

D O M I N I

# CONFLUENZE INTERTESTUALI

In onore di Angelo Righetti

a cura di

Annalisa Pes  
Susanna Zinato



LIGUORI EDITORE

CRITICA E LETTERATURA

113

# CONFLUENZE INTERTESTUALI

*In onore di Angelo Righetti*

a cura di  
Annalisa Pes e Susanna Zinato

ISSN 1972-0645

Liguori Editore

Collana diretta da: Laura Di Michele

Comitato scientifico:

Rossella Ciocca (Università di Napoli 'L'Orientale'), Claudia Corti (Università di Firenze), Maria Del Sapia (Università di Roma Tre), Bruna Di Sabato (Università di Napoli 'Suor Orsola Benincasa'), Gabriele Frasca (Università di Salerno), Massimo Fusillo (Università dell'Aquila).



Pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Verona, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere.

Questa opera è protetta dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633 e successive modificazioni. L'utilizzo del libro elettronico costituisce accettazione dei termini e delle condizioni stabilite nel Contratto di licenza consultabile sul sito dell'Editore all'indirizzo Internet

<http://www.liguori.it/ebook.asp/areadownload/eBookLicenza>.

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La duplicazione digitale dell'opera, anche se parziale è vietata. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile all'indirizzo Internet

[http://www.liguori.it/politiche\\_contatti/default.asp?c=legal](http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal)

Liguori Editore

Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA

<http://www.liguori.it/>

© 2012 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana Ottobre 2012

*Pes, Annalisa* (a cura di) :

**Confluenze intertestuali. In onore di Angelo Righetti**/Annalisa Pes, Susanna Zinato (a cura di)

Critica e letteratura

Napoli : Liguori, 2012

ISBN-13 978 - 88 - 207 - 5882 - 0

ISSN 1972-0645

1. Intertestualità 2. Interdiscorsività I. Titolo II. Collana III. Serie

Aggiornamenti:

---

19 18 17 16 15 14 13 12 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

## INDICE

- XI **Prefazione**
- 1 **CAPITOLO I**  
MICHELA A. CALDERARO  
**Alle soglie della Storia: Shara McCallum**
- 15 **CAPITOLO II**  
DARIO CALIMANI  
***The Three Ladies of London*: l'ebreo diverso**
- 39 **CAPITOLO III**  
VITO CAVONE  
**William Wordsworth e la struttura *in progress* del *Prelude***
- 69 **CAPITOLO IV**  
MARIA TERESA CHIALANT  
***Oliver Twist*: da Dickens a Polanski**
- 81 **CAPITOLO V**  
LUISA CONTI CAMAIORA  
**The Dynamics of Garden and Bower in the Poetry of John Keats**
- 93 **CAPITOLO VI**  
CARLA DE PETRIS  
**Note su Goldoni e l'Inghilterra: utopia e satira nella commedia borghese**
- 105 **CAPITOLO VII**  
ENRICO GIACCHERINI  
**Tre variazioni sul tema "L'ostia profanata dai Giudei"**

- 133 CAPITOLO VIII  
LAURIE HERGENHAN  
**Re-Fashioning the Campus Novel:  
Michael Wilding's *Academia Nuts***
- 143 CAPITOLO IX  
STEFANO MANFERLOTTI  
**Mangiare l'India. Il cibo come personaggio in *Midnight's Children*  
di Salman Rushdie**
- 153 CAPITOLO X  
FRANCESCO MARRONI  
***Goblin Market*: Christina Rossetti e i 'frutti' della traduzione**
- 167 CAPITOLO XI  
ARMANDO PAJALICH  
***Rondini di un'altra primavera***
- 175 CAPITOLO XII  
GIAN LUIGI PALTRINIERI  
**L'intertestualità tra ermeneutica e letteratura:  
una breve riflessione filosofica**
- 185 CAPITOLO XIII  
SERGIO PEROSA  
**L'acquisto della Louisiana e *A Free Man of Color* di John Guare:  
storia, dramma, intertestualità**
- 201 CAPITOLO XIV  
ANNALISA PES  
**Uomini neri su pagine bianche.  
La rappresentazione degli aborigeni nella letteratura australiana**
- 223 CAPITOLO XV  
MILENA ROMERO ALLUÉ  
**'This Golden Adventure'. Il 'mondo nuovo e strano'  
di Aphra Behn**

