggiorno in Europa, Newman si rifugia per alcune ore in campagna, trovandosi, forse inavvertitamente, a passare l'intera mattinata «looking at the first green leaves on Long Island» (p. 57).

Sempre in campagna, Newman «riparerà» quando — dopo un drammatico colloquio con la marchesa e il figlio, che sancisce la rottura del fidanzamento — vede ormai svanire il sogno di sposare Claire che, in attesa di prendere i voti, si è rifugiata a Fleurières. Profondamente turbato, appena lasciata la residenza dei Bellegarde, l'americano avverte istintivamente il bisogno di portarsi in uno spazio aperto, si incammina quindi verso la periferia della città, raggiungendo distrattamente quasi l'aperta campagna. «He did not immediately start for Fleurières [...] He simply walked; he walked straight before him [...] till he got out of the *enceinte* of Paris [...] and he was almost in the country» (pp. 321-22).

sconfinati spazi esterni, coi luminosi spazi della natura si ha nel cimitero di Fleurières (durante il funerale di Valentin) posto su un'altura dalla quale l'io narrante — ma anche qui il punto di vista potrebbe essere attribuito a Newman — nota come in lontananza, attraverso le pietre tombali, si possano scorgere verdi pianure e azzurri orizzonti, «green plains and blue distances» (p. 344): incommensurabili dimensioni spaziali ed espressioni della natura consone alla cultura dell'americano. È una tematica, questa, che trova un significativo rilievo anche nelle ultime pagine del romanzo, quando ormai la sfortunata parabola europea dell'americano si può ritenere finalmente conclusa. Newman (che ha lasciato Parigi con una comprensibile sensazione liberatoria: «[he] was very willing to get away from Paris» [p. 429]) è a Londra e anche qui si nota come egli cerchi frequentemente quei contatti con gli spazi esterni, con la natura che la dolorosa esperienza vissuta in casa Bellegarde aveva traumaticamente interrotto. «[...] he took long walks and explored London in every direction; he sat by the hour in Kensington Gardens [...] made several excursions into the country [...] watched the deer in Windsor Forest and admired the Thames from Richmond Hill» (p. 430).

Non del tutto rassegnato al destino di «sepolta viva» subito da Claire, Newman ancora nutre la speranza — sicuro del potere di «persuasione» che può avere il biglietto autografo del marchese, ora in suo possesso, su Madame de Bellegarde e sul figlio Urbain — di un ritorno della giovane dal ritiro claustrale, prima che prenda i voti, o meglio, secondo la significativa metafora di James-Newman, di un suo «ritorno alla luce».

Mother and son would drop their lovely victim in terror, and take to hiding, and Madame de Cintré, left to herself, would surely come back to him. Give her a chance and she would rise to the surface, return to the light (p. 360).

Ma questa speranza è inaspettatamente vanificata dalla sdegnata e orgogliosa reazione della marchesa e di Urbain. Costoro rifiutano nettamente ogni possibilità di compromesso e Newman al loro cospetto — nella vana speranza di

convincerli — forse per la prima volta riesce a leggere negli occhi di entrambi tutto l'odio e il disprezzo nutrito nei suoi confronti. E questa amara sensazione gli prospetta nell'immaginario la macabra sequenza di un varco improvvisamente apertosi in un sepolcro, permettendo la vista del suo tenebroso e gelido interno.

[...] it was not natural that they should have any very tender glances to bestow upon Newman. He stood before them, and such eye-beams as they found available they levelled at him; Newman feeling as if the door of a sepulchre had suddenly been opened, and the damp darkness were being exhaled (p. 364).

È una visione, questa, che ratifica, per così dire, significativamente il profilo di questi due personaggi fin qui delineato. Il buio che connota gli interni nei quali vivono i Bellegarde rimanda chiaramente al buio dello spazio della morte. E la macabra immagine del sepolcro segna inesorabilmente la fine di un percorso che conduce alla morte. Un percorso tracciato dalla vecchia marchesa (Persefone) prima per il marito e poi in fondo per la stessa Claire, condannata perpetuamente alla buia segregazione (morte) con la clausura. Ma prima che il cerchio si chiuda, che la parabola abbia compiuto la sua traiettoria (in altre parole prima che Madame de Bellegarde porti irrimediabilmente a termine il suo progetto), Newman vuole riservare a questi due volti sempre rimasti nell'ombra un terribile shock dovuto alla rivelazione dell'esistenza del biglietto autografo del marchese che dovrebbe avere, nelle intenzioni dell'americano, il dirompente effetto di un fulmine che finalmente possa rischiarare i volti di madre e figlio e mettere a nudo la loro vera natura e quindi permettergli di bere con impareggiabile piacere alla coppa della vendetta, come significativamente sottolinea l'io narrante.

He was nursing his thunderbolt; he loved it; he was unwilling to part with it. He seemed to be olding it aloft in the rumbling, vaguely-flashing air, directly over the heads of his victims, and he fancied he could see their pale upturned faces. Few specimens of the human countenance had ever given him such pleasure as these, lighted in the lurid fascion I have hinted

at, and he was disposed to sip the cup of contemplative revenge in a leisurely fashion (p. 393).

In verità, il percorso idealmente tracciato, culminante nella visione del sepolcro, contempla in effetti un'ulteriore tappa. Potremmo dire, restando nel paradigma della figura geometrica indicata, che il cerchio si chiude definitivamente nel convento di clausura, perpetuo ritiro di Claire. I tre principali *topoi* della vicenda — palazzo Bellegarde, il castello di Fleurières e il convento — non possono che presentare delle straordinarie analogie. Intanto, *in primis*, il muraglione dell'istituto religioso richiama scopertamente il muro di cinta del castello, non presenta finestre (si ricordi che in casa Bellegarde le finestre resteranno sempre chiuse) ed è sorprendentemente bianco, come il bianco dei serragli mediorientali che le austere case di St. Germain richiamano all'immaginario dell'io narrante-Newman, poco prima che questi varchi la soglia di casa Bellegarde che, notazione non secondaria, lo stesso Newman, come prima impressione, associa ad una struttura conventuale. Ma lo spazio della morte si ripropone nella chiesa del convento, dove Claire prenderà i voti, che in fondo evoca l'atmosfera di casa Bellegarde in quanto, ovviamente, è scarsamente illuminata e fredda (freddo risulta perfino l'odore dell'incenso). La chiesa è divisa da un'ampia grata di ferro, in prossimità della quale è collocato l'altare, che segna il confine tra lo spazio consacrato e quello claustrale. Al di là della tavola liturgica, Newman nota come non traspaia luce alcuna, rileva anche un'immobilità assoluta e il lettore, come del resto lo stesso Newman, può solo prefigurarsi l'estendersi di uno spazio invalicabile e inviolabile, avvolto nelle tenebre: è lo spazio della morte.

Newman took his way to the Avenue de Messine and got what comfort he could in staring at the blank outer wall of Madame de Cintré's present residence [...] the place [la chiesa] was dimly lighted, and it was some moments before he could distinguish its features. Then he saw it was divided by a large close iron screen into two unequal portions [...] The place seemed to Newman very cold; the smell of the incense itself was cold [...] Newman fastened his eyes upon the screen behind the altar. That was the convent, the real convent, the place where she was. But he could see noth-

ing; no light came through the crevices. He got up and approached the partition very gently, trying to look through. But behind it there was darkness, with nothing stirring (p. 402-403).

E la messa che si celebra, con il suo complesso ed elaborato cerimoniale (che accresce il senso di frustrazione e di impotenza dell'americano, definitivamente rassegnato ormai alla perdita di Claire), sembra porre un macabro suggello al tragico destino di Madame de Cintré.

He went back to his place, and after that a priest and two altar-boys came in and began to say mass. Newman watched their genuflections and gyrations with a grim, still enmity; they seemed aids and abettors of Madame de Cintré's desertion; they were mouthing and droning out their triumph. The priest's long, dismal intonings acted upon his nerves and deepened his wrath; there was something defiant in his unintelligible drawl; it seemed meant for Newman himself (p. 403-404).

Macabro è anche il funereo canto delle carmelitane che si leva all'improvviso — nel mezzo di questa inquietante liturgia — in perfetta sintonia col tono lugubre dell'ambiente e coerente con l'ineluttabilità del loro destino.

Suddenly there arose from the depths of the chapel, from behind the inexorable grating a sound which drew his attention from the altar—the sound of a strange, lugubrious chant uttered by women's voices. It began softly, but it presently grew louder, and as it increased it became more of a wail and a dirge. It was the chant of the Carmelite nuns, their only human utterance. It was their dirge over their buried affections and over the vanity of earthly desires (p. 404).

In fondo, lo stesso lugubre rito che si svolge nella chiesa — da Newman recepito come rito sacrificale — potrebbe per certi aspetti richiamare l'atmosfera di casa Bellegarde e in particolare di quella sala (abitualmente soggiorno della marchesa, che è vista dall'io narrante, si ricordi, perennemente seduta accanto al camino) dove l'americano è stato spesso testimone delle misteriche procedure convenzionali, potremmo dire «culturali», che qui si seguono e che fanno di questo spazio una sorta di tempio nel quale Urbain assume un severo ruolo sacerdotale (attentissimo alle funzioni rituali, con la sorella

e la giovane moglie come vestali) e la marchesa un'immagine sacrale, velata, quasi invisibile e inattingibile. Di qui quel disagio di Newman più volte avvertito, e non di rado malamente represso, in casa Bellegarde. La stessa insofferenza anima ora l'americano, anche se, in questo caso, si tratta piuttosto di un'intolleranza profonda verso un cerimoniale che trova crudele e ingiusto (e il rancore è riservato non solo ai Bellegarde, ma perfino al sacerdote, incolpevole officiante), tra l'altro lontanissimo dalla sua cultura religiosa, per cui, sempre più teso e impaziente, guadagna in fretta l'uscita, portandosi finalmente all'aperto. «Newman hurried past them [M. de Bellegarde e il figlio], guided only by the desire to get out of the convent-walls into the street» (p. 405).

Ma la precipitosa «fuga» di Newman comunque non gli risparmiò nel tempo il traumatico ricordo di questo luogo. E quei bianchi muraglioni forse gli resteranno per sempre minacciosamente impressi nelle regioni profonde della coscienza, come incontrollabili schegge della memoria penetrate definitivamente nel suo immaginario, che esprime ora complesse metafore spaziali dettate da strane associazioni mentali. «Newman stopped short before a [illusorio] blank wall over which there sometimes played a shadowy imagery» (p. 439).

Ritornato a Parigi, dopo un soggiorno a San Francisco, Newman si riporta quasi istintivamente in Rue d'Enfer (toponimo quanto mai allusivo), dove è situato il nuovo convento di Claire, in un'atmosfera, sebbene la primavera sia vicinissima, «gray and humid» (p. 444), in una zona di «convents and prisons» (p. 444), l'associazione è più che significativa, dove lungo le strade, percorse da pochissima gente, si allineano gli immancabili lunghi e tetri muraglioni, «long dead walls» (p. 444). L'americano si ferma ad osservare il convento delle carmelitane, intorno al quale si innalza imponente l'ossessivo «blank wall» (p. 444), che comunque non gli impedisce di gettare lo sguardo all'interno dove l'io narrante registra una tetra atmosfera che non rivela segni di vita («symptoms of human life» [p. 445]), in quanto «the place looked dumb, deaf, inanimate» (p. 445). Sembra quasi superfluo sottolineare come convergano qui emblematicamente i segni

connotanti il clima di palazzo Bellegarde, i toni scuri, ombrosi che lo caratterizzano e come in fondo ritorni soprattutto l'idea della segregazione e lo spazio della morte, sempre associato, come s'è visto, alla casa di Rue dell'Université. Si può forse, paradossalmente, sostenere che solo ora l'americano prende finalmente coscienza del tragico destino di Claire, dell'ineluttabilità, dell'irreversibilità della sua dolorosa scelta e l'accettazione di questa realtà gli restituisce, stranamente, una certa, «sofferta», tranquillità.

It was a strange satisfaction, and yet it was a satisfaction; the barren stiness of the place seemed to be his own release from ineffectual longing. It told him that the woman within was lost beyond recall, and that the days and years of the future would pile themselves above her like the huge immovable slab of a tomb. These days and years, in this place, would always be just so gray and silent (p. 445).

Si noti come di tanto in tanto riaffiori l'idea di Claire come «sepolta viva»; in effetti, sin dai primi capitoli del romanzo, le allusioni a questo tragico destino della giovane non mancano. Valentin sarà più che esplicito quando, incoraggiando la sorella ad interrompere quella sorta di clausura che si è imposta o che le hanno imposto dopo la morte del marito, in aperta polemica con la madre e con Urbain, dirà: «[She] had no right to bury herself alive» (p. 188). Lo stesso marchese de Bellegarde, poco prima di morire, nelle sue inquietanti confidenze fatte alla Bread, esprime anche la preoccupazione che la moglie possa «orientare» tragicamente il destino della figlia. «[...] she'll kill my daughter [...] my poor unhappy child» (p. 384). Un'accusa, questa, che sarà ribadita da Newman in un drammatico faccia a faccia con la marchesa. « «You killed your husband [...] I don't count your daughter [...] though I might!» (pp. 411-12).

La definitiva conferma, per così dire, a questa fatale condizione di Claire, si coglie nel suo ultimo incontro con Newman a Fleurières. Il ritiro nel tetro castello va senz'altro letto come una sorta di preparazione all'eterno romitaggio che l'aspetta nel convento parigino e difatti Madame de Cintré ha già acquisito un'immagine coerente con la sua solenne scelta. Claire ha perso la lucentezza dell'espressione che

aveva riacquistato con la vicinanza di Newman e soprattutto quella spinta all'autonomia che l'aveva portata con audacia a smettere quella sorta di luttuosa divisa impostale dalle convenzioni e dal rigore familiare per aprirsi con rinnovato entusiasmo ai colori chiari, solari sicuramente più consoni alla sua innocente natura. L'abito nero ora indossato da Madame de Cintré ben s'attaglia alla sua triste condizione psicologica, al rigore della vita monastica a cui andrà incontro, ma il suo stato d'animo si rileva soprattutto dal pallore del viso, dall'improvviso dimagrimento subito, dalla freddezza di mani esanime e dagli occhi che l'io narrante, attraverso un'altra significativa metafora, avvicina a quelle «lune autunnali» coperte da nuvole pregne di pioggia.

She wore a black dress [...] [and] he was dismayed at the change in her appearance. Pale, heavy-browed, almost haggard, with a sort of monastic rigidity in her dress, she had little but her pure features in common with the woman whose radiant good grace he had hitherto admired. She let her eyes rest on his own, and she let him take her hand; but her eyes looked like two rainy autumn moons, and her touch was portentously lifeless (pp. 346-47).

Dopo i continui riferimenti all'incipiente primavera, alla festosa operosità della natura che, coi suoi colori con la sua luce, rinnova la propria immagine, è certamente significativo che gli occhi di Claire rimandino alle piogge autunnali, al grigiore di questa stagione. In effetti, per Madame de Cintré non ci sarà primavera, il tentativo di Newman di «riportarla alla luce» è fallito. Claire ha rinunciato alla vita, alla luce, scegliendo claustrali spazi bui dove resterà in silenziosa attesa della morte. Anche se l'americano (a cui tra l'altro riesce difficile immaginarla «in ascetic rags» [p. 355]) ritiene assurda l'ostinata determinazione a «entomb herself in a cell» (p. 355)²⁰.

²⁰ Questa sorta di dialettica vita-morte, che si è rilevata sopra, data dal visibile contrasto tra la nascente radiosa primavera e l'immagine tetra e decadente di Claire, ha una sua più corposa evidenza nell'episodio in cui è descritta l'agonia di Valentin, quando Newman ripetutamente invocato dall'amico, accorre al suo capezzale. Anche in questa circostanza, da un lato c'è un esplicito richiamo agli effetti rigeneranti della bella stagione, dall'al-

Lo spessore tragico che sottende il destino di Claire è giustificato da un profilo morale, deterministicamente elaborato, al quale sono conferiti, non a caso, un *pathos* e una dignità eccezionali. C'è appunto una chiara eco tragica, una notevole intensità drammatica nella parabola di questo personaggio, che da un lato è vicino ad Antigone (è fin troppo evidente l'analogia fra i loro destini: la condanna di Claire alla clausura equivale ad una sorta di discesa agli inferi da viva e non si dimentichi che il convento è visto come «[a] stony sepulchre» [p. 443]) e dall'altro è nettamente lontano dall'eroina sofoclea per la fiera, coraggiosa reazione di quest'ultima ad un potere assoluto verso il quale il dissenso e una istintiva disposizione alla trasgressione sono portati con stoica dignità fino alle estreme conseguenze²¹. Diverso sarà l'atteggiamento di Claire, soprattutto per la rassegnata accettazione di un *fatum*

tro non si può ignorare che incombe cupa e inesorabile l'ombra della morte. «It was birth and brightness for all nature, even for chirping chickens and waddling goslings, and it was to be death and burial for poor, foolish, generous, delightful Bellegarde» (p. 331).

²¹ Al di là dell'analogia con l'*Antigone*, condivisibile o meno, la vicenda di Claire e dell'americano rimanda anche e soprattutto all'*Elettra*. Se ad un ironico e significativo riferimento di Valentin alla tragedia (operato durante un colloquio con Newman: «Well, we are very good friends; we are such a brother and sister as have not been since Orestes and Electra» [p. 151], una colta allusione, questa, che comunque dovrebbe risultare del tutto oscura all'americano ma che meglio non potrebbe enfatizzare il robusto sentimento di solidarietà che lega il giovane alla sorella) si associa la convincente tesi enunciata da Royall Gettman — secondo il quale è forte il sospetto che Madame de Bellegarde abbia avuto una relazione con il de Cintré, non ignorata dal marito — ecco che il rapporto di *The American* con l'*Elettra* acquista una maggiore e forse innegabile evidenza. In questa ottica, troverebbe una più adeguata ed interessante collocazione la tragica confessione di Valentin fatta *in limine mortis* che assumerebbe così l'inequivocabile sapore di una vendetta nei confronti della madre adultera e troverebbe una più credibile giustificazione l'astioso, conflittuale rapporto di Claire con la madre.

Le argomentazioni a supporto della propria tesi, R.A. Gettman le espone in «Henry James's Revision of *The American*», un intervento prima apparso in *American Literature*, XVI (Jan., 1945), e poi riproposto in una raccolta di saggi che arricchisce la bella edizione critica di *The American* curata da James W. Tuttleton per la Norton (New York-London, 1978, p. 462).

la cui sacra ineluttabilità preclude qualsiasi aspirazione alla ribellione, ad una legittima autonomia. In quell'ultimo, drammatico, confronto con Newman, Madame de Cintré esprime con disperato dolore tutta la sua impotenza nei confronti di una condizionante «forza» interiore che ha una sovranità pressoché illimitata sulla coscienza.

«I have things to reckon with that you don't know. I mean I have feelings. I must do as they force me - I must, I must. They would haunt me otherwise', she cried, with vehemence; 'they would kill me!'" (p. 352).

E le imploranti esortazioni di Newman a Claire affinché abbandoni i suoi propositi evidenziano con maggiore nettezza l'inesorabilità di un destino segnato da una legge suprema inviolabile o da un'oscura maledizione che incombe sulla casa condizionante per ogni membro della famiglia, secondo la versione della stessa Claire (che per la prima volta fa un velato riferimento, che il suo interlocutore non può cogliere, alla morte del padre — «Why are there things I can't ask about-that I am afraid to know?» [p. 353] — sulle cause della quale ha sempre nutrito dei dubbi inquietanti).

«I believe that if I am doing what seems so bad, it is not mere weakness and falseness. Mr. Newman, it's like a religion. I can't tell you-I can't! It's cruel of you to insist. I don't see why I shouldn't ask you to believe me-and pity me. It's like a religion. There's a curse upon the house; I don't know what-I don't know why-don't ask me. We must all bear it [...] I wanted to escape from it [...] But I can't-it has overtaken and come back to me [...] I am not meant for that-I am not made for boldness and defiance. I was made to be happy in a quiet natural way» (p. 353-54).

Nel penoso sfogo di Claire (quando il prorompere di passioni, di sentimenti è ormai all'acme: «Her self-control had now completely abandoned her, and her words were broken with long sobs» [p. 353]) colpisce il rammarico, per la prima volta espresso così apertamente, per non aver saputo cogliere l'opportunità di rompere definitivamente col proprio ambiente («You offered me a great chance-besides my liking you. It seemed good to change completely, to break, to go away» [p. 353]) di liberarsi, in altre parole, di una

pesante eredità culturale — con le sue convenzioni, con i suoi codici — condizionante e repressiva. È più che esplicito il rammarico per la mancata evasione dall'oppressiva atmosfera di casa Bellegarde, ora che è definitivamente tramontata la possibilità di «scoprire» nuove e liberatorie dimensioni spaziali. «Why are there places I can't look at [...]?» (p. 353). Evidente, ci sembra, l'allusione all'America assunta, non solo da Claire, a referente spaziale alternativo, una terra che nell'immaginario della giovane e del fratello Valentin evoca il principio laico della libertà individuale, un'idea che è lontanissima dalla cultura dei Bellegarde.

«'What I envy you is your liberty', observed [Valentin] de Bellegarde, 'your wide range, your freedom to come and go, your not having a lot of people, who take themselves awfully seriously, expecting something of you. I live [...] beneath the eyes of my admirable mother'»²² (p. 140).

Si noti il riferimento di Valentin alle grandi estensioni territoriali, «your wide range», dimensioni spaziali — che sostanzierebbero, per così dire, la libertà dell'americano — in evidente contrasto con la limitatezza di quel cupo microcosmo rappresentato da casa Bellegarde, e con la claustrofobia dei suoi rigidi custodi. Si noti anche la significativa risposta di Newman, che resta in fondo nell'ambito della metafora spaziale. «It is your own fault; what is to hinder you ranging?» (p. 140). Si evidenzia, a questo punto, una sorta di conflitto tra due diverse concezioni dello spazio, soprattutto di quello abitativo. Per esempio, Newman (la cui «idea of comfort was to inhabit very large rooms [and] have a great many of them» [pp. 118-19] e, soprattutto, la casa, per l'americano, al contrario del grigiore degli interni di palazzo Bellegarde, «should be light and brilliant» [p. 119]) trova estremamente limitante per la libertà individuale vivere come i Bellegarde

²² A parte quel sorprendente atteggiamento «eversivo» che Claire fieramente assume, quando improvvisamente decide di uscire dall'isolamento e di rientrare in società, si può dire che la de Cintré — come d'altronde Valentin — vive con rassegnata passività l'opprimente autorità e soprattutto il pesante condizionamento psicologico esercitati dalla madre e da Urbain.

«all in rooms next door to each other» (p. 186) e non ha difficoltà a sottolinearlo, forse anche con inopportuna sincerità. «I don't like that way of living» (p. 186). Lo stesso orizzonte spaziale di un europeo, anche se vive come Valentin in una grande città, Newman lo trova limitato in rapporto agli sterminati territori del nuovo mondo.

He never lost a sense of its being pitiable that Valentin should think it a large life to revolve [...] between the Rue d'Anjou and the Rue de l'Université, taking the Boulevard des Italiens on the way, when over there in America one's promenade was a continent, and one's boulevard stretched from New York to San Francisco (p. 299).

Si delinea quindi una dialettica tra grandi e piccoli spazi, che è d'altronde una delle chiavi semantiche del romanzo, una strategia retorica che l'io narrante James-Newman curiosamente utilizza anche nell'accurata descrizione della vecchia marchesa tutta operata attraverso un confronto — che, appunto, si avvale anche in questa occasione di metafore spaziali — con la giovane figlia. C'è tra le due donne una certa somiglianza, pur tuttavia, come spesso accade, l'una è completamente diversa dall'altra. I tratti facciali della figlia rappresenterebbero «a larger and freer copy» (p. 179) di quelli materni. Il viso di Madame de Cintré si presenta a Newman con una gamma di tratti espressivi grande come gli sterminati territori delle praterie del lontano West. «Madame de Cintré's face had, to Newman's eye, a range of expression as delightfully vast as the wind-streaked, cloud-flecked distance on a Western prairie» (p. 180). Ai lineamenti della figlia, l'anziana marchesa oppone un'espressione formale perennemente atteggiata ad un sorriso appena abbozzato (forse esibito a parziale compensazione di un comportamento fin troppo austero: Madame de Bellegarde «never laughs» [p. 178] nota Valentin) disegnato probabilmente dalla particolare conformazione delle labbra — piccole ma insieme carnose e raggrinzite — che delineano una bocca, «[a] conservative orifice» [p. 179], (in evidente contrasto, «in especial [...] happy divergence» [p. 179], come ironicamente è rilevato, con quella di Claire) che non sfugge all'impetoso sarcasmo dell'io narrante.

Evidente ci è sembrato il significato profondo di questa strategia retorica tutta costruita intorno a metafore spaziali e retta da «situazioni oppostive». In contrasto coi lineamenti aperti della figlia (che rispecchiano perfettamente la personalità di Claire, il suo candore interiore, la sua natura innocente e forse quella sua legittima aspirazione ad evadere dagli oppressivi e limitanti spazi familiari per andare alla «scoperta» di nuove e più ampie dimensioni territoriali), la madre presenta una fisionomia dai tratti piccoli (come quel suo stereotipato «circumscribed smile» [p. 180], ambiguo e inquietante come il segreto che custodisce) che meglio non potrebbero riflettere la sua morbosa predilezione per gli spazi angusti e ombrosi. Per Newman, questi spazi circoscrivono una sorta di microcosmo statico, immutabile che nell'immaginario dell'anziana marchesa si presenta come «il migliore dei mondi possibili».

«'She is a woman of convention and proprieties', he said to himself as he looked at her; 'her world is the world of things immutably decreed. But how she is at home in it, and what a paradise she finds it! She walks about in it as if it were a blooming park, a Garden of Eden'» (p. 180).

Di una prospettiva spaziale meno chiusa e circoscritta è invece dotata Claire, sempre tesa a superare i ristretti confini di casa Bellegarde e ad aprirsi a nuove e più stimolanti esperienze. Restando nello schema retorico individuato, che delinea la dialettica tra grandi e piccoli spazi, si noti come attraverso un'altra significativa metafora spaziale si colga l'interesse di Madame de Cintré, ora che ha conosciuto Newman, ad allargare il proprio orizzonte, non solo fisico ma anche mentale, culturale.

She had the air of a woman who had stepped across the frontier of friendship and, looking round her, finds the region vast (p. 172).

Più articolato ed esplicito ci è sembrato lo stesso concetto riportato nella N.Y. Edition.

She had the air of a woman who had stepped across the frontier of friendship and looks round her a little bewildered to find the spaces larger than those marked in her customary chart (cit., p. 174).

La dialettica tra grandi e piccoli spazi trova un paradigmatico momento di sintesi all'inizio come alla fine del romanzo. Newman — in compagnia della Bread, dopo la rivelazione che ha ormai chiarito il mistero della morte del marchese — volge lo sguardo al cielo e fissa le stelle, gli sconfinati spazi profondi dell'universo (all'inizio della sua sfortunata vicenda, prima di restare «prigioniero» degli spazi di palazzo Bellegarde, l'americano, sul terrazzo di casa Tristram è sorpreso a scrutare le stelle [cfr. p. 73]) e l'io narrante, attraverso una metaforica immagine spaziale — sicuramente la più suggestiva offerta dal romanzo — nota come il giovane si avvia deciso verso la vendetta percorrendo idealmente la mitica Via Lattea (e il richiamo alla luminosa regione celeste se da un lato ratifica emblematicamente la «missione» dell'americano, deputato «a far luce», dall'altro sottolinea non meno significativamente come il giovane avverta ora con maggiore urgenza il bisogno di spazi luminosi).

Newman strolled lightly beside her; his head was thrown back as he was gazing at all the stars; he seemed to himself to be riding his vengeance along the Milky Way (pp. 389-90).

III

È già stata segnalata la presenza di un polo semantico centrale, di una struttura centripeta che richiama a sé i significati profondi del testo, ponendosi di fatto come elemento cardine, funzione semantica prima, nucleo fondante la dialettica del romanzo. Questo ruolo è assunto dal camino, una struttura che circoscrive un piccolo segmento spaziale, un *topos* che svolge però una funzione semantica di fondamentale importanza nell'economia del racconto. Questa lessia — camino, focolare — ricorre con una frequenza notevole, pari, se non maggiore, alla ricorrenza della lessia «hill» in *Roderick Hudson*²³, e ha una funzione strutturante per i tessuti

²³ Cfr. L. Isoldo, cit.

semantici del testo, come anche un importante ruolo diegetico se non altro perché la sua presenza la riscontriamo nei punti cardini del racconto e soprattutto nei momenti topici, come all'inizio e alla fine; pertanto essa assume anche la funzione di elemento «ipersignificante» nell'ambito delle strutture spaziali, che esprimono forse il codice d'accesso ai significati di *The American*.

Già nei primi capitoli si registra il ricorso costante a questa lessia, anche in passaggi diegetici apparentemente di poco o di nessun rilievo e la ragione dell'insistenza quasi ossessiva con la quale l'io narrante vi ricorre è da ricercarsi sicuramente nella struttura profonda del racconto. A pochi lettori del macrotesto jamesiano, pensiamo, possa sfuggire la rilevanza, nell'ambito delle strutture spaziali, che assumono gli interni rispetto agli esterni e fra gli ambienti di casa Bellegarde è facile notare la funzione centrale occupata dalla sala della marchesa che ritroviamo com'è noto immancabilmente seduta accanto al focolare, primordiale simbolo della casa e della famiglia nel cui ambito a Madame de Bellegarde, come vedremo, è riconosciuta una sovranità pressoché illimitata. Inattaccabile è il culto della famiglia, delle sue leggi che ha imposto ai figli «with an iron hand» (p. 75), come giustamente si sottolinea. Urbain, Claire e Valentin è come se fossero vincolati da un inviolabile tacito patto di ubbidienza a queste leggi. E non a caso è alla sacralità di questo patto che si richiama Claire quando Newman la invita a trasgredire. E quale simbolo della casa è dato appunto da un referente più indicativo del focolare? E quale raffigurazione della compattezza ideologica della famiglia, della sua sostanziale unità è più eloquente dell'abituale convegno dei suoi membri accanto al focolare? In uno straordinario saggio che rivisita sia su un piano sincronico che diacronico le innumerevoli interpretazioni e reinterpretazioni dell'*Antigone* e si interroga sulla fortuna di questa tragedia e sul ruolo da essa esercitato nella cultura e nell'immaginario dell'occidente, G. Steiner²⁴ sottolinea giustamente, in un passaggio fonamen-

²⁴ G. Steiner, *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 1990.

tale per il suo discorso, come il focolare abbia costituito da sempre per la nostra cultura un polo di riferimento, nel mondo greco più antico della stessa *polis*, forse perché rimanda alle origini dell'organizzazione sociale, al primo nucleo della civiltà. Il focolare, nota tra l'altro Steiner, richiama «una centralità terrestre, la custodia e i riti femminili [...] nell'antico pantheon mediterraneo la divinità che presiede al focolare è femminile»²⁵. È chiaro qui il riferimento ad Estia o Vesta e come non riconoscere, ritornando al nostro discorso, alla vecchia marchesa il ruolo di vestale del focolare e di depositaria rigorosa dei codici della cultura della famiglia? Gli stessi codici che impongono il «sacrificio» di Claire. Madame de Bellegarde — in quello spazio della casa che si è gelosamente riservato, una sorta di luogo culturale, come già è stato messo in evidenza, al quale il *focus* conferisce un'aura sacrale — svolge con coerenza e con estremo rigore un ruolo ieratico a difesa di un ancestrale «regime», delle sue leggi, della sua ideologia («Madame de Bellegarde was [...] a striking image of the dignity which — even in the case of a little time-shrunken old lady — may reside in the habit of unquestioned authority and the absoluteness of a social theory favourable to yourself [p. 217]). Una coerenza e un rigore che non vacillano neanche di fronte alle minacce di Newman (trasgredire a questo sistema, alla sua granitica storica compattezza ideologica, per Claire è come trasgredire a una legge divina: «it's like a religion» [p. 353], si ricorderà la significativa affermazione della giovane). Claire, Valentin e naturalmente il fido Urbain riconoscono alla madre incondizionatamente questo ruolo e questo potere: una suprema, «sacra» autorità, che è la prerogativa prima della marchesa, esercitata con arrogante compiacimento. A Newman — cui riesce difficile capire le «bizantine» e patetiche motivazioni addotte da Urbain per dichiarare la sua estraneità e quella della madre alla decisione di Claire di rinunciare al matrimonio («Neither then nor now have I attempted to influence my sister. I used no persuasion then,

²⁵ *Idem*, pp. 284-85.

I have used no persuasion to-day» [p. 315]), sicuro com'è, l'americano, che la risoluzione di Madame de Cintré sia dovuta invece al pesante condizionamento esercitato dalla madre e dal fratello («And what have you used?» [p. 315]) — l'anziana aristocratica riserva una risposta secca e perentoria che non lascia dubbi sulla totale potestà di cui gode in famiglia: «We have used authority» (p. 315).

La ricerca di un nucleo «ipersignificante» del racconto, di una struttura che sottenda la dinamica dell'intera vicenda, non può assolutamente prescindere da due momenti «epifanici» — collocati nella prima e nell'ultima parte del romanzo, che in effetti aprono e chiudono la storia di Claire de Bellegarde e di Christopher Newman — legati al ruolo e al significato del focolare. Già alla seconda visita di Newman al palazzo dei Bellegarde, durante la quale l'americano incontra Claire per la prima volta nella casa di Rue de l'Université, si riscontra un primo significativo riferimento al camino. Nel tenebroso ambiente dove poi sarà di solito ricevuto il giovane, l'unico barlume di luce è dato da due candele e dal bagliore proveniente dal focolare — «the glow from the hearth» (p. 123) —, accanto al quale siedono Valentin e Claire. Questo segmento diegetico potrebbe non avere rilievo semantico se considerato come una sorta di pausa nel processo della *narratio*, una mera sequenza descrittiva, ma in effetti non può non essere collegato alla dialettica del racconto, inserito nel sistema di relazione degli accadimenti principali della vicenda²⁶. In questa ottica, la luce emanata dalla fiamma del camino, nel grigiore della sala occupata dai Bellegarde, colpisce fortemente il lettore soprattutto quando questi ripercorre le fasi salienti della storia, quelle fasi strutturanti appunto il sistema di relazione degli episodi più rilevanti. Infatti sarà il focolare «a far luce» sull'oscura morte

²⁶ In ordine al sistema di relazione degli accadimenti principali di un racconto e alla individuazione di un nucleo «ipersignificante», cfr. F. Ferrara, *Romanzo e profezia*, Roma, Officina, 1982, pp. 131-33.

del marchese (il medicinale negatogli dalla moglie «[was] in a great bottle on the chimney-piece» (p. 380), ricorda la Bread e, particolare non secondario, sarà il marchese, morente, a indirizzare la stessa governante verso la mensola del caminetto dove la donna rileva come ormai la bottiglia sia «empty» [p. 385], in quanto svuotata appunto da Madame de Bellegarde) e sarà lo stesso focolare a «spegnerla» quando alla fine Newman, con un significativo moto liberatorio che chiude definitivamente questa sua amara esperienza, affida alla fiamma del camino di casa Tristram il biglietto autografo che inchioda la marchesa alle sue gravi responsabilità. «[...] he tossed the paper into the flame [...] [and], leaning against the fireplace [...], drew a longer breath than usual» (p. 448).

E la conferma a questa sorta di ruolo attanziale assunto dal camino — il focolare come mezzo, «aiutante» destinato «a far luce» oltreché proiettare luce — è data anche da un altro episodio in cui si rileva come Newman, ottenuto dalla Bread, a Fleurières, «l'atto d'accusa» del marchese, si affretti a rientrare in albergo dove, raggiunto il salone, si porta ansiosamente presso «the chimney-piece» (p. 391) sulla cui mensola è posta l'unica lampada dell'intero ambiente (uno spazio scarsamente illuminato, quindi, proprio come le sale di casa Bellegarde che di solito fruiscono di poche candele e del bagliore irradiato dalla fiamma del focolare) la cui luce, assieme presumibilmente a quella data dallo stesso camino, gli permette di operare la lettura del prezioso documento.

Il riferimento al focolare in effetti ricorre, come è già stato sottolineato, in tutti i momenti topici del racconto. In alcuni punti in verità, come nei primi capitoli, questo riferimento ha solo una mera funzione prolettica, più che attanziale²⁷. Il lettore ripercorrendo l'intera vicenda non

²⁷ Ad un'attenta rilettura del romanzo, si nota infatti come già nelle prime pagine sia piuttosto frequente l'uso di segmenti prolettici. Significativo, per esempio, è lo sguardo duro che Urbain lancia all'americano, «he looked hard at Newman» (p. 80), quando lo vede per la prima volta aggirarsi per lo spazio antistante il palazzo, uno sguardo chiaramente anticipatore del rapporto conflittuale, prima latente e poi scopertamente evidenziato, che andrà a stabilirsi tra i due.

Si noti poi l'illuminante e insieme inquietante sensazione avvertita da

può che interpretare in tal senso, per esempio, segnali di questo tipo: «the two men [Valentin e Christopher] sat with their heels on Newman's glowing hearth» (p. 138) e ancora: «the

Newman in casa Bellegarde, durante la prima visita, sensazione che l'americano comunica alla Tristram — «that dark old house over there looks as if wicked things had been done in it, and might be done again» (p. 121) — e la significativa risposta di quest'ultima — «they have a still darker old house in the country» (p. 121) — dalla quale affiora per la prima volta la tetra presenza del castello di Fleurières, uno spazio già quindi sinistramente connotato, a dispetto del nome, che avrà un ruolo centrale nella vicenda.

Sempre durante la prima visita di Newman si registra un curioso atteggiamento di Valentin, il quale attraverso un'ironia sottilissima, che l'americano non può cogliere, si diverte a fare oscure allusioni sui Bellegarde. «I told you [...] that we were very strange people [...] I give you warning again. We are! [...] Old trees have crooked branches, old houses have queer cracks, old races have *odd secrets* [...] Old races have *strange secrets!*» (pp. 162-63, corsivo nostro).

Ma l'apice della struttura prolettica dell'opera è dato da alcune considerazioni di Newman dalle quali si rileva come il giovane abbia sorprendentemente intuito il grave segreto di casa Bellegarde. Parlando con la Tristram, l'americano esterna le sue inquietanti intuizioni. Dell'anziana marchesa, non senza una punta di ironia, dirà: «she is wicked, she is an old sinner [...] I shouldn't wonder if she had murdered some one» (p. 225-26). E del figlio Urbain, l'americano si mostra più che convinto che sia stato complice «[of] something dreadfully bad, something mean and underhand, and not redeemed by audacity, as his mother's misdemeanours may have been. If he has never committed murder, he has at least turned his back and looked the other way while someone else was committing it» (p. 226). Meglio non poteva delineare Newman il ruolo che Urbain ha in effetti avuto in tutta la vicenda. E il sospetto dell'americano troverà una parziale conferma dopo le rivelazioni, quand'anche scarse, fatte da Valentin. Già prima di ricevere quelle gravi confidenze dalla Bread, Newman è assolutamente convinto che il segreto di casa Bellegarde sia macchiato di sangue. Fermo davanti al cancello del castello di Fleurières, l'americano esprime ormai la certezza che questo luogo sia stato testimone di un grave misfatto. «There was blood in the secret at the very least! [...] He stood there awhile [...] and wondering to what crime it was that the dark old house, with its flowery name, had given convenient occasion» (pp. 360-61).

Non si può non sottolineare comunque, alla fine di questa lunga digressione, come sia proprio il continuo, ridondante e, in alcuni decisivi passaggi diegetici, inopportuno ricorso alle prolessi a costituire quello che potremmo definire uno dei limiti strutturali del romanzo. Significativa a tal proposito ci è sembrata questa rassegnata e patetica premonizione di Claire, nella quale è già dato leggere scopertamente la tragica fine di Valentin. «I have a sort of foreboding about him. I don't know why, but I fancy he will have some great trouble-perhaps an unhappy end» (pp. 234-35).

two men sat watching the great blaze which scattered its scintillations over the high adornments of Newman's ball-room» (p. 150). Semplici segmenti descrittivi, quindi, che però «preparano» il lettore alla centralità che assumerà poi il camino nell'economia del racconto. Ben diverso è il riferimento al focolare che riscontriamo in altri momenti del percorso narrativo. Quando Newman comunica a Valentin l'intenzione di chiedere la mano di Claire, si nota come il giovane Bellegarde, visibilmente sorpreso, si alzi restando fermo «before the chimney-piece» (p. 156). Si rileva, poi, come lo stesso Newman, qualche attimo dopo, si alzi «leaning against the mantelshelf» (p. 157). Alla fine del colloquio, che segna un momento importante della vicenda in quanto Valentin assicura con sincerità «[his] sympathy» (p. 163) all'amico impegnandosi, per così dire, ad appoggiare «[his] cause» (p. 163), si può notare come Newman «dropped into a chair before his fire, and sat a long time staring into the blaze» (p. 163).