- 243 CAPITOLO XVI  
FRANCESCA SCALINCI  
**Seepersad e Vidia: corrispondenze/intermittenze  
tra *The Adventures of Gurudeva* e *The Mystic Masseur***
- 257 CAPITOLO XVII  
ANNA ROSA SCRITTORI  
**Avventure imperiali. Note sulla scrittura di viaggio  
di Amelia Edwards (1831-1892) e Mary Kingsley (1862-1900)**
- 265 CAPITOLO XVIII  
MARISA SESTITO  
**End Games: Prospero, Ariel e Hamm**
- 277 CAPITOLO XIX  
LYDIA WEVERS  
**The Waituhi Kid: Maori Fiction and the Western**
- 289 CAPITOLO XX  
SUSANNA ZINATO  
**Il corpo/testo senza gloria di John Wilmot, Earl of Rochester**
- 317 **Pubblicazioni di Angelo Righetti**





## PREFAZIONE

di *Annalisa Pes e Susanna Zinato*

Con il presente volume, allievi, colleghi e amici intendono rendere omaggio ad Angelo Righetti che ha rappresentato un costante esempio di appassionata dedizione alla letteratura in lingua inglese, così come si è manifestata nelle lezioni universitarie, nelle relazioni a convegni e giornate di studio, nei suoi libri e saggi, ma anche in situazioni meno istituzionali e più conviviali di cui egli è stato spesso squisito tessitore. Una passione corroborata da un ideale 'alto' di disciplina e serietà metodologiche sempre ispirate alla centralità del testo letterario avvicinato con una strumentazione variegata e complessa, capace di coniugare la raffinata e serrata analisi linguistico-testuale con l'informata collocazione socio-culturale e con la sensibilità retorica e psicoanalitica, quest'ultima all'origine del suo spiccato interesse per le tracce di memoria e il genere autobiografico. La sua scrittura mai incline a conclusioni affrettate, semmai aperta e dubitativa, fatta di proposte di percorsi che non hanno mai l'arroganza della scoperta definitiva, ha ben assecondato la sua 'attrazione fatale' per le aporie – del testo e dell'esistenza umana – da lui affrontate con quella stessa «intelligenza di nodi aggrovigliati e irrisolti di realtà storico-socio-culturale» che egli ravvede in un autore a lui caro come J.M. Coetzee ("Introduzione" a J.M. Coetzee, *Le origini ideologiche dell'apartheid. Emergere dalla censura*).

Il titolo di questo tributo di stima e di affetto rievoca espressamente quello di una sua miscellanea, *Confluenze. Saggi e note di letteratura inglese tra Otto e Novecento* (1990) e, da più prospettive, ben si presta a fungere da comune denominatore delle pagine qui offerte. Lì era stato scelto ad esplorare la «confluenza», nel testo letterario (compresi epistolari e abbozzi autobiografici che con esso si rapportano e misurano), di istanze di vissuto, di ideologia aperta e revisione ideologica, di proiezioni dell'immaginario in un intenso lavoro di trasposizione, schermatura e trasfigurazione – e insieme, di un perpetuo

verificarsi, deliberato o inconscio, di agnizioni di lettura, di calchi intertestuali e “ansie dell’influsso”». Qui, la medesima intenzione è salvaguardata, seppur in un orizzonte di indagine più espressamente intertestuale.