Quando Newman chiederà la mano di Madame de Cintré, da un banale gesto del giovane (subito dopo che questi ha esternato a Claire l'importante proposta, in un'atmosfera resa estremamente tesa dal forte disagio denunciato da entrambi) si rileva come i due anche in questa particolare circostanza si trovino accanto al camino. «He got up and stood before her, leaning one hand on the chimney-piece» (p. 168). Da notare che questo episodio è segnato da un ulteriore riferimento al camino, ma solo per segnalarci come Newman, diversamente dalla sua interlocutrice, resti accanto al focolare per l'intera durata del colloquio. «Madame de Cintré rose again and come toward the fireplace, near which Newman was standing» (p. 172).

Come Claire, anche Madame de Bellegarde, quando sarà presentata a Newman in quella sua ampia e tenebrosa sala, la troviamo seduta «near the fire» (p. 178); in effetti sono davvero rare le occasioni in cui questo personaggio è colto al di fuori di questo *suo* spazio, lontano da *suo* focolare. Già alla prima apparizione della marchesa, comunque, è segnalata al lettore la sacrale solennità dell'ufficio di fedele custode del *focus* che ella ricoprirà nella vicenda (e a con-

ferma di questo ruolo assegnatole si può ricordare l'occasione in cui Madame de Bellegarde è colta nell'atto, che le deve essere abituale, di fissare o, se si vuole, «sorvegliare-custodire» il fuoco. «[She] sat staring at the fire» [p. 235]. Ed in questa circostanza, con la famiglia riunita, è riaffermata a più riprese la funzione attanziale del camino, così come la sua centralità. Si può notare come tutti i membri di casa Bellegarde convergano a turno presso il focolare, vicino al quale troneggia la vecchia marchesa, come per ribadire l'autorità della stessa e nel contempo eseguire una sorta di liturgia, partecipare ad una cerimonia culturale, ad un rito ancestrale che sembra d'altronde confermare la sacralità di uno dei primi ruoli assegnati alla donna e rimandare forse alle origini stesse della cultura femminile, «ai riti femminili»²⁸. È il più giovane, Valentin, ad aprire il cerimoniale: si avvicina alla madre, «leaning against the chimney-piece» (p. 182), con l'intento di perorare «la causa» dell'americano. «[...] what do you think of my dear friend Newman? Is he not the excellent fellow I told you?» (p. 182). Poi è il turno di Urbain il quale, appena entrato, si porta accanto alla madre per assumere quel ruolo «sacerdotale», di supporto all'ufficio materno, che mai abbandonerà. È un compito, questo, che assolve con assoluta dedizione. «He turned to his mother and gallantly bent over her hand, touching it with his lips, and then he assumed an attitude before the chimney-piece» [pp. 183-84] (da notare che questa posizione assunta dal marchese sarà probabilmente mantenuta a lungo: «M. de Bellegarde stood in a well-balanced position before the fire» [p. 184]). Infine è la volta di Claire. «[...] she went up to her mother [...] who sat in her deep chair by the fire» (p. 189).

Questo rito comunque si ripete, anche se con modalità diverse, ogniqualvolta la famiglia è riunita: e sempre si sottolinea il «protagonismo» attanziale del focolare. Come nell'occasione in cui Urbain convoca Newman per comunicargli che può finalmente aspirare alla mano di Claire. Appena Newman raggiunge la sala della marchesa, si sottolinea come

²⁸ G. Steiner, *op. cit.*, p. 284.

l'ambiente sia «lighted only by the crackling fire» (p. 204). Poi l'io narrante ci segnala la posizione di Urbain che naturalmente si trova «before the fire» (p. 204), accanto alla madre la quale come sempre occupa «her place by the fire» (p. 213), anche se questa notazione è fatta poco più tardi. Da notare ancora che nella stessa circostanza Urbain, quando dovrà mettere a conoscenza l'americano dell'importante decisione della famiglia, conduce Newman in un altro ambiente e anche in questo spazio prende posto «before the fireplace»²⁹ (p. 208).

È curioso notare come anche quando sarà comunicato a Newman il ritiro dell'assenso al matrimonio con Claire da parte di Urbain e della madre, costoro occupino le stesse posizioni sopra rilevate. «Behind her [Claire], before the fireplace, stood Urbain de Bellegarde [...] near the marquis sat his mother» (p. 312). Madame de Cintré è invece «segnalata» «in the middle of the room» (p. 312), a distanza dal focolare, quindi «lontano» dalla famiglia. E l'io narrante non poteva meglio sottolineare — sempre così attento a rilevare quel puntuale, geometrico cerimoniale che vuole tutti i membri del gruppo assumere il focolare quale punto di riferimento obbligato, in religiosa osservanza della sua centripeta sacralità — come questa volta nell'ambito della famiglia non ci sia stato concerto. Si noti poi come Urbain in questa circostanza riaffermi, per così dire, il suo ruolo «sacerdotale» e soprattutto il suo ferreo sodalizio con la madre. «He rested his two hands upon the back of his mother's chair and bent forward, as if he were leaning over the edge of a pulpit»³⁰ (pp. 314-15).

²⁹ È interessante rilevare come la marchesa, allontanatasi momentaneamente dalla sala, sia ansiosa di farvi ritorno — «take me back to my armchair» (p. 219), intima scherzosamente a Newman — e di riprendere «her customary place» (p. 219) accanto al focolare.

³⁰ L'intesa tra madre e figlio è perfetta, cementata forse da quel terribile segreto di famiglia. Più volte si sottolinea la profonda affinità «ideologica» che lega i due, evidenziata soprattutto da quei frequenti scambi di rapidi, significativi sguardi. D'altronde, l'ubbidienza a Madame de Bellegarde da parte del figlio maggiore è totale e incondizionata. James rileva spesso come Urbain prenda sempre posto accanto alla madre, ne segue attentamente lo sguardo, pronto a cogliere le espressioni del viso e ad uni-

Oltre ad assumere una funzione attanziale, il focolare può anche svolgere, in alcune circostanze, una sorta di ruolo feticistico. Un'occasione è data da uno degli incontri tra Valentin e Newman, tra l'altro sempre segnati da un riferimento al camino, durante il quale l'americano, sicuro ormai di poter sposare Claire, rilascia, davanti al focolare, questa solenne dichiarazione: «I answer for her happiness!» (p. 267), che può anche essere interpretata come un vero e proprio «giuramento», e nel contempo avvertendo l'esigenza di «celebrare», sottolinea l'io narrante — e si noti il ricorso ad una lessia che rimanda ad una funzione liturgica —, questa sua «gioiosa» certezza alimenta la fiamma del focolare, per quanto sia già sufficientemente attiva, aggiungendovi due ciocchi. «And as if he felt the impulse to celebrate his happy certitude by a bonfire, he got up to throw a couple of logs upon the already blazing hearth» (p. 267). Non può sfuggire al lettore l'importanza di questo rito che restituisce al *focus* la più peculiare delle sue funzioni, quella — primordiale — di mezzo attraverso il quale si compie il sacrificio (l'«offerta»

formarsi agli umori e soprattutto alla volontà della stessa. Si può notare inoltre come Urbain prima di prendere la parola, in particolare nei confronti di Newman, faccia sempre riferimento alla madre: avvicinandosi ad essa o, più semplicemente, guardandola.

In non poche circostanze è la marchesa a richiamare l'attenzione del figlio, «Madame de Bellegarde gave a glance at her eldest son, and by the time she had crossed the threshold of her boudoir he was at her side» (p. 217), o ad invocare la presenza — come nell'occasione in cui la figlia le comunica di aver accettato la mano di Newman —: «Where is my son-where is Urbain?» (p. 246).

All'americano come al lettore riesce difficile immaginarli separati, la coppia in effetti è come se costituisse un'unica, inscindibile entità. «[...] the image of the marquis and her son rose before him [Newman] again, standing side by side, the old woman's hand in Urbain's arm» (p. 360), «the marquis came in with his mother on his arm» (p. 364) e si potrebbe andare oltre. La presenza della marchesa è comunque sempre associata a quella del figlio e viceversa, d'altronde sono quasi inseparabili. «My lady is always at home — nota Mrs. Bread — and the marquis is mostly with her» (p. 362). Niente, tuttavia, più di questa significativa considerazione di Valentin può rendere meglio l'indissolubilità del binomio madre-figlio: «my mother and Urbain have put their heads together» (p. 209).

dei due ceppi può essere interpretata in tal senso). E questo rapporto di tipo culturale, feticistico col focolare è stabilito dalla stessa Claire. Come altrimenti «leggere» questo invito rivolto dalla giovane a Newman, durante la prima visita dell'americano a palazzo Bellegarde, dopo che questi è stato sollecitato da Valentin a visitare la casa? «Would you not prefer my society, here, by my fire, to stumbling about dark passages after my brother?» (pp. 127, corsivo nostro).

Si noti come, al di là delle velate allusioni erotiche che si possono cogliere nell'invito di Claire, il focolare si conferma qui quale *topos*, «spazio» accanto al quale la donna evoca o compie riti ancestrali, riti specificamente femminili³¹ (e tra l'altro non si propone qui anche Madame de Cintre quale vestale del *focus*?); ma l'invito di Claire a godere della sua «society», accanto al suo focolare — e non si trascuri l'enfasi data dall'uso del possessivo — implica inequivocabilmente un'inconscia scelta di Newman come futuro compagno, destinato quindi a fruire del suo «letto»-focolare (non certo lo stesso calore ci si può aspettare dal focolare di Madame de Bellegarde che, con un felice ossimoro, è significativamente definito gelido: «chilly fireside»³² [p. 225]). E

³¹ G. Steiner, *op. cit.*, p. 284.

³² È piuttosto frequente l'associazione di aggettivi quali freddo e gelido alle persone di Madame de Bellegarde e di Urbain, come anche alla casa di Rue de l'Université. Della marchesa si rileva «her steel-cold pluck» (p. 412), d'altra parte i suoi occhi richiamano «two scintillating globules of ice» (p. 412). Immancabilmente seduta «by the fire», spesso l'anziana aristocratica è colta dall'io narrante «conversing [...] coldly» (p. 225) con chiunque le si avvicini. In Newman lo sguardo della marchesa genera «the effect [...] of a sudden spurt of damp air» (p. 225). Nell'espressione di Madame de Bellegarde come in quella di Urbain si coglie «the same cold unsociable fixedness» (p. 360). Secondo Tom Tristram è proprio la freddezza il tratto caratterizzante il temperamento dei Bellegarde. «They're a d-d cold-blooded lot, any way» (p. 427).

Durante la prima visita di Newman a palazzo Bellegarde, si rileva come l'americano sia fatto passare attraverso «a vestibule [...] vast, dim, and cold» (p. 123). Fredda è persino la scala che il giovane è obbligato ad usare per accedere alla sala di Claire (cfr. p. 164). E in un'altra circostanza si può notare come la sala da pranzo si trovi «at the end of a cold corridor» (p. 206). «Very cold» (p. 403), ovviamente, non può che rivelarsi a Newman

si noti inoltre come, nella stessa occasione, un altro precedente invito di Claire — «to put a log on the fire» (p. 124) — rivolto questa volta a Valentin, non può che essere interpretato come una funzione rituale preparatoria, per così dire, al ruolo che di lì a poco andrà ad assumere il focolare³³. Perfino questa esibizione della giovane, maliziosa moglie di Urbain, in presenza di Newman che vede per la prima volta, si compie davanti al focolare.

[She] came round to the other side of the fire with her cup of tea in her hand [...] uttering little cries of alarm. She placed the cup on the mantelshelf and began to unpin her veil and pull off her gloves, looking meanwhile at Newman (p. 128).

Un ruolo attanziale-prolettico è assunto dal camino in un'altra importante occasione. Quando Newman si reca per l'ultima volta a casa di Valentin, preoccupato per la scelta del giovane di battersi a duello, si nota come l'americano, nell'attesa dell'amico, si fermi accanto al focolare, in un ambiente come al solito tenebroso, la cui fiamma proietta fantastici bagliori assieme ad ombre che, nella tetra atmosfera di questo spazio e in previsione della triste fine di Valentin, risultano ineluttabilmente inquietanti.

anche la chiesa del convento delle carmelitane dove, s'è visto, si ricrea la tipica atmosfera di casa Bellegarde. Ma questa stessa atmosfera è significativamente presente già all'apertura del romanzo, durante la visita di Newman al Louvre, i cui locali l'americano trova «cool» e «dim» (p. 50).

³³ In questa ottica, potremmo dire in chiave prolettica, vanno sicuramente anche questi altri due riferimenti al camino, alla cui attenzione ci richiama appunto l'io narrante proprio in previsione della centralità che assume il focolare nel corso di questo importante episodio (ci riesce difficile altrimenti «archiviarli» come semplici strutture descrittive di complemento). Nel primo richiamo si fa notare come Valentin si serva delle due candele, poste sulla mensola del camino, già segnalate dall'io narrante all'entrata di Newman nella sala («The young man took the two candles from the mantel-shelf [...] and looked up toward the cornice of the room, above the chimney-piece» [p. 125]), nel secondo si registra questa considerazione di Newman nei riguardi di Valentin. «[...] he had a vague impression that the young man at the chimney-piece was inclined to irony» (p. 126).

Newman had been sitting without lights by Valentin's faded fire, upon which he had thrown a log; the blaze played over the richly-encumbered little sitting-room and produced fantastic gleams and shadows (p. 305).

Questa stessa cupa atmosfera dell'appartamento di Valentin — che è comune, come s'è visto, a tutte le dimore dei Bellegarde — la ritroviamo poi significativamente nella locanda in Svizzera dove alloggia, ormai morente, il giovane. «[...] the room [...] was lighted by a single shaded candle» (p. 328). Anche in questa occasione — importante in quanto Valentin indirizza l'americano presso la Bread e quindi verso il grave segreto di famiglia — ritroviamo un riferimento al focolare. «Newman went back to Valentin's room, which he found lighted by a taper on the hearth» (pp. 337-38).

Riferimenti al focolare non mancheranno neanche durante la visita della Bread a Newman — che segnerà un altro momento tipico della vicenda — quando l'anziana governante, ormai prossima a lasciare i Bellegarde, comunica all'americano l'adesione di Claire all'ordine delle Carmelitane, non senza sottolineare il tradizionale, ferreo rigore caratterizzante questa regola claustrale che provoca al giovane un comprensibile turbamento. Durante una lunga pausa del colloquio, che consente all'io narrante di registrare il grave avvillimento dell'americano, si nota come il gelido silenzio subentrato alla drammatica comunicazione della Bread sia infranto solo dal ticchettio di un orologio posto «on the chimney-piece»³⁴ (p. 397). Infine, quando la Bread si sarà stabilita definitivamente nell'appartamento parigino di Newman, si noterà come il danaro relativo alle sue spettanze sia periodicamente posto da un messo bancario «in a great pink Sèvres vase on the drawing-room mantelshelf» (p. 447).

Non sembra certamente dovuta al caso la significativa

³⁴ Sempre durante questo episodio, nel corso del colloquio si rileva, in un primo momento, la «posizione» della Bread la quale «stood by the fire» (p. 397) e poi, dopo che ha visitato l'appartamento, si «vede» la stessa riporre «her candlestick on the chimney-piece» (p. 398).

confluenza nell'ultima parte del racconto dei suoi principali poli semantici. I capitoli conclusivi si presentano come una sorta di segmento diegetico sinottico, finalizzato alla riproposizione dei significati più rilevanti del testo. Riaffiora pertanto il confronto Europa-America senza minimamente perdere, anzi accentuando, quel tono conflittuale immediatamente delineato all'inizio del romanzo, così come la dialettica luce-buio, che ha come s'è visto una valenza semantica di notevole interesse, trova alla fine nello spazio conventuale, che ripropone scopertamente lo spazio-prigione di palazzo Bellegarde, la sua più significativa espressione. Ma è sicuramente dal costante, ininterrotto riferimento al focolare e dal reiterato richiamo di alcuni *topoi* (spazi interni ed esterni che si può dire scandiscono le tappe principali di questa vicenda) che si coglie il respiro profondo del racconto, forse il suo significato complessivo.

Come per Roderick Hudson, anche per Christopher Newman la ricerca di nuovi spazi, l'irrefrenabile esigenza di aprirsi a più stimolanti e forti esperienze riflette un profondo disagio esistenziale, ma soprattutto la drammatica consapevolezza di dover necessariamente colmare una sorta di vuoto culturale — per quella dolorosa mancanza di remoti e solidi referenti storici lamentata da buona parte dell'intellettualità americana dell'Ottocento — con l'acquisizione appunto, attraverso il viaggio, di nuove prospettive culturali. Ma la tormentata visitazione di luoghi lontani, spesso ostili, quasi sempre però genera disorientamento, dolorosi conflitti interiori e una perdita pressoché totale di sicuri referenti spaziali che non poche volte si traduce poi in una dolorosa perdita di identità culturale (comune a numerosi personaggi jamesiani) che determina infine l'arrendevole fuga in una dimensione metafisica. È quello che avviene in *Roderick Hudson* ed è quello che si può alla fine registrare in *The American*, dove Newman chiude la sua sofferta esperienza europea nella cattedrale di Notre Dame, un rifugio dove egli, in un momento di profondo avvillimento, invoca una sorta di «annullamento» (proprio come Rowland e Roderick e come altri personaggi jamesiani arrivati ad un bivio cruciale del loro percorso esistenziale), quale conseguenza di una estra-

neità a tutti gli spazi; in altre parole il giovane si sente ormai «out of the world» (p. 445), sospeso appunto in una dimensione metafisica, alla ricerca di un riposante immaginario *kaos*, dello spazio primordiale. Questa è in fondo la dimensione spaziale ultima comune a tutti i principali personaggi di questa vicenda: Valentin, il cui «affrancamento» dai rigorosi vincoli familiari lo otterrà, paradossalmente, solo con la morte; Claire, che si chiude in un claustrale, perpetuo isolamento; la Bread, destinata a vagare «in eterno» nel «dorato» spazio-prigione assegnatole generosamente da Newman o, piuttosto, da un ingrato destino — «[She] wanders eternally from room to room» (p. 446) —; la stessa vecchia marchesa «murata» in quel suo tenebroso, spettrale spazio, destinata per contrappasso in questo «erebo» ad essere carceriera di se stessa e quindi a prolungare nel tempo quella «extreme seclusion» (p. 448) nella quale vive con l'inseparabile Urbain che la Tristram vuole condannato, anch'egli per una sorta di inevitabile contrappasso, a fissare, forse perpetuamente, «hopelessly [...] the convent-wall» (p. 447) dove è rinchiusa la sorella. E questa ricorrente presenza del muro, bianco come l'inquietante cetaceo melvilliano (sarà solo un caso, ma James nella prefazione ricordava come dalla finestra dell'appartamento parigino dove scrisse parte del romanzo, si offerisse alla sua vista, tra l'altro, «one of those [...] garden walls that form deep, vague, recurrent notes in the organic vastness of the city»³⁵), segna forse, metaforicamente, il confine ultimo assegnato a questi personaggi, oltre il quale c'è solo lo spazio metafisico della morte.

³⁵ *Op. cit.*, p. XI.

A MEDIEVAL SOURCE OF MELVILLE'S
«TARTARUS OF MAIDS»*

di
Gordon Poole
(Napoli)

Based on Melville's drive by horse-drawn sleigh to a papermill five miles from Pittfield, Massachusetts, in late January of 1851 to buy paper, the second or «Tartarus» portion of «The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids» (Melville, 1949) is certainly to be counted among the most perplexing, yet haunting of Melville's tales. Explication of «Tartarus» might be aided — although not exhausted — by considering a hitherto little noticed characteristic of the text, viz. its fairy-tale or romance quality and, relatedly, the quest motif.

The narrator, wrapped in a dreadnaught, as if to signify fearlessness, and driving his one-horse pung through a strange, wild, wooded, mountainous New England landscape with its allusive place-names, such as Woedolor Mountain and Devil's Dungeon, and coming across a great building surmounted with a tower, where a master has a large number of pale young women in his employ, could well remind one, *mutatis mutandis*, of a medieval knight whose quest for adventure may typically lead him through places with similarly allusive names to a castle where maidens are kept prisoner. One notices, in passing, that Melville's maidens are cut off from normal domesticity, lodging in boarding houses within the factory complex and not in their own homes.

* Research for the present paper was made possible thanks to a grant («60%») from the Ministero dell'Università e della Ricerca Scientifica e Tecnologica of Italy.

Furthermore, an old, saw-mill on a cliff, although built of logs, looks somewhat like a medieval castle, having «not only much of the aspect of one of rough-quarried stone, but also a sort of feudal, Rhineland and Thurmberg look, derived from the pinnacled wildness of the neighboring scenery». Below it is the paper-mill, «like some great whited sepulchre». The road thither is beset by obstacles which seem like the sort of wild animals the adventurous knight of romance might encounter — a newly fallen hemlock, snapped by the cold, impresses the narrator as being «darkly undulatory as an anaconda», a rock appears heraldically «couchant like a lion in the way».

The idea that «Tartarus» could be seen as a modern version of a knightly romance, an unfulfilled quest, is reinforced by comparison with the first half of the sketch, where, in Fisher's words, Melville's «modern Templars parody crusaders for justice and Christian community; they are impotent, effete caricatures of their medieval counterparts» (1977, p. 70).

The medieval romance which bears the most striking similarity to the situation narrated in «Tartarus» is the long, narrative, 14th-century poem of unknown authorship, *Ywain and Gawain*. Ywain comes across a castle significantly called «Heavy Sorrow», wherein he finds a great work-room containing working girls:

And, als sir Ywayne made entrè,
Fast bisyde him than saw he
A proper place, and fair, i wis,
Enclosed about with a palis.
He loked in bitwix the tres,
And many maidens thar he sese,
Wirkand silk and gold wir,
Bot thai war al in pover atir,
Thair clothes war reven on evil arai,
Ful tenderly al weped thai;
Thair face war lene and als unclene,
And blak smokkes had thai on bidene;
Thai had mischefs ful manifalde,
Of hunger, of threst, and of calde;
And ever onane thai weped all,
Als thai wald to water fall.

Ywain and Gawain (1802), vv. 2960 seq. pp. 124-125

Prisoners of two demons and the lord of the castle, the maids, worn to skin and bones, are paid a pittance, no more than four pennies a week, where a fair wage would be forty shillings (v. vv. 3054 seq.). Weeping, they tell Ywain they are the accumulated result of the yearly tribute of thirty damsels paid by the king of the «Maiden-land» to the two demons for whom they toil. Ywain fights and slays the two demons, freeing the maidens.

Clearly, Melville's «Tartarus» has in common with the *Ywain and Gawain* «heavy sorrow» episode the presence in a workroom of a large number of under-nourished, cold, threadbare virgins engaged in tiring, industrial labor under the supervision of male task-masters. In both cases, a central motif is the repression of female reproductive sexuality in favor of productive servitude. Melville's «Woedolor Mountain in New England» might owe something to «The Castle of Heavy Sorrow» in *Ywain and Gawain*, and others of the toponyms he uses are susceptible of an etymological interpretation having a decidedly medieval air about it. While Mssrs. Cupid and Old Bach, the overseers of Melville's paper mill, are not demons, as are the two defenders in *Ywain and Gawain*, the name of the first suggests a superhuman origin, while that of the second is connoted with both diabolic lore (Old Scratch, Old Boy, Old Nick, etc.) and chivalric orders («bachelor-of-arms», «bachelry»).

Among the several differences in form and content between «A Tartarus of Maids» and *Ywain and Gawain*, two are especially striking. Firstly, Melville's maids do not produce a fabric but rolls of white paper, which has been interpreted as suggesting that women, in the exercise of their reproductive capacities, physically produce a blank, innocent *tabula rasa* upon which life or society can write for good or evil. It is certainly true that the production of paper suggests the writer's trade and, in general, the theme of artistic representing of reality. Referring in a letter to his ride to the paper-mill, Melville himself jokingly concluded that Pittsfield was a writer's paradise.

The second notable difference is that Melville's narrator, a «seedsman» who has come for paper for envelopes to put

his seeds into (interpretable as a covert, erotically connoted metaphor for creative writing), makes no attempt to rescue the maidens, although their plight, and the contrast with the bachelors in their fools' paradise, clearly disconcerts him. Unlike Ywain, he has no «lyoun» to aid him in his quest, although he comes across a stone lion on his way to the mill. He stands in no less ironic a contrast with Ywain and the chivalric knights of yore than do the modern knights of Malta in the first part of the tale with their medieval namesakes. As is shown by Melville's fond but bemused treatment of Garibaldi in «At the Hostelry» and «Naples in the Time of Bomba», where the Italian hero is compared contrastively with El Cid, the author was pessimistic as to the political feasibility of modern knight-errantry.

As is well known, *Ywain and Gawain* is a free translation into English or, perhaps better said, a retelling of Chrétien de Troyes's *Yvain*, also known as *Le Chevalier au Lion*. Thanks to Mary Bercaw's *Melville's Sources*, one is led handily to A.F. Beringause's 1963 article «Melville and Chretien [sic] de Troyes», where the resemblance between the situation described in «The Tartarus of Maids» and the episode of the captive maidens in Chrétien's work was summarily noted and discussed¹. Bercaw rightly marks her entry in

¹ A correction to Bercaw's welcome repository: Chrétien's work is generally entitled *Yvain*; the author himself referred to it as *Le Chevalier au Lion*. This is a different work from «Lancelot», properly *Le Chevalier de la Charette*. Bercaw, incorrectly, has *Ywain and Lancelot* (item 720, p. 126).

Besides Ritson's edition of *Ywain and Gawain*, a Welsh version of the same tale, *Owein, or The Countess of the Fountain* (not a translation of Chrétien's *Yvain*), was at hand in the *Mabinogion*, a 14th century collection of fairy tales published both in the original Cymric and English translation by Lady Charlotte Guest in 1838-1849, complete with the equivalent of the «Heavy Sorrow» episode. However, in this redaction of the tale, the beautiful, young noblewomen, twenty-four in number, although imprisoned in the castle of the Black Knight, are not operative. While it is casually mentioned that they were engaged in embroidering by a window, this activity does not come across as a servitude as in Chrétien de Troyes's telling and in the English poem *Ywain and Gawain*.

Malory's prose treatment of the Arthurian cycle, based on Geoffrey of Monmouth's *Historia Regum Britanniae*, was, of course, popular reading in the United States in the nineteenth century. In Book VI, «Morte d'Arthur»,

Melville's Sources relative to Beringause's article with a «?» as a «questionable source». Indeed, no modern English translations of *Le Chevalier au Lion* or of any other work by Chrétien were made during Melville's lifetime. Even had Melville been up to reading medieval French, no edition of this or any other of Chrétien's works existed at the time, the earliest being W.L. Holland's *Li Romans dou Chevalier au Lion* (Hanover, 1862; Braunschweig, 1886). In conclusion, Beringause saw a similarity but failed to establish the likelihood or even the possibility of a connection. Melville could have had no specific knowledge of Chrétien's *Yvain*.

On the contrary, Melville could certainly have read the anonymous 14th century English poem *Ywain and Gawain* in Joseph Ritson's *Ancient Engleish Metrical Romanceës*, from which we have quoted above. First brought forth in 1802, Ritson's work was reviewed by Walter Scott in the *Edinburgh Review* in January 1806, and *Ywain and Gawain*, with which the first volume begins, was singled out for praise as «the most interesting [romance] which now exists» (Johnston, 1964, p. 146). Robert Southey praised Ritson's *Ancient Engleish Metrical Romanceës* in the 1803 *Annual Review* as containing «fine studies for a poet»: «There has rarely, if ever, appeared in this country a publication so valuable to the antiquary, the philologist, and the poet» (Johnston, 1964, p. 147).

Although neither Merton Sealts nor Mary Bercaw have found evidence of Ritson's works being among Melville's readings², Ritson's text was indeed a well-known and well

Sir Launcelot du Lake is assaulted by a «foule carl» (churl), the chief porter of a nearby castle, and kills him in self-defence. Attacked by two giants, he kills them too, thus freeing the inmates of the castle, three-score ladies and damsels (Malory, 1959, p. 195). The latter, in thanking him, explain that «the most part of us have bene here this seven year presoners, and we have worhed all maner of sylke workys for our mete, and we are all grete jentylwomen borne» (ibid., p. 196). However, they are not described as gaunt maidens, given in tribute and slaving for starvation wages, a touch present in *Ywain and Gawain*, as we have seen.

² In his Introduction to *Melville's Reading* (1988), Sealts relates Charles Olson's recollection of having seen, in the Brooklyn Public Library,

lauded work, which such a diligent reader as Melville was might be presumed to have known and consulted or read.

In conclusion, rather than Chrétien de Troyes's *Le Chevalier au Leon*, the most likely literary influence upon Melville's writing of «Tartarus» for the wage slavery of a phalanx of pallid, unsexed maidens is *Ywain and Gawain*, the 14th century, free rendering of Chrétien's poem. This work perhaps helped Melville to see symbolic potentialities in his own rather prosaic experience of visiting a New England factory and, as well, to recast the Arthurian quest motif in terms of his social pessimism and existential malaise, projecting a stark view of the effects of mid-nineteenth century industrial capitalism on traditional American humanitarian values, while exposing in the process the combination of greed and sexual repressiveness at the core of modern chivalry.

a copy of Warton's *History of English Poetry* with what he believed to be Melville's markings. Warton's *History*, first published in 1774, then in 1824 and 1840, contains long quotations from *Ywain and Gawain*, but not the «Castle of Heavy Sorrow» episode. The 1840 edition includes notes by several scholars, including Ritson.

WORKS CITED

- Bercaw, Mary K.
1987 *Melville's Sources* (Evanston, I, 11: Northwestern University Press).
- Beringause, A. F.
1963 «Melville and Chretien (sic) de Troyes», *American Notes & Queries*, II, 2 (Oct.).
- Brewer, Derek
1988 «The Social Context of Medieval English Literature», in *Medieval Literature. Part I: Chaucer and the Alliterative Tradition, The New Pelican Guide to English Literature*, Boris Ford, ed. (Harmondsworth: Penguin, 1982).
- Chrétien de Troyes
1975 *Ywain or the Knight with the Lion*, tr. Ruth Harwood Cline (Athens, Georgia: The University of Georgia Press).
- Cline, Ruth Harwood. V. Chrétien de Troyes.
- Eby, E.H.
1940 «Herman Melville's 'Tartarus of Maids'», *Modern Language Quarterly*, I (March), pp. 95-100.
- Fisher, Marvin
1971 «Melville's 'Tartarus': The Deflowering of New England», *American Quarterly*, XXIII, pp. 79-100.
1977 *Going Under: Melville's Short Fiction and the American 1850s* (Baton Rouge and London: Louisiana State University Press).
- Geoffrey of Monmouth
1978 *The History of the Kings of Britain*, trans, with an introduction by Lewis Thorpe (Harmondsworth: Penguin, 1966).
- Johnston, Arthur
1964 *Enchanted Ground: The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (University of London: The Athlone Press).
- Malory, Thomas
1959 *The Works of Thomas Malory*, Eugene Vinaver, ed. (London: Oxford University Press, 1954).
- Melville, Herman
1949 *The Complete Stories of Herman Melville*, Jay Leyda, ed. (New York: Random House).

Ritson, Joseph. V. *Ywain and Gawain*.

Rowland, Beryl

1969 «Melville's Bachelors and Maids: Interpretation through Symbol and Metaphor», *American Literature*, XLI (November), pp. 389-405.

Sealts, Merton M.

1988 *Melville's Reading: Revised and Enlarged Edition* (Columbia: University of South Carolina).

Thompson, W.R.

1957 «The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids': A Reinterpretation», *American Quarterly*, IX (Spring), pp. 34-45.

Ywain and Gawain - 1802

1802 In *Ancient English Metrical Romanceës*, Joseph Ritson, ed. (London: printed by W. Bulmer and Company for G. and W. Nicol). Republished in 1884: rev. Edmund Goldsmid (Edinburgh: E. and G. Goldsmid)

1964 Albert B. Friedman and Norman T. Harrington, edd. (London - New York - Toronto: Oxford University Press).

LA SCRITTRICE E IL LABIRINTO:
INCONTRO CON CHRISTINE BROOKE-ROSE

di
Maria Del Sapio Garbero
(L'Aquila)

Emma Woodhouse esce in carrozza dal romanzo della Austen e si ritrova in aereo in viaggio verso San Francisco dove parteciperà alla «Preghiera per l'Esistenza», una funzione annuale rivolta non a Dio ma al Lettore («implicito», «ideale», «reale», e così via); questa entità — l'Interprete — così centrale nell'ermeneutica letteraria contemporanea, e al cui ricordo è così importante appellarsi per conservare lunga vita fittizia nel mondo vero dei vivi. Nella sua stessa carrozza, e poi durante il viaggio, Emma incontra, ora con imbarazzo, ora con disappunto altri personaggi (ahimé, degli sconosciuti! e vestiti in modo così strano!): Goethe e Lotte (di Thomas Mann), una certa Emma Bovary, Kassandra (della Wolf), Dorothea Brooke e Mr. Casaubon (di G. Eliot), un altro Casaubon (di Umberto Eco), Gibreel Farishta (di Rushdie), la duchessa di Parma, Fabrizio del Dongo, Julien Sorel e poi altri e altri ancora. Una folla spaventosa. Come lei, sono stati invitati a partecipare al rito (la «Preghiera per l'Esistenza»), o meglio ai riti (ce ne sono diversi, cristiani, mussulmani, ecc., a seconda dell'osservanza religiosa degli invitati), che saranno officiati all'interno di un megaconvegno sul personaggio nella letteratura mondiale. Il convegno si tramuterà in catastrofe e solo miracolosamente i nostri si ritroveranno più o meno indenni in carrozza sulla via del ritorno dopo essere passati attraverso l'apocalisse del moderno: attacchi terroristici, contestazioni, destrutturazioni, riabilitazioni, raddoppiamenti di celluloide, elettronici, e così via.

Tutto questo avviene nell'ultimo romanzo di Christine

Brooke-Rose, *Textermination* (Manchester, Carcanet, 1991), romanzo in cui la solita verve colta dell'autrice si accompagna ad un ritrovato senso dell'intreccio e ad una leggibilità meno consueti in altri suoi romanzi. Siamo così coinvolti in esilaranti e impensati incontri-idilli fra personaggi di epoche, di culture e di lingue diverse, in un *pastiche* metaletterario (alla Fuentes) che trasforma in trama avvincente il gioco di sovrapposizione o di tessitura eterodossa fra i testi che forse sempre avviene nella mente di ogni lettore, e che certo ossessiona lo scrittore postmoderno: scrittore *postumo* infatti, visitato da troppi fantasmi, catturato nel labirinto senza uscita della letteratura e del discorso sulla letteratura ma anche nel gioco di rifrazioni tecnologiche istituitosi fra antiche finzioni letterarie e nuove finzioni computerizzate.

Christine Brooke-Rose, studi universitari a Oxford, dottorato in filologia a Londra, cattedra di letteratura nord-americana all'università di Parigi, autrice di molti saggi critici (*A Grammar of Metaphor*, 1958, *A ZBC of Ezra Pound*, 1971, *A Rhetoric of the Unreal*, 1981, *Stories, Theories and Things*, 1991) è scrittrice fin troppo consapevole dei congegni tecnici dell'illusione romanzesca, illusione che nei suoi romanzi viene rotta attraverso la trasgressione sistematica della separazione ontologica fra finzione e realtà. Ma se anche qui l'autrice lavora intorno ad un problema di narrativa — in questo caso lo statuto fragile del personaggio rispetto alla variabilità storica della lettura e del giudizio critico — è con leggerezza e facilità che il carico teorico e il virtuosismo tecnico estremo di altri suoi romanzi si traducono in narrazione. Forse perché più condivisibile con il lettore è diventata l'esperienza di quella zona di confine in cui la densità delle cose partecipa del mondo illusorio e cavo delle parole; esperienza che appartiene ormai appieno alle narrazioni contemporanee e che nei romanzi di Brooke-Rose appare tematizzata fin dai primi anni '60 quando, nel panorama inglese ancora dominato dalla grande tradizione del realismo, la scrittrice imprime una svolta al suo stile narrativo e inizia la sua sperimentazione, prima di marca francese (quella del *nouveau roman*), con *Out* (1964), *Such* (1966) e *Between* (1968) e poi via via sempre più personale.

Incentrati sull'avventura stessa della scrittura (*Thru*, 1975) e sul linguaggio come luogo insieme della creatività e della simulazione del reale, i romanzi di Brooke-Rose pongono la più ampia questione della «crisi di realtà» tipica della nostra epoca: sono fatti non di eventi, ma di quella realtà seconda che sono diventati i discorsi sulle cose, e di quella verità residuale e dissidente che lo spericolato gioco linguistico della scrittrice sa trarre dalla loro giustapposizione e frizione. Negli ultimi suoi quattro romanzi (*Amalgamemnon*, 1984, *Xorandor*, 1986, *Verbivore*, 1990, *Textermination*, 1991), un ciclo narrativo interconnesso che Brooke-Rose ha chiamato un «computer quartet», questo suo interesse costante per il linguaggio come principio della soggettività e luogo di ogni esperienza possibile (*Between*, *Thru*), si è tramutato in una preoccupazione per il posto che i linguaggi artificiali occupano nella nostra vita e in quella dello scrittore. Il linguaggio elettronico come metafora moderna di un infittirsi di reti discorsive e come terreno concreto di strategie di dominio e dissidenza costituisce in particolare la materia narrativa di *Amalgamemnon*. La protagonista, una «ridondante» docente universitaria di lettere antiche, ne mima i codici, si crea un varco, in un confronto che si è fatto ineludibile. Ed è attraversando obliquamente i discorsi forti dei media, torcendoli e deformandoli che la scrittura «difficile», spesso scoraggiante, di Brooke-Rose fa emergere fra i loro interstizi la verità di altre storie dimenticate o «in disuso»: storie che come in *Amalgamemnon* parlano con voce femminile doppia, dislocata, la voce della straniera Cassandra ad esempio, di chi non appartenendo, ponendosi sempre *tra, tra* più patrie, *tra* più lingue, più culture (come già era stata l'interprete di *Between*) resiste al potere dei discorsi amalgamanti e modula la propria voce (ma per incontri fortuiti, intermittenti) insieme a quella di altri stranieri della terra.

L'attenzione appassionata di Christine Brooke-Rose per i suoni, le lingue, i discorsi che danno forma al mondo e alla soggettività ha origini biografiche. Nata a Ginevra nel 1923, da genitori di diversa nazionalità, allevata a Bruxelles, educata in Inghilterra, la scrittrice così una volta ha provato a

raccontare ironicamente le sue origini: «C'era una volta una bambina nata in francese da padre inglese e da madre svizzera a sua volta di padre americano e madre svizzera. Il papà inglese viveva a Londra, la madre svizzera a Ginevra. Quella fu la prima scissione. Non aveva funzionato. Cosa? Il matrimonio naturalmente. Vai a Londra. Vai a Ginevra. Vai a Londra. Vai a Bruxelles. Vai e rivai. Dimentica il francese, dimentica l'inglese, impara il fiammingo, impara il tedesco, dimentica il fiammingo, rimpara l'inglese (ecc.). Quella fu più o meno la trentesima scissione. Disseminazioni, riverniciature».

Al francese dell'infanzia Christine Brooke-Rose è tornata per caso nel 1968 quando le è stato offerto di andare a insegnare letteratura nord-americana presso l'università di Parigi. A Londra si lasciava alle spalle un'esperienza matrimoniale finita, ma ancora oggi importante, con lo scrittore di origine polacca Jerzy Peterkiewicz. Dal 1988 ha lasciato l'insegnamento e vive sola in Provenza dove sono stata a trovarla nell'estate del 1991 e dove l'ho intervistata. Les Maquignons, il villaggio dove vive, ha cinque case. Sono tutte di antica pietra chiara, abbagliante, nel verde dei vigneti. La sua ha sul tetto un enorme disco bianco, un'antenna parabolica che la lega all'etere, alle voci e alle immagini di un centinaio di canali televisivi. Ero lì da lei nei giorni del golpe contro Gorbaciov, il golpe in diretta che i russi non vedevano e che a noi giungeva non-stop attraverso un palinsesto di lingue, inglese, francese, tedesco, italiano. Christine cercava di indovinare la verità in quel brusio di voci, in quel sandwich di traduzioni, negli interstizi delle giunture, nello scarto dei tagli, nei refusi. Cercava di afferrare il presente. Che nel vortice di supposizioni di cronisti ed esperti si volatilizzava, superato da pre-dizioni che già erano invenzione del futuro. Come in *Amalgamemnon*. O come forse nel suo prossimo romanzo.

MARIA DEL SAPIO GARBERO: You have been regarded as a «European intellectual», associated more with French and with American critical thought and writing than with English literary culture. Is it still so?