Sebbene il termine “intertestualità” sia diventato operativo nell’ambito della semiotica/semiologia e della critica letteraria a partire dagli anni ’60 del Novecento, notoriamente con Julia Kristeva, il fenomeno dell’intertestualità si è dato e si dà, ovviamente, da sempre, ogniqualvolta un testo sia relazionabile, per via esplicita o implicita, ad un altro testo (e, in tal senso, il termine “transtestualità”, coniato da Gérard Genette, forse meglio si presterebbe ad assicurare vasta copertura alla suddetta fenomenologia testuale). È in questa accezione che si è impiegato il termine, a includere anche la riflessione traduttologica, quella filosofica e, non ultimo, a ispirare il componimento poetico. Il rischio, ne siamo consapevoli, è di renderlo inefficace per un utilizzo dall’estensione eccessivamente ampia ma quel che si desidera dal suo impiego, nel titolo *Confluenze intertestuali*, è che esso veicoli al lettore ‘compartecipativo’ il fatto che, soprattutto ripensando alla nozione borgesiana e barthesiana di vitalità circolare della memoria nell’atto della lettura/scrittura, la prospettiva intertestuale è qui chiamata a innestare fruttuosamente dei pre-testi in nuovi e diversi circuiti di significato, mettendo in luce come nel discutere i ‘differenziali’ delle diverse ‘esecuzioni’ si ridiscutano e si ridefiniscano i criteri stessi di significazione, nella necessaria consapevolezza che il testuale e l’extra-testuale (contesto) abitano l’uno nell’altro. È quel che, crediamo, abbia ispirato i saggi qui raccolti, ciascuno attingendo agli specifici ambiti di competenza e/o alle individuali urgenze tematiche e di “risignificazione”, in un’ideale conversazione con il loro destinatario primo, Angelo Righetti, il quale ha proficuamente sondato questo terreno fin dai suoi esordi accademici, con superbi risultati nelle applicazioni, critiche e traduttive/traduttologiche, ai ‘suoi’ autori nell’ambito della letteratura canonica – T.S. Eliot e Joyce sul versante modernista e Wordsworth, Byron e Browning su quello romantico-vittoriano. Nondimeno, nell’area coloniale-postcoloniale, che lo ha visto primo in Italia a ricoprire la cattedra di Letteratura dei Paesi di Lingua Inglese, il discorso intertestuale si è posto come terreno privilegiato a fare emergere il suo spiccato interesse per i processi di “riaccenuazione” (in termini bachtiniani), ossia di appropriazione e deviazione dalle “intenzioni” del linguaggio di Prospero, con acuta sensibilità per le specificità di contesto politico-storico-sociale. È soprattutto in quest’ambito che la qualità morale, oltre che estetica, del suo lavoro sia didattico che critico emerge con maggiore evidenza, si pensi ai suoi interventi su Kipling e al suo costante interesse per il lavoro e le riflessioni teorico-ideologiche di Nadine Gordimer ma, soprattutto, di J.M. Coetzee che, evento assai raro,

ha accolto il suo invito a tenere una conferenza presso l'Ateneo veronese nell'ottobre del 1992.

Realizzazioni concrete di “confluenze” dialogiche sono stati i numerosi incontri di studio e discussione promossi da Angelo Righetti – tra questi, tre notevoli occasioni internazionali, fortemente volute e impeccabilmente organizzate, la *Giornata di studio su Romeo and Juliet* (luglio 1998), il convegno *Theory and Practice of the Short Story: Australia, New Zealand, the South Pacific* (aprile 2004) e il colloquio *Scrivere la vita/Life Writing: Auto/Biography in English, 1680-2000* (ottobre 2006). Il primo lo ha visto adoperarsi con successo per la collaborazione tra l'Ateneo e l'Estate Teatrale Veronese in occasione del cinquantenario del Festival Shakespeariano e dell'allestimento, in esclusiva per l'Italia, di *Romeo and Juliet* da parte della *Royal Shakespeare Company*, e promuovere la partecipazione di insigni specialisti quali Agostino Lombardo, Giorgio Melchiori, Sergio Perosa, Alessandro Serpieri, e Brian Vickers. Il secondo ha realizzato una preziosa occasione di dialogo e di scambio intertestuale tra scrittori del calibro di Patricia Grace, Frank Moorhouse e Sia Figiel, e autorevoli critici, quali Laurie Hergenhan, Bruce Bennett, Lydia Wevers, sul terreno della *short story*, genere non a caso privilegiato da Angelo Righetti nella didattica e nella ricerca con esiti di rilievo (si veda in particolare il bel volume su Vance Palmer). Il suddetto terzo colloquio, su un altro genere da lui amato, la biografia/autobiografia letteraria, ha ospitato, fra gli altri, esperti internazionali quali Paul John Eakin e Richard Holmes accanto a studiosi italiani di levatura internazionale. Inutile sottolineare quanto proficue e stimolanti queste occasioni siano state per gli anglisti veronesi ma, soprattutto, per gli studenti cui egli, in modo per nulla scontato, ha sempre riservato la massima attenzione e che ha sempre considerato destinatari imprescindibili dei suoi inviti accademici.

La stessa attenzione, scevra di qualsivoglia facile demagogia, è ‘confluita’ nell'esercizio dei suoi ruoli didattico-istituzionali, nella dirigenza del Dipartimento di Anglistica e nell'entusiasmo e cura dedicati al Dottorato di Anglistica, nato soprattutto su sua iniziativa.