Or do you think that the context of the English novel is changing in a way that may make you feel more at home?

CHRISTINE BROOKE-ROSE: When I first started experimenting with the novel I was very interested in everything that was happening in France, and later in America with postmodernism. But things have changed in England. I used to feel and be made to feel completely out, a mad Francophile, writing the *nouveau roman* in English and so forth. It wasn't true. I think the English have in fact now absorbed what was going on in France, they've become more open and less provincial. There are a lot of very interesting writers and critics in England. Also I've mellowed a bit myself, I'm less intransigent, so I feel more at home now in the English intellectual world.

MDSG: Certainly the English context is taking a more cosmopolitan and postmodernist turn. And as during modernism, outsiders seem to be again the protagonists of the British contemporary cultural scene. Do you think there is a relationship between being an outsider and the transgression of the literary canon?

CBR: Perhaps. It's interesting that more and more writers today come from elsewhere. That's not my case, I am English but I was born in Geneva and brought up in Brussels. But there is this otherness and this awareness about other structures, not just literary structures but religious or cultural and so on. Some of the best modern writers in fact come from India or Japan or elsewhere. Many novels written in English have this other awareness, and I think that's a good sign. French culture absorbed foreigners earlier, Héredia, Supervielle, Ionesco and so on. I don't think a national literature should be entirely turned on itself.

MDSG: Your literary and critical concerns have always coexisted. How has this fact influenced your writing as a novelist?

CBR: Very much so. From the start I was concerned with technical matters in literature. My first critical book was an analysis of metaphor and a technical metaphor in some form or another pervades my fiction. I've always had this rather technical attitude to what I am doing and I have often been blamed for this. English writers often seem to be against technique and against theory as if talent alone were all that mattered. It's a very strange notion, which no one would ever dream of upholding in music, or in painting. But with writing they seem to think that a thorough grasp of theory blocks creation. In my case on the contrary it absolutely inspired me. When I went to France and plunged into structuralism, and then poststructuralism, this awareness of how narrative was constructed and above all what it is, epistemologically, stimulated me. I am not ashamed of this. I've always pleaded for this technical knowledge which is not to be dismissed as «mere» technique. Of course mere technique isn't enough, you've got to have both. I hope I have both, but I've always found literary theory extremely exciting, to understand how language functions, how narrative structures function and in my more recent work I have played with this.

MDSG: You make poetry out of this.

CBR: I hope so. I make something else out of it.

MDSG: Perhaps what the critics dislike is the fact that this technique is foregrounded in your novels.

CBR: Only in one novel. I've paid very heavily for *Thru*. I shall say a word on this later and try to put my work in context. But the technique is not foregrounded in other novels. There I played with it consciously.

MDSG: Following Barthes' definition, your novels can be classified as «writerly texts». You yourself say that you want to share the pleasure of your writing with your reader. But how can you accommodate pleasure to the fact that your reader has to be (to quote

Thru) a «prepared consumer»? And how can you answer the charge of being a difficult author?

CBR: Yes, this perhaps would be the moment to try and put my work in context, because I am always surprised when I am called a difficult writer. My very early novels are not difficult at all, straightforward traditional novels. But I became very dissatisfied with this traditional way of writing, and I had been thinking a lot about narrative forms. The result was *Out*, my first, in quotes, experimental novel. Of course today it doesn't seem difficult compared to what came afterwards, but at the time few people in England understood it. First of all I imagined a reversal of the colour-bar in a future world unspecified, in the south somewhere. It all goes on through the mind of an old white man who cannot get a job because he is white. The technique seemed very unfamiliar, in fact this is the only novel where I was directly influenced by Robbe-Grillet who objectifies everything that goes on. You see, all the markings like «he thought», or «he said», or «she said» or pluperfects for flashbacks and so on, all that is taken out. And this was not at all familiar at the time. Now everybody does it. In *Out* everything this old man sees and everything he thinks and everything that is said to him is, as it were, treated on the same level and in the present tense, not in a stream of consciousness where there is a loss of emotional gasping. Robbe-Grillet does this very well. It has been very badly imitated ever since though he would probably not use it in this kind of «alternative world» fiction. I thought it was a very poetic way of doing things, and I use it in *Out* to express the confusion of this man. Everybody who is black or somehow yellow or brown or even pink has a better chance — you could be white but with a cardiac condition and you still had a better chance than the sickly unreliable feckless white people who are all suffering from some unspecified radiation disease to which the others

have escaped. So there is a whole play of colours and chemistry. I can see that at the time it was very unfamiliar. Sarah Birch, who did an Oxford doctorate on me, brings out this aspect, that some of my early work now seems perfectly familiar. So it was the defamiliarization that the Russian formalists talked about which disoriented people.

And then came *Such* which was a sort of fantasy on the three minutes of someone being maybe dead, in fact who dies, and again I don't explain this, I don't go into whether he had three minutes of heart massage or is this a miracle like Lazarus. He is called Larry, but in fact the people in the psychic space I play with call him Lazarus. The realistic aspect is simply dropped out, there are never any explanations, so this may have made it difficult, but in fact it's an extremely readable book. It's an adventure story, what happens to this person who meets this girl in outer space, and I use a lot of imagery from astrophysics as an ongoing metaphor for the distances between people. I think it's a very poetic novel, but again, there's this unfamiliarity, because what happens to him is simply treated objectively. You hear these voices talking to him, I don't say who speaks, the voices just emerge and the characters emerge from that dialogue, there is no narrator-explanation. So these techniques interested me very much and I was called a difficult writer. But I think they have become much more familiar and these books would not be considered difficult now.

And then I wrote *Between*, where there are all these languages because the central character is a simultaneous interpreter in French and German, married to an Englishman, and constantly travelling, so the other languages act as a block, rather like the ideograms in Pound. You know, you see «toilet» in Cyrillic script, etc. She may be trilingual, but she doesn't know everything, she has the same disorientation that every traveller has. Like the man in *Out* she has

no name, she never says «I», except in dialogue, if there. There are all these sentences that she is translating simultaneously during conferences, juxtaposed with different discourses of her private life. So it's quite difficult to read, but most people now don't find it difficult. I think there is a lot of unfamiliarity at first.

After that I wrote *Thru*, and here I admit that it's a very difficult novel. It has things printed downwards, in circles and so on. I was experimenting with typography. It is a novel about the theory of the novel, it is a text about textuality and intertextuality, it is a fiction about the fictionality of fiction. I am using structuralism and poststructuralism in a very, if you like, knowing way. A lot of people don't like me to be knowing, or to show knowledge. Nobody likes a woman to know. I am often accused of showing off my knowledge. I have never seen a man so accused, on the contrary, he is praised if he has a lot of knowledge. However that was a parenthesis. I needed to write this book, because I had gone to France in 1968 and been plunged in all that very new theory and there I almost split apart, to go back to your earlier question. I needed to write this novel to bring the two «MEs» together again and I knew I was going to be rapped on the knuckles and I was. It was regarded as totally incomprehensible. I don't mind, I'm still glad I wrote this novel, and my real fans like that one best. You know, this is the book that is always quoted when people want to say I'm difficult. I absolutely admit that *Thru* is difficult, very difficult. I accept that even quite serious critics make misreadings. A lot of it is very ambiguous, it is undecidable who the narrator is, for instance, so critics who try and decide are obviously on the wrong track.

MDSG: And still it is an example often quoted to illustrate what has been going on in contemporary literature and criticism.

CBR: It is the most postmodern, when I got away from the *nouveau roman*. Well, I got away from it after *Out*. In *Thru* I really experiment. I've used that word, experiment, simply because it's always used with reference to me. But to me experiment means that you never do the same thing twice. In each novel I do something different, which is probably one of the reasons that critics don't quite know where to place me. They are happy with a label like *nouveau roman*, or postmodern, or something. They have got used to this and that and so I mustn't do something different. But after *Thru*, you see, I changed again. I'd done that, I didn't want to do it again and *Amalgamemnon* is much more readable and easier. Since then I have tried to be less difficult. In fact if you put it in the whole context, I think that it is largely unfamiliarity at the time which makes me seem difficult, and later in the context, with the exception of *Thru*, I don't think I am as difficult as all that. I do demand quite a lot from the reader, but I don't want to write a book where everything is given to the reader. That doesn't interest me.

MDSG: *Thru* is very much a novel about its own process of construction and destruction. Recently, however, you seem to have come to disapprove of an overstressed narcissistic preoccupation of the writer with his own writing. Can *Amalgamemnon* be considered a turning point?

CBR: Well, yes and no. As I said *Thru* was exceptional and it is about the process of creation, but also about textuality and the fictionality of the fiction. The moment I create something I then decreate it. I break the fictional illusion. Other people have done that, it's not particularly original on that ground, but I think *Thru* goes further than they do and as far as that can be taken. But I also love to play with narrative structures and narrative conventions. I didn't stop doing that with *Amalgamemnon*. *Amalgamemnon* just tries to do something completely different,

which is to use only what I call non-realized tenses, mostly the future, but also the conditional, the subjunctive, the negative and so on, in linguistic terms, assertive non-modalized sentences, or, in philosophical terms, constative sentences, of which it can't be asked whether they be true or false. As my best French interpreter Jean-Jacques Lecercle has shown, it's a «pragmatic lipogram». So that nothing is actually happening, nothing can be seen to be happening. But as to the future tense, Genette had said that the narrator need not position himself in space, but has to position himself in time, simply because he has to use tenses. He said narratives in the future are only possible in mini narratives like a prophecy or an order. I was challenged by this and decided to do a whole novel. And that's what *Amalgamemnon* is about. It was originally called *Soon* but I decided to get away from my one-word titles. But there are also smaller and less visible tricks of narrative convention, like the characters she creates, for instance, out of constellations, who contact her as author and tell her she is doing wrong, which is what Genette calls *metalepsis*.

MDSG: The transgression of narrative levels?

CBR: Yes. So I do play with that and I do so again, not in *Xorandor* but in *Verbivore*, and I do so in the next novel *Textermination*. So I haven't just dropped these things, I just don't do them with the intensity I use in *Thru*. It is true that *Amalgamemnon* is more readable than *Thru*, but there is a continuity with my earlier novels. It's not less or more readable than *Between* or *Such*.

MDSG: Of course you don't stop experimenting with narrative conventions and reflecting on those conventions and so on, but there is something else in *Amalgamemnon*: a wider concern with political issues and with what is happening in the world...

CBR: Again I don't understand this stress on everything from *Thru* on. Perhaps because it is with *Thru* and

Amalgamemnon that I got better known. But *Out* is extremely political and social. It's about the colour-bar. Can you have anything more social than that? And *Such* is about death and how this man who slowly comes back to life faces what's going on in his real life. That is much more social. *Between* is about identity but also about the futility of international conferences. People always think I've dropped plot and I'm just experimenting with language. No, there is always a very strong idea. Whether it comes off or not this is another matter, it is not for me to say, but I certainly would not say that with *Amalgamemnon* I started being more political. Probably I was more competently political and that's a different thing. After living in France for a long time I did become more political than I was in England. But I would deny this idea that my earlier novels are just not concerned with the world, they are, but not overtly, they are not didactic, political novels.

MDSG: «Language is my material» you used to say. In your latest novels, however, language itself is made into a political issue, related as it is to the problem of gender (*Amalgamemnon*) and to the problem of simulation of reality (*Verbivore*). Is this an exact interpretation?

CBR: Yes, I suppose so. I wouldn't say that *Amalgamemnon's* chief idea is gender, it occurs, but it is not the main idea. The main idea is also the beginning of this simulation of reality that I try to do in *Verbivore*. In *Amalgamemnon* there is this professor of classics, of ancient Greek and Latin, who is made redundant, because nobody wants Greek and Latin now. And she is reading Herodotus and at the same time she is listening to the radio, and all these different discourses interfere. In that sense it's a very political novel: what happens to an intellectual who simply is thrown out of society because society changes. This is after all a very contemporary problem facing not just a professor but every worker, every manager

even. The novel deals with what happens to her mind, which is extremely well equipped but can't quite cope with what is going on. Gender comes into it because she has these rather unsatisfactory lovers at the beginning and at the end. But the whole of *Amalgamemnon* is in fact concerned with her relationship to the characters she invents. I don't think I've ever said this, maybe I have, but I did many versions of *Amalgamemnon* and it was only in the last version that I gave her more social substance, made her situation more explicit. Originally it started simply with what is going on in her mind and on the radio, and in Herodotus and so on, and this creation of characters. In a way it was a concession to the reader that I put it into a realistic context and I am very glad I did. The last version I think works very well. Naturally I had to rewrite the whole novel. I didn't just tack it on at the beginning, it goes all the way through and I had to work it out. I think it makes much better sense of the novel, but it was an afterthought. And I'm always amused because that is what critics pounce on. They say it's a novel about a professor who loses her job. Well, in a way it is, but that wasn't my main concern. My concern was to explore this pseudo-future we all live in, through the media, all the speculation, you know, what's going to happen to Gorbachev or anybody else. And we are influenced by this. I then explored the media further in *Verbivore*, where it has become the main theme, but in *Amalgamemnon* it is interwoven with all these other things and this pseudo-future is reflected in the actual language. I think it is a social novel, but the gender thing is really almost incidental.

MDSG: But isn't simulation there also related to female language?

CBR: Yes, of course.

MDSG: That's a question of gender.

CBR: Absolutely, I'm not denying that there is gender, I

am only protesting against your saying gender for *Amalgamemnon*, simulation for *Verbivore*. There is far more than gender in *Amalgamemnon*, but I agree it's there and certainly I use a lot of puns, one of which is «mimecstasy», «mimagree», and that of course connotes gender. But it's not simulation in the computer and media sense.

MDSG: Your bilingualism seems to be the privileged biographical condition which allows you to contribute in very interesting ways to the deconstructive turn of contemporary culture. You actually work between cultures, exploiting precisely the space of contiguity between the frontiers of discourses. Like Kristeva you seem to make your bilingualism the site from which the boundaries defining genres and cultural constructs of identity can be questioned. Would you agree with my view?

CBR: Yes, certainly my bilingualism has always been very important in my writing, this awareness of other structures. I think it influences my style and certainly influences the way I play with language. I think what was catastrophic in England after the war, was the way young writers dismissed what they called the «mandarins» who were, you know Francophiles, Italophiles, Graecophiles. They said, English is enough and if you need a foreign literature, then read American literature, which of course does other things, but doesn't give you this contrastive sense of language, these contrastive structures in one's head which are there whenever one writes a sentence. However, I do think this has become a very common phenomenon. This is one of the things that Sarah Birch brings out in her thesis, in the bits of it that I've read, that a lot in my early work that seemed so unusual has now become not only more familiar but also more usual. A lot of people are living in a country which is not their own, partly because of the E.E.C., partly because of refugees, the ex-British empire and so on. So I don't think that it's

all that unusual now. But for me it's very important to have this distance to my language, both a deep understanding and a distance, that work together.

MDSG: In *Between* polyglottism seems to be associated with a constitutive female predicament. The space of contiguity between frontiers is exactly the space where a decentered female subjectivity posits herself. Here, as later in «Self-Confrontation and the Writer», the woeful personal problem of an uncatchable identity is interestingly recalled to be made into an issue concerning the writer's identity and the position of a woman within language. Nevertheless you say you were a bit anti-feminist in the early 1970's.

CBR: I was and still am impatient with some types of feminism, but it's true that I have been very much concerned, especially in the eighties, with woman's place in language, and more especially the peculiar situation of the experimental woman writer, as opposed to the experimental male writer. I've written about this. But it is all part of my experimenting with different discourses, juxtaposing them and clashing them, rather than a specifically feminist concern.

MDSG: In *Amalgamemnon* you quote very effectively from Herodotus, about the Scythians being unable to learn the Amazonians' language, whereas the Amazonians learnt theirs, and therefore disappeared.

CBR: Yes, I am glad you like that. Their disappearance is my addition. Certainly the bilingual predicament is probably stronger in women than in men, but I wouldn't say it is constitutive. It's difficult to say, there are also many bilingual writers who are men, and in France particularly there is a long tradition...

MDSG: ... Cassandra was bilingual!

CBR: Yes, and it is interesting that you should ask that question because when I first started writing *Between* it didn't occur to me to make the central character a woman. Since the central character in the previous novel *Out* was a man I went on and I

got completely blocked. Maybe I would have got blocked anyway, this happens often. So I put it away and wrote *Such* (also from a male viewpoint). I then took up *Between* again later. By then I had the traveling experience I needed. But I also decided to make her a woman, not so much because of bilingualism, but because of this idea that a translator merely transmits other people's ideas, and this is a sort of cliché about women, it's the view that a masculine world has and has had for many many centuries about women. And the moment I made her a woman it came out right, so there is something in what you say, but I wouldn't say it's because of her bilingualism. It is because of her status as middleman, passing on other people's ideas. And yet I had already explored the notion of the middleman in the last of my earlier novel, a novel called *The Middlemen*, and most of these characters were men. So I don't think gender is specific either to bilingualism or to the intermediary status, but it did work better with a woman because of this. I think there is a sentence somewhere in *Between*, «existing as a woman but working as a man». And this was after all in the 1960s when it was slightly less accepted than it is today that a woman work as a man.

MDSG: Is it in the sense of a multi-layered subjectivity that the archeological and mythological metaphor works in *Between* and *Amalgamemnon*?

CBR: It certainly wasn't conscious. In *Between* it's simply part of the realistic background. Or at least the background motivates the metaphor. These interpreters go to conferences in many cities and go sightseeing, so the discourse of sightseeing is also one of the many discourses juxtaposed to. I wouldn't say it's a leading metaphor in *Between*. All the discourses are treated as equal and juxtaposed, and that is in fact the joke or the poetry, if you prefer, that comes out of it, the juxtaposing of these different discourses, and the vertical dimension is felt as an absence.

There are these phrases about words going into the earphones in French and coming out in simultaneous German through the mouthpiece, which is a pun on mouth and the actual mouthpiece of the interpreter's gadget. So in that sense, if you like, the body is always there, as in fact you say in your book*, but it's all much more happening in the brain, «the distant brain way up...». There are all these passengers in the plane, in the belly of the plane, and its brain is very distant. She lives in the world of discourse. And although discourse is in a way very physical, when you translate almost mechanically it's a much more, I wouldn't even say intellectual thing, but it is the brain at work whereas the body is practically at rest. And it is more in her private life, waking up in all these different hotels and not quite knowing what country she is in and so on, that these fusions between body and mind occur.

MDSG: Could the archeological metaphor point more at a female multi-layered subjectivity?

CBR: I would say more so in *Amalgamemnon*. I think that's very clear because she has all these layers, ancient Greek, and so on, and she calls herself Cassandra. That I think is very clear and it is tied up with herself as a woman in a feminist theme. And there are all these quotations from Herodotus at the beginning, of women being kidnapped and starting wars. I use the word «plagiarized» at one point which used to mean kidnapped, so there I think it's very clear. But in *Between* it certainly wasn't conscious. I think it's there, if you like, in an embryonic form.

MDSG: So there is something which looks forward to *Amalgamemnon*?

CBR: Yes, I think every novel is already looking forward

* M. Del Sapio Garbero, *L'assenza e la voce. Scena e intreccio della scrittura in Christina Rossetti, May Sinclair e Christine Brooke-Rose* (Napoli, Liguori, 1991).

to another novel, not necessarily to the very next. There are these things you keep having in your mind and you use them differently in each novel. I simply wouldn't say that it is a guiding metaphor in *Between*. It is there but much more incidentally, as part of the sightseeing.

MDSG: In your recent book of criticism *Stories, theories and things* you maintain that the novel must again aspire (as in modernism) to the condition of poetry. And the impetus may come from the electronic revolution and the feminist revolution. Can you say something on this?

CBR: This comes in a chapter which deals only with the so-called disappearing of the character in the modern novel. So it refers only to the character. And it is true that my characters aren't «well-rounded» characters in the traditional sense, but then, very often when I pick up a modern novel I do not actually believe in and identify with the characters as I used to and still do in great classical novels. When I say I am not a realistic writer I don't mean I don't admire the great realists or even the great realists today, but this process of identification has been very diluted, partly by the media. People identify with characters in soap and so on, so the process of identification still exists but on a much lower social level. So I tried to deal with all this in that particular chapter and I ended up on this notion that there might be a future, first of all in feminism which tries to understand the female psyche via Lacan at al, and in the electronic revolution which is exactly the opposite, very masculine and binary and so on. And it was almost done tongue in cheek, I didn't work it out. It was thrown in at the end. But it does seem to me that just as the computer can introduce a simulation of a plan for an airplane or a very complex machinery, it is possible that one will be able to produce a character in a much more thorough way. I'm not for this, I'm just talking from a realistic

point of view. But the computer revolution has and will change our mentalities, just as writing gave us complex characters not possible in oral literature. I don't think you should take it too seriously.

MDSG: But in your book you were not talking of the feminist revolution in general. You rather refer to those sectors of the feminist movement more interested in deconstructing binary oppositions, one of which is that between masculine and feminine.

CBR: Yes, and I was quoting Lacan on the female *pas-tout*, not-all, whereas the masculine wants to be all, everything, the totalizing aspect.

MDSG: You seem to oppose an idea of women's writing. You seem to share Kristeva's and Cixous' idea that *écriture féminine* can exist in both masculine and feminine writing. What is specificity to you? Is there anything like this?

CBR: Well, I have attacked the whole notion in my last book, at least as it is expressed. The radical feminists are very much against the androgynous-great-mind stance which was Virginia Woolf's. I am rather for it. Clearly any great mind or indeed any human being has a great deal of feminine and masculine in him, and all male writers have always had a lot of feminine in them. It's true they haven't always exploited it. Dickens' women, for instance, or even Hardy's, he tried but it's always from the male point of view. And women have learned to go along with this, in fact for generations and centuries women have always read as men — Jonathan Culler has a very interesting essay on this — and it's time that men also learnt to read as women.

MDSG: You write about this in «Illiterations».

CBR: Yes, I am absolutely against this notion of segregation. It's an interesting thing that all revolutions, including the black revolution, seem to have to go through this phase of «we're not going to have anything to do with the withes» (or with men and so on). I think this is a great mistake. Art can't just cut itself

from off half its source. I mean there we are men and women, and men have done the things that women claim are specifically feminine. I analyze this in an essay called «A Womb of One's Own?», I rather like that title. And there I show that features feminists are claiming as specific are not only non-specific but not very much to their credit. They shouldn't actually want this, this going back to the primitive and flux and flowing and all that. They also talk about fragmentation — now fragmentation seems to me almost the opposite of flux. This has existed in modernist and postmodernist male writing and in much earlier poets...

MDSG: Which is why Kristeva herself has written mostly on male authors?

CBR: Yes, but that's a different question. It's intriguing why the two top feminists in France, Cixous and Kristeva, find *écriture féminine* only in men, which seems to annoy the American feminists. But I think that's partly chance. As top women they are not all that interested in other women writers and so they find it in Genet and others. Similarly and it's quite interesting, the deconstructive movement in Yale, coming originally from France, was totally uninterested in the deconstructive novels of postmodernism that were being written all around them. They were deconstructing Shelley and Rousseau and Nietzsche and so on. I feel a little bit the same with the feminists. They plunge into theory and talk about all these things, the publishers are digging up (what I call scraping the barrel), forgotten women authors who sometimes had better remain forgotten, but they pay very little attention to the real interesting women writers around them. But to get back to specificity, it's not tactically or even strategically a very good thing for women to back, because it is anti-artistic in its segregation. There is even someone, I mention her in my essay, I forget who it is, who wants all women experimental writers from

Dorothy Richardson on to be treated as though there were no men before them. And you can't do that, it's just mutilating, and I don't understand, since they are so against men's psychic mutilation of women, why they are doing exactly what they accuse the men of doing. Now I don't mean to say that being a woman is not important, she will explore her experience just as man explores his experience, she will imagine male characters just as men imagine female characters trying to get into them, some well, others less well, and so on. It is very difficult to imagine yourself as totally other, but if you can't do that you don't even begin to be a writer. And to write only about your troubles and your menstruations and your kitchen sink and your love affairs, seems totally uninteresting now, a mere imitation of frank sex in the male novel earlier in the century. I suppose it can be well done, I am not just dismissing everybody, but I think it is a dangerous tack they're on. It's a little bit like what is happening with working class writers or black writers or any ethnic writer. I think it's an insult to treat them as a classe. The working class writers are completely different from each other, D.H. Lawrence is not at all like Alan Sillitoe or any other. Similarly black writers are different. But to treat them simply with a label is as unfair as treating women as a «woman writer». These categories are not right. For the writer they are mutilating, they are debilitating. And the stress on specificity I think is just intellectually and I would say even morally wrong.

MDSG: Still, as you have already said, as a woman experimental woman writer you have had more problems than men.

CBR: Yes, I have already touched on that and I did deal with it in my essay «Illiterations». I went all the way back to Plato and analyzed how and why in a male society there is this deep conviction, that you still meet with today, quite unconscious, that women can-

not create new forms, they can only imitate, either men, or their own lives (two different senses of the word imitate). I show how men appropriated as metaphors the whole creative process. There was the poet inspired, (as penis) by God impregnated but also gestating and giving birth (genius *and* labour). In Plato he may use a boy as a sort of titillating midwife, later it was woman as muse or midwife: woman is beauty but she cannot create beauty. You get this still even in Pound, you get it in Gautier, this runs all the way through and I don't think it is conscious, but it does affect the experimental woman writer, who is, like man, trying to create new forms.

MDSG: Seriousness and humor. It is what you like in Pound and Beckett. How do you conciliate the two aspects in your novels?

CBR: I don't have to conciliate them. They are just present all the time. I don't try to be funny and I don't try to be serious. It just happens. I think it's the result of my passion for language. Language is so funny. Discourse is so funny...

MDSG: Is language called to cover a certain amount of despair or anguish? I'm thinking of the frequent anagrammatic turn over of the title of your novel *Thru* in «hurt».

CBR: Yes, I suppose so. But this is not a terribly interesting question to me. I don't know if you remember, but there is a scene in *Thru* where a Mali writer comes and interrupts Larissa, who is writing, and criticizes her novels saying, «You are just escaping into language». In fact, much of that is personal. This episode did happen. And the moment I got rid of this man I just wrote the scene, absolutely verbatim. It's very rare in my novels, but I did. You know, he says something like... «this suffering and so on... and the moment you get to the real point... brrrrt you escape into language... into a joke» and so on. And she answers (I can't remember the exact words): «Isn't the only thing to do with suffering to laugh at

it»! So even if it's partly defence, it's not covering up because the suffering is there and the seriousness is there.

MDSG: You take that point later on in *Thru* when you write that people are not interested in sharing suffering. «Only ebullience can be shared». [CBR: I don't know. I don't remember that]. So you work on suffering until it vanishes into language, something to play with...

CBR: Well, I think this is the only way to cope with it. And also with seriousness, not necessarily suffering. But on suffering there are two completely opposite attitudes in society. One is that everyone regards suffering, or even bad characters, more complex characters in novels as splendid. The happy people are rather dull! It's the old thing that God is so much less interesting in Milton than Satan and so on. But in real life everyone runs away from someone who is, say, in a crisis, or suffering, or an unhappy woman. Particularly women. People are rather sorry for an unhappy man but an unhappy woman, even if she is not talking about it, exudes unhappiness, and people avoid her. Nobody likes going to see people in hospital, you know, there is a fear of that, so their attitude to suffering in art is the opposite of their attitude to suffering in the world. But certainly I would say that I have nothing in particular to say on that question. It comes to me naturally. I don't strive for it and I've always coped with difficulties and suffering through humour. I love playing with forms, I love playing with language. It just comes to me so naturally and if anything I have to curb it.

MDSG: I was thinking of the Lacanian notion of lack and of language as a way of repairing this original lack. I rather see suffering in your novels as something which stems from a metaphysical preoccupation.

CBR: Well, I suppose it's there, since I am deeply read in Lacan and Derrida, but, yes you can't do a lot with lack in language because language is present.

[MDSG: it's both present and absent]. Yes, it's the subject of your book. And that is a very difficult topic which I try to handle in *Thru*, in fact I play with the notion of holding on to a structure until you fall through the empty space. The structure is like a diagram or a structuralist scheme. Life of course is much more complex than that. And Deleuze has gone right away from all these regular diagrams and talks about the rhizoma, he says you can't just deal in structures. But of course we are all the time having little structures in our life, everytime we deal with a situation we are restructuring it already. We are structuring the chaos of the real and everything that happens, and we couldn't live if we didn't do this, and then the structure goes and it's like falling through the emptiness and you have to build a new one. So I do try to deal with this lack and this emptiness, but it's very difficult to write about, to write about nothing. Flaubert's great notion of writing *un livre sur rien*.

MDSG: Yes, yet lack is there in each novel you write. It is there in *Verbivore* where you suggestively quote Plato's *Phaedrus* (one of the dialogues) on the invention of writing, something, as he writes, which will deprive men of their memory and feelings.

CBR: Yes, that's a very important dialogue which was taken up and analyzed by Derrida. It's one of his earlier essays. [MDSG: *La pharmacie de Platon*]. Yes, *La pharmacie de Platon*. It was my introduction to Derrida. It was the first thing I read by Derrida when it appeared in *Tel Quel* and then I read other things. I didn't know it came in *Verbivore*. It must be Zab who says it, because of the two twins of *Xorandor* who come back in *Verbivore*, she is the more philosophical one, so I expect she says it. No, I'm sure it's there, because lack is something we all have. There is always a lack otherwise there would be no striving, that's a fundamental definition of mankind, I would say, this constant striving to fill up a lack.

MDSG: And also there is this sense of reality as constantly collapsing.

CBR: Yes, I am fascinated by that. It's just very difficult to write about it. It's not a straight plot, you know, if everything is always collapsing...

MDSG: But that's the idea sustaining the narrative of *Verbivore*, the collapse of reality.

CBR: Well, it's the collapse of the media, which are reality by then to everybody [MDSG: Yes, it's a sort of second reality]. I was trying to explore what would happen if we were suddenly deprived of the electronic media: would we go back to a pre-media stage. Well, we can't. Our entire attitudes, our mental structures have now been altered, and that's what I was exploring in *Verbivore*, the fact that this reality we are given everyday is in fact highly organized. We noticed that yesterday when we watched the news in Italian, and then the BBC, and I pointed out how differently structured it is. In fact people are just told what the *redaction* want them to know. That's why I put this dish up on the roof because I am still very much interested in how we are being formed, not really brainwashed, it's too strong a term, but what we think is reality is an image we are given, which is presented to us that way. It was very clear during the Gulf War. So I am very interested in seeing German television, English, French, Italian and so on to see these different realities and I wish in fact I had had my dish when I wrote *Verbivore*. I would have known much more about it.

MDSG: But again, I think there is a philosophical sense of absence in your novels, just because you are so interested in the simulation of reality.

CBR: Yes, I go along with that.

MDSG: In «Self-Confrontation and the Writer» talking of yourself as a writer you affirm the impossibility of coming to grips with one's «I» as a totality. Too many selves to confront (you say), too many of them asking for reunification. Do you feel that task of

yours is accomplished by now? Or that your creativity thrives exactly on that impossibility? So that the effort towards reunification is part of the quest the reader (and the critic) has to undertake.

CBR: That essay was written very much tongue in cheek, and my only criticism of your book is that you start with that and take it all very seriously. I was asked, for a special number of the *New Literary History*, to write on self-confrontation and the writer and I simply did it as a joke and it's really quite funny. In the end it turned out to be more personal but I don't think it should be a sort of basis. As you may have noticed I didn't reprint it in my *Stories, things and theories* and also it was written a long time ago. I'm not at all sure of all these identities. Now it's such an old-hat topic, this search for identity. It doesn't terribly interest me and of course I explore it mostly in *Between* where she is constantly split, with these different roles and different identities. This wasn't noticed at the time, but since I've said it somewhere everybody now picks on it, but I decided to write it without the verb to be. Now there are two reasons for that. One is to get this constant sense of moving, she is all the time travelling, and it's a sort of constraint. I like working with a constraint. It forces me to find another verb which is usually a verb of movement, anyway more movement than just being. The other reason was this loss of identity through being an interpreter, interpreting what other people say and never saying her own things, and this constant travelling, and bilingualism, or trilingualism and so on. She never brings them together and I don't think she should, and I don't think a writer should, I don't think I should. We all accept that we are many different people and play roles even with our closest friends. In a way we are all playing roles, we are not exactly the same as when we are alone in the bathroom. There is a sense of continuity with the «I» I have always known and of course I've changed, but

this is a perfectly common experience, we all have it. And I don't think that totalizing is a good thing at all in the novel. I don't think a novel should go to «I» and «mine» and «who am I». No, that's not the point. In *Between* the customs officer asks the usual question which comes all the way through the novel, «Have you anything to declare?» And she says, «No, just personal effects», and I think that's how the novel ends. One of these personal effects of course (in the context of customs) is just «what do you have in your suitcase?», but personal effects are also [MDSG: effects of reality?], yes effects of reality and what effect you have on people and people have on you. So, it's quite a rich and ambiguous word. I think that's what literature is about. I don't think that one has to unify all these «Is». It's not a problem that actually worries me. Or perhaps it did when I wrote *Between* I can't remember.

MDSG: Which is what is interesting in what you write. You affirm all the time that identity is a construct and no truth is possible even if one tells of one's I.

CBR: Yes, I think that if one accepts that one is much happier as a person and more impersonal as a writer.

MDSG: The «I» is an illusion, as reality is an illusion?

CBR: Well, I suppose there is a sort of fundamental I where you can think of your life, so «that was me», «that was me» and so on. You do have a consciousness that continues and most people would cling to that. That's why most people believe in afterlife, they can't believe that this fundamental I will just vanish. But I don't think that is a problem that has worried me very much. Perhaps as persons we all have to grow up and adapt and get on in the world and so on, and go through all our timidities and our fears and then our growing assurance and all that, but metaphysically it's not a problem that worries me very much. I played with it but I wouldn't think it's fundamental to my writing.

MDSG: There is a nice pun in «Self-confrontation and the

writer», you say biography is always bifography, as if to say that any attempt at truth always ends up in a fog, a false construction.

CBR: Oh yes, I'd forgotten that. It's nice to have critics who come and remind one of the things one wrote many years ago.

Les Maquignons (Provence, France)
21st August, 1991

recensioni

Il libro di [illegible] è un'opera di grande valore letterario e storico. L'autore, [illegible], ha saputo unire con maestria le due discipline, offrendoci una lettura avvincente e istruttiva. La narrazione è fluida e scorrevole, mentre le analisi sono approfondite e ben argomentate. Un'opera che merita di essere letta e discussa.

Il libro di [illegible] è un'opera di grande valore letterario e storico. L'autore, [illegible], ha saputo unire con maestria le due discipline, offrendoci una lettura avvincente e istruttiva. La narrazione è fluida e scorrevole, mentre le analisi sono approfondite e ben argomentate. Un'opera che merita di essere letta e discussa.

Il libro di [illegible] è un'opera di grande valore letterario e storico. L'autore, [illegible], ha saputo unire con maestria le due discipline, offrendoci una lettura avvincente e istruttiva. La narrazione è fluida e scorrevole, mentre le analisi sono approfondite e ben argomentate. Un'opera che merita di essere letta e discussa.

Il libro di [illegible] è un'opera di grande valore letterario e storico. L'autore, [illegible], ha saputo unire con maestria le due discipline, offrendoci una lettura avvincente e istruttiva. La narrazione è fluida e scorrevole, mentre le analisi sono approfondite e ben argomentate. Un'opera che merita di essere letta e discussa.

Il libro di [illegible] è un'opera di grande valore letterario e storico. L'autore, [illegible], ha saputo unire con maestria le due discipline, offrendoci una lettura avvincente e istruttiva. La narrazione è fluida e scorrevole, mentre le analisi sono approfondite e ben argomentate. Un'opera che merita di essere letta e discussa.

Il libro di [illegible] è un'opera di grande valore letterario e storico. L'autore, [illegible], ha saputo unire con maestria le due discipline, offrendoci una lettura avvincente e istruttiva. La narrazione è fluida e scorrevole, mentre le analisi sono approfondite e ben argomentate. Un'opera che merita di essere letta e discussa.

Il libro di [illegible] è un'opera di grande valore letterario e storico. L'autore, [illegible], ha saputo unire con maestria le due discipline, offrendoci una lettura avvincente e istruttiva. La narrazione è fluida e scorrevole, mentre le analisi sono approfondite e ben argomentate. Un'opera che merita di essere letta e discussa.

- R. BRAIDOTTI, *Patterns of Dissonance*, Cambridge, Polity Press, 1991, 316 pp.;
I. FLAX, *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism, and Post-modernism in the Contemporary West*, Berkley, University of California Press, 1990, 277 pp.

Filosofie postmoderne, psicoanalisi, teorie femministe sono gli argomenti affrontati da Rosi Braidotti in *Patterns of Dissonance* e da Jane Flax in *Thinking Fragments*. Entrambe mostrano aspetti positivi e negativi, innovatori, decostruzionisti e tradizionalisti dei tre modi di pensare. Ne mostrano il carattere falocratico e maschilista legato alla legge del Padre e a concetti di Verità e Conoscenza autoritaria e unica.

Tanto Braidotti che Flax introducono e sottolineano il problema dell'alterità e della differenza sessuale per un rinnovamento culturale e sociale che porti alla pluralizzazione. Mostrano anche, però, che il linguaggio è ancora al maschile, che chi parla è ancora lui, il maschio, l'eroe che si getta nel vuoto creatosi per poterlo dominare. Concetti come vuoto, macchina del desiderio, corpo senza organi, indeterminatezza, eccedenza rivelano una problematizzazione del corpo femminile e del femminile che però tende ad essere considerato assente per definizione. Chi è assente non può parlare per sé ma viene parlato, viene anche idealizzato per rafforzare la posizione di dominio di chi parla. Questo si rivela anche nei discorsi del femminismo stesso che copre ancora aspetti del desiderio e delle varie condizioni delle donne e che è spesso troppo teorico e astratto e in alcuni casi addirittura nostalgico e conservatore.

Nonostante questi aspetti appaiano pericolosi, essi stessi inducono ad una riflessione su quello che è il rapporto con gli altri, in uno sgretolamento totale dell'Io ben definito, del cogito cartesiano, in una realtà plurale che non sopporta più una spiegazione unica e lineare ma che è segnata dalle dissonanze tra le voci, dai frammenti. Essi stessi inducono le donne al riconoscimento di sé e delle altre, a lottare per la sessualizzazione e l'affermazione della differenza.

In nessuno dei due testi c'è una conclusione, proprio perché anziché puntare sullo scontro diretto tra le teorie, tra i concetti del vero e del falso, del giusto e dell'ingiusto, Braidotti e Flax puntano ad una interrelazione che permetta alle culture di rinnovarsi e alla pluralità di emergere.

Il nuovo nomadismo è appunto quello della frammentazione.

In *Patterns of Dissonance* Rosi Braidotti parte direttamente dal concetto che psicoanalisi e filosofie postmoderne hanno della donna per fare poi un confronto con le proposte delle teorie femministe.

Con la crisi del soggetto cartesiano, l'inconscio irrompe nella realtà,

determinando incertezza. Il cogito, punto fondamentale per la determinazione del soggetto, atto originario di legittimazione, è in crisi. Pensare è desiderare, dice Lacan, un porsi domande sulla propria origine, confronto con il corpo della madre. Pensare è tracciare una linea che compensa e dà senso all'assenza dell'oggetto desiderato, una continua relazione con l'altro, un oscillare tra la sua presenza e assenza. La psicoanalisi, dice Braidotti, pone così, nel discorso il corpo femminile. Ma il cogito cartesiano è anche un atto di appropriazione e autoappropriazione, si autolegittima escludendo l'altro che, dice Foucault, diviene necessario per invalidare la positività della ragione. Foucault inserisce il movimento femminista in un movimento generale che rivela la sessualità come assoggettamento e il corpo come campo su cui si esercita il potere dominante. Esso reagisce desessualizzando il desiderio e il piacere e rendendo il corpo immune da differenze radicali. La violenza carnale diventa crimine contro l'umanità e non violenza sessuale. In questo modo però, la desessualizzazione si rivela come esaltazione di un modello maschile che si eleva a modello generale. Con Derrida è necessario divenire donna della filosofia perché la donna è ciò che eccede la struttura falloocratica, preconditione del pensare, indeterminazione, oscillazione, gioco di veli, simulacro e, infine, valore zero. Il valore zero della donna è riconfermato e ciò accade quando la filosofia può sopravvivere solo diventando donna dell'idea, affermando la non verità della verità. Il femminismo sostituisce la fallocrezia e il filosofo diventa donna. Per Deleuze le donne sarebbero veramente rivoluzionarie se divenissero macchine del desiderio, con una coscienza non specificamente femminile ma monadica. La macchina del desiderio è corpo senza organi, metafora che assoggetta ancora le donne. Quando queste cominciano a parlare, il filosofo si appropria del loro linguaggio e comincia a parlare-donna. Il femminile diventa la strada per garantire un futuro al soggetto maschio.

Ma il femminismo non è il futuro dell'uomo e non è in nome dell'umanità né della sua sopravvivenza morale o spirituale. Esso è per le donne, nonostante spesso cada ancora nelle trappole maschiliste. Le femministe riformiste e nostalgiche, dice Braidotti, sono ancora legate ad un concetto di donna incapace di fare filosofia, incline agli altri per natura, alla sottomissione (Mottini-Coulon), alla quale è concesso entrare nella filosofia solo se ne accetta le condizioni, se impara a usare la testa, la ragione (Carole Gould). Il femminismo radicale sottolinea invece il carattere maschilista della ragione, critica il legame tra potere e conoscenza e afferma la differenza essenziale e irriducibile della donna. Carla Lonzi, riconoscendo nell'oppressione della donna una violenza sacrificale per la nascita della cultura, mette in discussione la natura stessa della cultura, mentre, per Hélène Cixous, il pensiero logocentrico è la negazione del femminile e la teoria è una economia di guerra che serve a controllare l'altro. Radicalismo è parlare il/dal corpo, un ripossedere il corpo per una forma alternativa di conoscenza che porti alla sessualizzazione della pratica teorica.

Ma molta confusione è stata fatta sulla scia di Lacan e della psicoanalisi. Julia Kristeva afferma che le donne diventano soggetti rivoluzionari

ripossedendo un rapporto positivo col semiotico, corpo della madre, pre-simbolico, inconscio, per sovvertire l'ordine. Ma si tratta di una forza sovversiva di ordine non sessuato poiché essa viene alle donne solo se sanno superare i limiti dello stesso femminile e divenire altro da donna. Il pericolo è ancora quello di sparire. La differenza fisica, sessuale, viene affermata al limite da Luce Irigaray. In un continuo dialogo con i testi della filosofia occidentale, Irigaray svela il carattere maschile del discorso. L'indifferenza sessuale fa parte della logica maschile che riduce tutto al medesimo poiché l'ordine culturale vigente riconosce un solo sesso come fonte di significazione. Rafforzare la differenza significa riconoscere che la donna resta altrove, plurale, multipla, semiaperta come il suo sesso. Il rapporto madre-figlia si riafferma come rapporto donna a donna, senza risentimento e senza vergogna. Il punto è come pensare la differenza nell'uguaglianza e come ridefinire l'etica eterosessuale per un nuovo rapporto tra i sessi. Le donne, dice Irigaray, devono prima identificarsi positivamente col proprio sesso.

In *Thinking Fragments*, Jane Flax analizza invece il modo in cui l'io (self) e, di conseguenza, il genere sessuale (gender), e concetti come conoscenza, verità, potere e rapporto con gli altri vengono sviluppati nelle pratiche teoriche. La psicoanalisi, dice Flax, ci aiuta a capire come l'io si costituisce e cambia nel suo essere e come l'enigma del sesso sia centrale per la formazione sua e della cultura dominante. L'uomo per Freud è un essere desiderante, il suo io è narcisista, tende alla soddisfazione dei suoi desideri ma nel suo rapporto con gli altri riconosce il mondo esterno. I suoi impulsi sono limitati, vulnerabili alle influenze culturali e l'io si frammenta. Il primo rapporto con l'esterno si ha nella fase pre-edipica, con la madre, oggetto di uso del bambino che ne riconosce poi l'impotenza, supera la fase per paura della castrazione e sviluppa un superego completo e una naturale sessualità maschile, cosa che non accade alla bambina. Anche per Lacan gli altri esistono per soddisfare i bisogni dell'io, narcisista e monade che sente in questi rapporti il dolore della sua mancata autonomia e onnipotenza. Nell'universo narcisistico ogni fallimento dell'altro a soddisfare i bisogni del soggetto è una perdita che rende il narcisista incapace di esperienze interpersonali. Il soggetto desidera essere desiderato, diventare oggetto di desiderio del suo oggetto di desiderio e ciò che la madre desidera è il fallo. Il fallo, che Lacan considera solo un insieme di strutture linguistico-culturali e non mancanza anatomica, è, dice Flax, soprattutto portatore di senso, legge del padre. La donna così, nel non avere, è relegata ancora ad una non esistenza assoluta nella cultura.

Per Winnicott il narcisismo è solo una fase dello sviluppo, della transizione in cui il bimbo cerca oggetti e ha bisogno di relazioni con cui diventare essere umano. La buona madre permette all'io di svilupparsi come relazione e accettare il mondo esterno; se ciò non accade la colpa è sua. Non esistono responsabilità paterne. Uomini e donne, dice Flax, sono prigionieri del genere e le relazioni di genere sono una forma di dominio in cui ci si forma. Ma anche le teorie femministe, nell'affermazione delle differenze, non sono immuni da contraddizioni. Il femminismo socialista considera l'attività ripro-

nutrice della donna e il suo lavoro in casa come attività reale e materiale nella organizzazione della produzione ma non tiene conto delle donne di colore e svaluta aspetti importanti dell'esperienza delle donne, inserite così in un ordine maschile. Per Chodorow la donna-madre che non fa storia è la conseguenza di relazioni familiari in un contesto sociale che in esse si rafforza. Dinnerstein invece considera la divisione sessuale del lavoro come una conseguenza della condizione biologica riproduttrice della donna, esclusa dalla storia perché mantenga il suo legame con la natura. Cixous e Irigaray sottolineano le differenze psicologiche (della sessualità e della biologia) e simboliche (della scrittura e della filosofia). L'Io delle donne risulta più fluido e interrelazionale, la sua sessualità è plurale ma il gioco di desideri tra esse è stato sempre represso come anche il loro linguaggio ed esse sono diventate 'continente nero'. La scrittura diventa liberatoria, modo per parlare del desiderio, del piacere, per creare uno spazio tra le donne.

Ma Flax non crede che il desiderio sia così liberatorio. Ci sono aspetti della sessualità e del desiderio femminili repressi dalla società ma anche dalle stesse madri come aggressività, desiderio di separazione, autonomia e dominio nelle bambine. Ci sono forze non considerate nel rapporto madre-figlia, come l'invidia della madre per la potenziale libertà della figlia. La competizione tra le donne resta nel silenzio, come le differenze di razza e di classe.

Anche i filosofi postmoderni però sono ambivalenti e accomunati dalla volontà di potere. La loro voce è sempre privilegiata, il loro soggetto di enunciazione non cambia. E Flax non può non polemizzare con loro. I concetti di Derrida evocano un reale non razionale collegato a un concetto di donna-altro inaccessibile, invisibile. I testi non significano. È nella scrittura che le differenze circolano ed eccedono il logos. Essa ha una relazione privilegiata col reale e con la verità che è solo effetto della scrittura, del discorso in cui si eccede. Il *biopotere* (biopower) è, per Foucault, l'incorporazione del potere che circola e si radica nella vita degli individui e delle popolazioni in modi diversi sotto forma di cultura, verità e conoscenza. Foucault rivela lo stretto rapporto tra potere e cultura ma la libertà di cui parla, che dovrebbe generare una nuova forma di conoscenza, è troppo romantica ed esclude importanti relazioni sociali e di genere. Il genere di cui si parla è, dice Flax, non sessuato, o, meglio, non ha quelle caratteristiche che lo rendono diverso da quello ufficiale. La donna di cui scrive Derrida è castrata, altro, traccia del medesimo. I filosofi postmoderni onorano ancora l'uomo come unico autore e principale soggetto della storia. La donna è la Verità come disordine che gli uomini hanno sempre accanto e desiderano sottomettere e possedere. Egli non vuole ancora che ella parli da sé. La scrittura trasgredisce i limiti ma lo scrittore è l'eroe che entra nel suo labirinto, osa.

Nessuna conclusione né in Braidotti né in Flax, solo l'affermazione ancora più forte della dissonanza insopprimibile tra i sessi e i discorsi della crisi, da cui emerge un concetto di identità multipla e contraddittoria, fatta di rappresentazioni eterogenee di genere, razza e classe. Il nomadismo di

Braidotti è il pluralismo non autoritario di Flax in cui si deve assicurare spazio a tutte le voci e risolverne i conflitti materialmente e non solo teoricamente, il che non può essere accettato da coloro che sono abituati ad essere ascoltati.

Lucia Marotta

E.B. BROPHY, *Women's Lives and the 18th-Century English Novel*, Tampa, University of South Florida Press, 1991, x+291 pp.

Questo è un libro sulla vita delle donne inglesi nel Settecento e sulla raffigurazione che ne fornivano le pagine dei corposi romanzi scritti da narratrici e narratori coevi. Tuttavia, sbaglierebbe chi pensasse di trovarsi di fronte a uno studio meramente storico-sociologico impegnato nella ricostruzione delle condizioni di vita reali della donna inglese medio-borghese settecentesca e teso a produrre una sorta di scarno confronto con i testi narrativi (affollati da personaggi femminili fittizi) e i contesti storico-sociali (frequentati da figure femminili concrete, in carne ed ossa).

Lo studio di Elizabeth Bergen Brophy è il risultato di una ricerca importante, ben documentata, basata principalmente su fonti manoscritte inedite, certamente attesa da tutti gli studiosi che si occupano del secolo diciottesimo e di ciò cui esso dette voce sia nel campo più strettamente letterario che in quello culturale. *Women's Lives and the 18th-Century English Novel* è, infatti, destinato ad ampliare una sfera di indagine fondamentale, in verità ancora molto poco scandagliata dalla critica della nostra età contemporanea che, pure, ha già impresso un impulso notevole agli studi che mirano a riscattare dal 'silenzio' o a recuperare dal 'margine' tutto ciò che ha a che fare con la complessa questione della scoperta di una «identità di genere» femminile, differente ma di rado esplicitamente o consapevolmente vista come indipendente da quella patriarcale, maschile.

L'autrice ricostruisce i modi di vivere, di pensare e di pensarsi che le donne settecentesche adottavano nella realtà, sulla scorta dei codici comportamentali vigenti, in massima parte diffusi attraverso l'educazione alle buone maniere e l'istruzione impartite soprattutto nell'ambito del nucleo familiare, mediante una pia formazione religiosa variamente ricevuta e, comunque, mirante al rinsaldamento dei valori 'femminili' della docilità, dell'obbedienza e della sottomissione, nonché mediante il carattere esemplare dei modelli sociali presentati dai *conduct books* che il secolo produsse in quantità esorbitante, come dimostra l'importante saggio di Nancy Armstrong, «The Rise of the Domestic Woman», contenuto nell'altrettanto centrale raccolta di scritti intitolata *The Ideology of Conduct: Essays on Literature and the History of Sexuality* (a cura di N. Armstrong e L. Tennenhouse, New York, Methuen, 1987). Particolare attenzione Brophy dedica anche alla

discussione dell'impatto formativo che le evenienze mediocri di vita quotidiana, narrate dai *novels* settecenteschi, dovettero avere sulla condotta di un pubblico femminile di lettori.

Uno dei meriti maggiori di questo libro è quello di aver messo in forse la certezza — che gran parte della critica letteraria ha contribuito a inseguire — che il romanzo settecentesco racconti vicende vere, esperienze vissute e che, di conseguenza, anche le sue protagoniste rispecchino modi d'essere e d'atteggiarsi consonanti con quelli riscontrabili nella realtà circostante. Ma — si chiede l'autrice — come facciamo ad asserire che Johnson aveva ragione quando scriveva nel celeberrimo saggio n. 4 del *Rambler* che «the works of fiction, with which the present generation seems more particularly delighted, are such as exhibit life in its true state» (cit. a p. 1 e, di nuovo, a p. 233)? E, soprattutto, come facciamo a sostenere che tali opere raffigurino con esattezza mimetica la donna ritratta nella sua normale esistenza d'ogni giorno? Scrive Brophy:

I realized that we, in fact, know too little about women in the eighteenth century except for the famous or notorious. What was it like to be an average eighteenth-century woman? The answer to this question, aside from its intrinsic interest, would help to assess the question of «realism» in eighteenth-century fiction (pp. 1-2).

Partendo da tale sorprendente 'scoperta', Brophy ritiene indispensabile andare alla ricerca di materiale inedito, il più vicino possibile ai punti di vista femminili e alle percezioni che di sé avevano sia le donne alfabetizzate (del tutto autonome nel trascrivere su carta i loro pensieri) che coloro le quali, non sapendo né leggere né scrivere, dovevano ricorrere all'ausilio di scrivani per dar voce ai loro bisogni o desideri (come si può vedere dalle molte petizioni, citate con larghezza da Brophy, inviate ad esempio da domestiche al Foundling Hospital di Londra). Scaturisce, per l'autrice, l'urgenza di selezionare quel materiale che può a buon diritto definirsi autentica testimonianza della voce femminile, non mediata e non filtrata da edizioni di diari o da raccolte di lettere pubblicate a cura di altri. A giustificazione della sua scelta, parziale e forse anche arbitraria, Brophy nota:

I have based the description of eighteenth-century women entirely on their own writings — personal revelations in letters, diaries and journals. I have not used published diaries or collections of letters because they were too often edited by pious relatives and are therefore not reliable (p. 2).

Continua ancora l'autrice nel mettere in luce le difficoltà in cui s'è imbattuta nel reperimento di un materiale di tal genere, non ultima quella della sua scomparsa, dal momento che spesso esso era ritenuto irrilevante e, quindi, non degno di essere conservato:

Unfortunately, while families tend to save wills, deeds, and legal papers, the kinds of manuscripts I was seeking are often discarded as either too trivial or too revealing. However, during a year's residence in England I suc-

ceeded in finding thousands of letters and dozens of journals written by more than 250 women who constitute, I believe, as representative a group as it is possible to find (*Ibidem*).

In effetti, all'autrice va riconosciuto il merito di aver spulciato una massa enorme di materiale assai variegato, composto da fogli volanti densi di appunti e note personali, da pagine di diari e lettere a parenti o amici: il tutto è molto eterogeneo anche sul piano stilistico, testimonianza della provenienza sociale molto diversificata di donne che comprendono «upper servants» (the usual lower range of literacy) ma anche «the upper gentry and lower nobility» (*Ibidem*). Sono esclusi quei materiali (lettere o memoriali di coloro che frequentavano la Corte) che denotano un tenore di vita così elevato da trovare scarsa risonanza nella narrativa 'mediocre' dell'epoca.

E, a proposito della narrativa settecentesca usata, anche in questo caso Brophy propone una selezione che può apparire arbitraria, perché annovera fra i romanzieri e le romaniere con i quali vengono a confrontarsi le anonime autrici dei manoscritti consultati soltanto: Samuel Richardson e Henry Fielding; Sarah Fielding, Charlotte Lennox, Sarah Scott, Clara Reeve e Frances Burney.

Naturalmente, si possono accogliere volentieri le motivazioni che hanno spinto Brophy ad abolire la voce di un Defoe (il quale, sia pure all'interno di una struttura narrativa 'realistica' e 'didascalica', raffigura figure femminili eccentriche, che si pongono al di fuori della norma), di uno Smollet (perché troppo incline all'ironia e al picaresco) e di uno Sterne (troppo versato in una modalità scritturale ispessita da una ironia e una tonalità variegata che andrebbero continuamente decifrate e che, in fin dei conti, sono difficilmente rintracciabili nelle annotazioni private, informali, delle lettere e degli appunti di diario femminili). A sostegno della scelta delle cinque narratrici sopra menzionate e poste sulla scia del romanzo «androgino» di Richardson (nell'accezione proposta da Janet Todd nel suo *Women's Friendship in Literature: The Eighteenth-Century Novel in England and in France*, New York, Columbia U.P., 1980) e del romanzo «maschile» di Fielding («so masculine an author», dirà di Fielding in anni recenti da Susan Staves nel suo «A Few Kind Words for the Fop», in *SEL*, 22, 1982, p. 421), Brophy scrive:

I chose the other writers using three criteria: first, each was writing in the tradition of realistic fiction established by Richardson and Fielding; second, each published at least three novels and considered herself a serious novelist; third, each wrote novels that give women a substantial role (p. 3).

I romanzi scritti dagli autori e dalle autrici individuati sembrano raccogliere tutti i suggerimenti tematici (e, talora, anche stilistici) contenuti nella scrittura privata e intimista del diario, della lettera o anche dell'autobiografia femminili; forse, proprio perché il romanzo settecentesco tende a focalizzare la propria attenzione sulla sessualità (cfr. al riguardo quanto scrivono, ad esempio, Jane Spencer nel suo *The Rise of the Woman Novelist*, Oxford,

Blackwell, 1986, pp. 110-111 e Angela J. Smallwood, *Fielding and the Woman Question*, New York, St. Martin's Press, 1989, pp. 1-14 e *passim*), l'indagine su quel materiale inedito, a fatica salvato dall'oblio e sicuramente destinato a gettare nuova luce sul cosiddetto 'realismo' narrativo settecentesco, è particolarmente degna dell'attenzione degli studiosi del secolo diciottesimo.

Partendo dalle proposte avanzate da Brophy, si può perfino giungere a stabilire un interseco più capillare fra le riflessioni, elaborate nel corso dei sei capitoli («'Made He a Woman'», pp. 6-40; «Daughters», pp. 41-93; «Courtship», pp. 94-138; «Wives», pp. 139-197; «Spinners and Widows», pp. 198-232), e le osservazioni che scaturiscono dai commenti che l'autrice svolge a ridosso delle vicende narrative dei romanzi selezionati. Il tutto, opportunamente ricostruito attraverso una puntuale lettura dei manoscritti personali (che rivelano molto dei percorsi emotivi ed intellettuali di coloro che li hanno scritti), è suffragato anche dalle opinioni espresse nei dibattiti pamphlettistici sulla condizione femminile.

Così, *Women's Lives and the Eighteenth-Century English Novel* individua i vari canali di formazione di un'immagine femminile ritenuta naturale, in effetti costruita con l'ausilio di vari *testi* tutti coerentemente intesi alla ideazione o al rafforzamento di quei tratti, fisici, psicologici e comportamentali, che l'epoca riteneva funzionali alla sua formazione sociale. Si pensi, ad esempio, alle pagine che l'autrice dedica alla discussione del rapporto fra i testi biblici — che conferiscono autorità indiscutibile all'immagine della donna come 'seconda', derivata dall'uomo e quindi a lui soggetta anche in ragione del 'peccato' commesso (cfr., soprattutto, pp. 26-27) — quelli dei manuali di comportamento e i romanzi. Dai due volumetti che Richard Allestree dette alle stampe negli ultimi anni del Seicento emerge una netta separazione fra ciò che è visto come sfera di pertinenza maschile e ciò che è ritenuto esclusivo dominio femminile. Questa distinzione è del resto enunciata fin dal titolo: nel 1660 uscì *The Gentleman's Calling* e, circa dieci anni più tardi nel 1673, venne pubblicato *The Ladies Calling*. Se si dà poi una rapida scorsa agli indici dei due *conduct books*, ci si rende subito conto che — nonostante il dichiarato intento dell'autore di voler riscattare la donna dalla scarsa considerazione in cui era tenuta — così non è. Infatti, mentre nel caso della formazione dell'uomo dominano ambiti d'interesse concreto e riferibile alle attività da svolgere fuori dalla famiglia (si vedano, in particolare le sezioni intitolate «Of Business and Callings in General» e «The Particulars of the Gentleman's Advantages above Others»), nel caso di ciò che è necessario per una donna si annoverano le seguenti doti: *modesty, meekness, compassion, affability e piety*. Queste virtù — che rientrano nelle ormai consuete qualità 'femminili' — sono discusse tutte nella prima parte di *The Ladies Calling*; nella seconda parte, esse vengono considerate in relazione ai ruoli che la donna è chiamata a svolgere all'interno del nucleo familiare: *Virgins; Wives; Widows*.

Queste operette vengono riecheggiate da molti altri scritti prodotti sul finire del Seicento e per tutto il Settecento; non è difficile rintracciare punti di vista analoghi — quando non sono veri e propri plagii, come è nell'esempio

della *Ladies' Library* di R. Steele (1714) — in *The Whole Duty of a Woman* (1701), in *The Polite Lady: or, A Course of Female Education in a Series of Letters from a Mother to her Daughter* (1760) o in molti altri manuali di buon comportamento. Lo studio di questi scritti, accanto a quelli più apertamente progressisti (come, per esempio, *The Woman as Good as the Man: or the Equality of Both Sexes*, versione inglese nel 1677 dal francese di F. Poulain de la Barre), è svolto meticolosamente da Brophy che vi affianca anche i punti di vista femminili che ella è riuscita a far emergere dall'analisi delle lettere di molte donne fra Sei e Settecento. Apprendiamo, così, che *The Whole Duty of a Woman* consiglia alla donna di non rivelare di essere istruita:

Discover not the knowledge of things, it is not expected thou shouldst understand, for as the experience of a matron ill becometh the lips of a virgin, so a pretended ignorance is often better than a show of real knowledge (cit. a p. 11).

Tale posizione è ripetuta quasi all'infinito anche in molta stampa periodica e in manuali di comportamento di fine Settecento, come *The Ladies Magazine, or Polite Companion for the Fair Sex* (1759-60) o *The Female Guardian* (1784).

Il fatto più sconvolgente — che affiora dalla lettura delle carte private di donne famose e sconosciute di quest'epoca — è che la loro 'vocazione' risulta completamente orientata, 'forzata' si direbbe, per molte di loro che sarebbero così costrette a realizzare *non* i loro desideri o le loro scelte bensì quelli che altri hanno deciso per loro.

Si prenda, ad esempio, il caso di Elizabeth Elstob la quale è letteralmente costretta a rinunciare allo studio, pur essendo 'naturalmente' portata ad amare i libri, come lei stessa scrive in un memoriale elaborato su richiesta da un «convinced feminist like George Ballard» (p. 35) e intitolato *Memoires of Several Ladies of Great Britain* (1752):

From her childhood she was a great lover of books, which being observed by her Mother who was also a great admirer of learning, especially in her own sex, there was nothing wanting for her improvement, so long as her Mother lived. But being so unfortunate as to lose her when she was about eight years old, and when she had just gone through her accidence and grammar, there was a stop put to her progress in learning for some years (cit. a p. 47).

Rimasta orfana e affidata alle cure dello zio Dr. Charles Elstob, canonico di Canterbury, ostile all'educazione della donna, Elizabeth Elstob lottò a lungo per poter proseguire nei suoi studi eruditi e nelle traduzioni dal francese (dell'*Essay on Glory* di Mademoiselle de Scudery) e dall'anglosassone (di omelie e iscrizioni). Fu costretta, per vivere, a divenire governante presso la famiglia dei duchi di Portland; tale incarico le impose di rinunciare allo studio: «[...] the unhappy circumstances I have labored under for several years deprived me of leisure to follow those studies which were my

only delight and employment» (cit. a p. 49), per cui si vide spinta a giustificarsi: «[...] my charming little ladies take up my time so entirely that I have not the least leisure to do anything. From the time they rise till they go to bed they are constantly with me» (*Ibidem*).

In una persona docile come Elstob non v'è traccia di risentimento; in molte altre donne vissute fra Seicento e Settecento si sviluppa, al contrario, una forte consapevolezza circa una condizione femminile subordinata rispetto a quella maschile, come si può notare nella corrispondenza di Sarah Chapone che ribatte con ironia, non priva di amarezza, a un suo corrispondente epistolare, il quale sostiene che la posizione della donna, anche di quella sposata, è la migliore possibile dal momento che — attraverso il matrimonio — la donna e l'uomo divengono legalmente una *sola persona*; il che, naturalmente, non concede alcuna indipendenza alla donna. Infatti, come osserva opportunamente Brophy:

In interpretation that one person was, in fact, the husband, and a wife therefore ceased to exist as a legal entity. In civil law she could not control property, make contracts, sue, or be sued. In criminal law spouses could not be found guilty of stealing from one another, and, curiously, all acts of a wife committed in a husband's presence were assumed to be under his command, exempting the wife from criminal responsibility (p. 37).

Certo, non c'è da sorprendersi che la Legge nell'Inghilterra del Settecento sostenesse l'autorità e la superiorità dell'uomo, in specie nella sua funzione di padre e di marito: come si può evincere, forse in modo più puntuale e in una prospettiva diversa dopo aver letto questo studio di Brophy, dalle vicende di Pamela e, soprattutto, da quelle di Clarissa, la quale — come, del resto, anche la sua amica e corrispondente Anna Howe — è molto consapevole di non poter conseguire alcun successo legale nei confronti del padre per poter ottenere indipendenza economica da colui che è *invece* il custode legale della sua dote.

Sarebbe facile soffermarsi ancora su questo *Women's Lives and the 18th-Century English Novel* e sarebbe anche molto piacevole andare alla scoperta ulteriore di una possibilità di rilettura di tutto il romanzo settecentesco continuando a sfogliare queste dense pagine scritte da Brophy. Tuttavia, se si perseguisse questa tentazione, si sottrarrebbe molto piacere al lettore e si rischierebbe forse di imporre una sola possibilità di sviluppo del discorso proposto. Va solo ribadito che questo volume è decisamente un invito a rivedere i rapporti tra le 'vite' delle donne e le biografie narrative elaborate dai romanzi nel Settecento secondo la complessa prospettiva offerta. Ed è un invito che non si può lasciar cadere, se si vogliono esplorare sentieri non ancora percorsi dalla critica letteraria e culturale.

Laura Di Michele

A. CARTER, *Wise Children*, London, Chatto & Windus, 1991, 234 pp.

Recensire l'ultimo romanzo scritto da Angela Carter prima della sua precoce scomparsa alcuni mesi fa implica, soprattutto per chi ha la fortuna di conoscere anche il resto della sua produzione, un certo strano imbarazzo, un disagio apparentemente inspiegabile, venato di amarezza e di rammarico, quasi si tentasse di porre il suggello definitivo della scrittura giudicante ad una autrice che della spregiudicatezza aveva fatto pregevole mestiere. Nulla di più diverso dalle intenzioni di chi scrive, anche se, come è evidente, sarà ben difficile dispensarsi dalle costrizioni di un linguaggio critico per sua intima natura teso verso considerazioni di carattere valutativo.

Si comincerà dunque con la più ovvia di tali considerazioni: *Wise Children* è un romanzo complesso, complesso non certo a causa dell'astrusità concettuale delle tematiche in esso affrontate, ma per quella commistione di vari livelli parodici e formali che costituiscono da sempre, seppur mescolati ogni volta in modo diverso, la scrittura chiaramente manieristica dell'autrice. Una complessità che ovviamente investe anche il plot, tanto che il lettore non può che apprezzare, riconoscente, l'elenco delle *dramatis personae*, in rigoroso ordine di apparizione, posto alla fine del romanzo. Per quanto si è appena detto, sarebbe logico attendersi una lettura dal ritmo lento, affaticato; al contrario, come per una strana magia, chi legge viene sopraffatto dal desiderio irresistibile di seguire fino alla fine la storia delle due gemelle Chance e della loro pluriforme famiglia, così come viene raccontata, in prima persona, e sulla scia del ricordo, da una delle due sorelle: Dora.

Si tratta della storia di una famiglia, come si è detto, ma anche e soprattutto della storia di oltre mezzo secolo di vita teatrale nel senso più lato del termine, in cui generi diversi dal classico al musical si ritrovano vittime di una inesorabile contaminazione culturale, accomunati unicamente dal fascino imperioso del palcoscenico, di qualunque tipo esso sia. E non potrebbe essere altrimenti visto che le due sorelle Dora e Nora Chance sono le figlie, illegittime, del grande attore shakespeariano (Sir) Melchior Hazard felice caricatura di un Wolfit, di un Richardson o persino del celeberrimo Olivier nato, guarda caso, proprio il 23 aprile, giorno in cui si crede che anche il grande Bardo vide i natali. Ma il 23 aprile è pure la data di nascita delle due piccole Chance, figlie bastarde venute al mondo «per caso» e sulla riva sbagliata del Tamigi, come Dora ricorda all'inizio del suo racconto:

Why is London like Budapest?

A. Because it is two cities divided by a river...

Me and Nora, that's my sister, we've always lived on the left hand side, the side the tourist rarely sees, the *bastard* side of Old Father Thames (1).

Eppure, ironia vuole che sulla sponda bastarda del grande fiume, nel quartiere malfamato di Brixton esista una Bard Road, ed è appunto lì che le due gemelle trascorreranno gran parte della loro esistenza, tranne una parentesi americana di cui si dirà tra breve. Era un lunedì il giorno in cui

nacquero, giorno di bucato a Brixton, le lenzuola svolazzavano bianche nell'aria limpida e i bambini giocavano cantando un ritornello che faceva più o meno così:

The moon shines bright on Charlie Chaplin
And his shoes are crackin'
For want of blackin'
And his little baggy trousers they need mendin'
Before they send him
To the Dardanelles (26).

Un'atmosfera gioiosa, quindi, fatta di balli e di canzoni allegre, un'atmosfera in qualche modo premonitrice di quella che sarebbe stata l'esistenza delle due gemelle destinate a guadagnarsi presto la vita, non certo nel mondo del grande teatro classico di cui il padre era il più famoso rappresentante, ma in quello del suo fratello bastardo: l'avanspettacolo, il burlesque, dove anche il più importante dei monologhi shakespeariani «to be or not to be» diventa lo spunto per uno sketch dissacrante in cui le sorelle, in abito da fattorino sono incerte se consegnare un pacco al «2b or not 2b», il tutto sulle note della bella canzone di Cole Porter nel musical *Kiss me Kate Brush up your Shakespeare*. L'apice della burla shakespeariana si raggiunge tuttavia durante il soggiorno negli States dove le gemelle si sono recate per partecipare, insieme al padre, ad una mega produzione hollywoodiana del *Midsummer Night's Dream*, ovviamente destinata al fiasco più clamoroso. E dove mai potrebbe alloggiare la troupe proveniente dall'Inghilterra se non nel «Forest of Arden Motel», fiera del cattivo gusto e della volgarità?

What could have been more appropriate, in the circumstances?
All the little bungalows, half-timbered, thatched — replicas of Anne Hathaway's cottage — each one nestled under clematis, set in wee herbaceous gardens, tended with loving care by Japanese gardeners, and there were Warwickshire apple trees, imported oaks, you name it (120-121).

La dissacrazione più cocente però riguarderà l'urna di coccio contenente la sacra terra di Stratford che il padre aveva affidato alle due sorelle prima di partire, al fine di spargerla a mò di acqua santa il primo giorno delle riprese; la sua istrionica vanità infatti già gongolava al pensiero della pubblicità che un simile gesto avrebbe favorito. Ebbene, proprio alla vigilia del primo ciak Dora e Nora scoprono che l'urna in questione è diventata il posto favorito per i bisognini di un gatto; eccole allora non perdersi d'animo e sostituire leste il venerabile humus, con il più profano terriccio del giardino del motel/replica!

Le riprese procederanno tra mille difficoltà ed intrecci amorosi tra i vari componenti del cast. Dora, in particolare, ha una relazione con un certo «Irish», un poeta tanto colto quanto squattrinato che comunque ha il merito di lasciarne un indelebile ritratto nelle sue *Hollywood Stories*, un ritratto che Dora così ricorda:

I'm the treacherous, lecherous chorus girl with her bright red lipstick that bleeds over everything, and her bright red fingernails and her scarlet heart, sexy, rapacious, deceitful. Vulgar as hell. The granting Cockney accent. The opportunism. The chronic insensitivity to a poet's heart. And you couldn't trust her behind a closed door, either. Such turned out to be the eternity the poet promised me, the bastard (119-120).

Un ritratto certo impietoso, ma fedele e che ha il pregio di farci intravedere dietro quelle labbra rosso lacca sempre pronte alla risata sguaiata la profonda, tenera e amara umanità di chi ha la sventura di affrontare la vita da una posizione di svantaggio, sempre all'opera alacramente affinché le cose prima o poi ritrovino il loro giusto equilibrio, invocando proprio come Edmund in *King Lear*, che Dio per una volta stia dalla parte dei bastardi.

La storia procede con il suo ritmo incalzante; le vicende dei due rami della famiglia il legittimo e l'illegittimo, i Chance e gli Hazard, si intrecciano inestricabilmente giungendo finanche all'accoppiamento con una leggerezza che spesso sfiora l'incesto. È la solita raffigurazione del sesso, tipica di tante storie della Carter, un sesso spensierato, libero da ogni tabù, sordo ad ogni restrizione, disposto ad ascoltare unicamente i bisogni del corpo senza tema di volgarità, forte del suo senso di originaria freschezza.

Senza dubbio si tratta di una sessualità potente, prorompente, liberatoria che non sembra conoscere i limiti imposti dall'età ai comuni mortali, se è vero che proprio il grande ricevimento in onore dei cento anni del celebrato attore shakespeariano Sir Melchior Hazard — un ricevimento al quale, con loro grande sorpresa, le due gemelle sono state invitate — diventa l'occasione per Dora di fare l'amore con suo zio Perry, fratello gemello del padre Melchior, per di più con tanta foga da far dondolare i lampadari nella sala sottostante! A questo proposito Dora stessa si chiede:

What would have happened, if we had brought the house down? Wrecked the whole lot, roof blown off, floor caved in, all the people blown out of the blown-out windows... set all the old books on fire, wiped the slate clean. As if, when the young king meets up again with Jack Falstaff in *Henry, Part Two*, he doesn't send him packing but digs him in the ribs, says: «Have I got a job for you!» (221-222).

È proprio in un simile commento che ritroviamo quel genuino gusto per la trasgressione che contraddistingue tanta produzione della Carter. Una trasgressione che, si badi bene, non si esaurisce nell'attimo effimero della provocazione fine a se stessa, sterile capriccio di un intelletto fine quanto spregiudicato, pronto ad appagarsi unicamente dello stupore e, a volte, dello sgomento che provoca nei suoi lettori. Piuttosto, siamo di fronte ad un iconoclastico desiderio di azzerare la storia («wipe the slate clean»), di ricominciare dal nulla, di immaginare l'inimmaginabile, ciò che non è mai accaduto ma che non è escluso un giorno accada. Per fare questo forse non è necessario bruciare i vecchi libri («set all the old books on fire») depositari dei nostri miti e delle nostre tradizioni; forse è sufficiente riscriverli, a cominciare proprio da Shakespeare, oggi più che mai assunto al ruolo di *world-text* della cultura mondiale.

Si dirà, un'altra delle solite operazioni di riscrittura/parodizzazione della tradizione letteraria così tipica della scrittura postmodernista; tuttavia, bisogna affrettarsi a rilevare che, nel caso di Angela Carter, lo stereotipo di un postmoderno sclerotizzato dietro una patina di superficiale «leggerezza» non regge a lungo, destinato com'è ad infrangersi contro la fiera consapevolezza di una scrittrice per la quale: «a narrative is an argument stated in fictional terms». Riscrivere e rielaborare i miti del passato, infatti, non è per lei una scoperta dell'oggi, bensì il proseguimento di una prassi che annovera precedenti illustri, tra cui lo stesso Shakespeare, come l'autrice stessa sottolinea in una vecchia intervista del 1977.

Dunque, opera esemplare della Carter questo suo ultimo *Wise Children*, con in più forse una maggiore dose di gioiosità e di vitalità, tanto più paradossali se pensiamo che è stato scritto in prossimità della morte; eppure la cosa non pare strana più di tanto, forse per il fatto che al paradosso l'autrice ci ha in un certo senso preparato lungo tutto l'arco della sua produzione, per cui a questo punto, una volta giunti insieme a lei alla fine della sua storia, non ci aspettiamo certo l'addio triste e crepuscolare che sarebbe stato pur logico attendersi, ma scopriamo di avere di fronte esattamente ciò che speravamo: la scrittura gioiosa e spumeggiante di sempre.

«What a joy is to dance and sing!» costituisce, non casualmente, l'ultima battuta del romanzo, una battuta «in stile» che certo non pretende di possedere la serietà, definitoria, profondità dell'epitaffio, bensì esprime, ancora una volta, tutta l'arguzia vitalistica e irrimediabile dello sberleffo.

Anna Notaro

E.H. MILLER, *Walt Whitman's 'Song of Myself': A Mosaic of Interpretations*, Iowa City, University of Iowa Press, 1991, 180 pp.

In 1989 Edwin Haviland Miller republished the 1855 edition of Whitman's «*Song of Myself*», the 1336-line first edition, which comes out in paperback in 1991. The book is clearly a labor of love, which Miller pleasantly dedicates to «almost 300 critics of 'Song of Myself' who in the past 130 years have contributed to the creation of the «mosaic of interpretations» that gives the subtitle to his work. In fact, many of the 300 critics come to life in the pages of the book, virtually a line-by-line commentary on the poem, taking up nearly a hundred pages.

Of course, the critical chorus is orchestrated by Miller himself, who, while giving his critics the floor, understandably makes his own preferences felt. Citing his own past commentary in a decorously neutral third person, he rarely if ever allows animus to color the presentation of his interlocutors' points of view. Even when he says things such as «Tony Tanner fumbles to find some sort of 'hidden organization' in this section» (p. 109) or calls Paul Zweig's remark that «The world exists for [Whitman] as food, and he

devours it with his song» a case of «bubbling» (p. xvii), the tone is light and basically appreciative of critical pluralism. Miller expresses a gentlemanly solidarity with a century and a half of critics, all working together on a well-nigh impossible text.

This, is, if you will, the chosen limit of Miller's work: he believes, after years of earnest study of and reflection on Whitman's poem, that «The last word will never be said, and the key will never be found. Whitman himself saw to that! The poem like the poet will always be 'waiting for you'» (p. 139).

Already in the Introduction he allows a select number of the three-hundred, who will partake in the later commentary, to address two major Whitman problems arising with regard to «*Song of Myself*», entitling the two central sections of the Introduction «The Search for Genre» and «The Search for Structure». If the reader is looking for certainties, one must admit that neither of the quests comes to much, although I hasten to add that Miller never allows critical dissidences to dissolve into entropy. It is not that nothing or everything can be said, but that many things have been more or less credibly said.

As for genre, «A summary of the views of 'Song of Myself' presented here is as complex and inconclusive as the guesses of the 'I' of the poem in answer to the child's question. 'What is the grass?'... Surely it is, among other things, a 'grass-poem', since, as Tony Tanner suggests, 'the poem to some extent organizes itself' around the grass (p. xviii). With modest indirectness, and Tanner's help, Miller is suggesting a rather convincing strategy for readers of a work thought of as «open».

As for structure, we are a bit better off, although there is a «lack of consensus». Miller is not sympathetic to the «ingenious paradoxes» of those who «can gleefully claim that nonform is form, as absence is said to be presence in this era of verbal and textual conundrum» (p. xix), which is the closest he comes to expressing real pique in this book. After outlining some twenty critical attempts at defining the structure of «*Song of Myself*», starting with William Sloane Kennedy in 1896 and ending with Calvin Bedient in 1987, Miller concludes, predictably, that «no single approach... can encompass the whole mosaic» (p. xxviii).

At this point, Miller launches a sly challenge to more modern or academically popular critical stances than he, personally, is willing to embrace. He admits that the commentary he has marshaled «has, perhaps, exhausted many of the traditional critical approaches and is moving rapidly to a full exploitation of other, including post-modern approaches. The poem has been tested by all kinds of methodologies, without achieving a breakthrough to a widely acclaimed consensual reading» (loc. cit.). Among these methodologies there is, of course, his own, as he quite freely (and typically) admits.

A shortcoming to the book may be the lack of any mention, let alone discussion, of Whitman's prosody, his extraordinary experimentation in what is now called 'free verse', but which at his time had no name because it did not exist as a poetic form. However, perhaps Miller is merely reflecting a general disinterest on the part of American critics in this, to me, fas-

cinating subject. Considering this limit, there is clearly no place for John Erskine, author of «Whitman's Prosody» (*Studies in Philology*, 20 [July 1923], pp. 336-344) or the Italian scholar, P. Jannaccone who, way back in 1898, published a major but less-than-convincing study entitled *La poesia di Walt Whitman e l'evoluzione delle forme ritmiche* (Turin: Roux Frassati e C° Editori). later partially translated into English and published in the United States.

Questions of textual philology are not taken up, except in rare cases where they have implications for interpretation. The reader is referred to *Leaves of Grass: A Textual Variorum of the Printed Poems* (New York: University Press).

Why the 1855 edition? A purely personal preference: because it «is closest to the inspiration and excited, almost panting, germination of the poem from 1850 to 1855, when Whitman's life and art were suddenly and dramatically transformed» (p. xxix). When single critics refer to later editions, this is clarified in the notes and, where necessary, the later passages are quoted.

After the text of the poem and the «mosaic of interpretations» there is a final chapter on the important matter of Whitman's «catalogues», in which some thirty critics offer their opinions. Miller's book gives us ten closely printed pages of notes, closely sown with references to and sometimes quotations from many other critics not invited to the main banquet. A biography and index close this extremely useful, excellently organized, readily consultable, and — to use a Whitmanesque word recalled by Miller — «delicious» volume.

Gordon Poole



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

Tipolitografia Laurenziana - Napoli - Aprile 1993