Il titolo “Confluenze” è stato scelto anche in riferimento a chi scrive, essendo noi le fortunate allieve di Angelo Righetti che si trovano a far confluire nella loro amicizia, stima e collaborazione il suo magistero cafo-scarino e quello veronese. A lui, nostro Maestro, instancabile lettore delle nostre ‘prove’, sempre generoso di preziosi consigli, va la nostra più sincera gratitudine e il più profondo affetto per la cura e la sollecitudine con cui ha guidato e accompagnato i nostri percorsi di studio nell'assoluto rispetto della libertà di indagine purché seriamente condotta, attento a evitare modelli preformati e sempre sollecito nel darci fiducia, spronandoci a guardare

avanti, al riparo da qualsiasi 'presunzione accademica'. La stima e l'affetto sono inscindibili dall'esperienza delle qualità dell'uomo che abbiamo potuto apprezzare sempre più nel corso degli anni e che ne hanno fatto, e ne fanno, un punto di riferimento importante nelle nostre vite, nonostante la sua convinta adesione ad una affermazione in *Elizabeth Costello* (2002) di Coetzee con cui egli ha ritenuto di siglare la Prolusione che è stato invitato a tenere per l'Inaugurazione dell'a.a. 2006-07: «Ci dev'essere un qualche limite al fardello della memoria che mettiamo sulle spalle dei nostri figli e dei nostri nipoti: essi avranno un mondo tutto loro, del quale noi dovremmo essere sempre meno parte».

Stima e affetto sono anche i sentimenti che abbiamo riscontrato con emozione negli autori dei presenti contributi che con slancio hanno aderito a questa iniziativa. Ad essi vanno i nostri più sentiti ringraziamenti per come i loro preziosi contributi hanno reso possibile questo omaggio intertestuale il cui titolo ben si attaglia anche al confluire di tutte le nostre voci.

## I

### ALLE SOGLIE DELLA STORIA: SHARA McCALLUM

*Michela A. Calderaro*

Se con la prima collezione di poesie, *The Water Between Us*<sup>1</sup> (1999) Shara McCallum<sup>2</sup> ha sorpreso il lettore per il ritmo incessante e il pulsare dei suoi versi, con la seconda, *Song of Thieves*<sup>3</sup> (2003) ha confermato la maestria nel combinare stili diversi e il virtuosismo nel giocare con i ritmi e i suoni di una musica caraibica sensuale e intossicante. La terza, *This Strange Land*<sup>4</sup> (2011) e la quarta, *The Face of Water*<sup>5</sup> (2011, che contiene poesie delle collezioni precedenti più una scelta di poesie nuove), la confermano, nonostante la giovane età, come una delle voci più interessanti di un nuovo Rinascimento caraibico.

Nata in Jamaica in una famiglia multiculturale e multirazziale – madre Venezuelana e padre Afro-Jamaicano – riesce a fondere sulla pagina esperienze e linguaggi diversi, trasformando le parole in un tutto sinestetico,

<sup>1</sup> S. McCallum, *The Water Between Us*, Pittsburg: U. of Pittsburg P., 1999, che le è valso l'Agnes Lynch Starrett Prize nel 1998.

<sup>2</sup> Shara McCallum è direttrice dello Stadler Center for Poetry a Bucknell University, dove insegna Creative Writing e Letteratura; vincitrice di svariati concorsi e premi (tra cui National Endowment for the Arts Fellowship for Poetry, Academy of American Poets Prize, Tennessee Individual Artist Grant in Literature, Barbara Deming Memorial Fund), le sue poesie e i suoi saggi sono stati pubblicati nelle più importanti riviste letterarie (*The Antioch Review*, *Callaloo*, *Creative Nonfiction*, *Ploughshares*, *Witness*, *Chelsea*, *The Iowa Review*, *Calabash*, *Versé*) e inseriti in varie antologie (*The New American Poets: A Bread Loaf Anthology* e *Beyond the Frontier: African American Poetry for the Twenty-First Century*).

<sup>3</sup> S. McCallum, *Song of Thieves*, Pittsburg: U. of Pittsburg P., 2003.

<sup>4</sup> S. McCallum, *This Strange Land*, Farmington, Maine: Alice James Books, 2011.

<sup>5</sup> S. McCallum, *The Face of Water. New and Selected Poems*, Leeds: Peepal Tree Press Ltd, 2011.

traboccante di colori e musica. Le sue poesie toccano temi quali identità, diversità, abbandoni, separazioni, ma anche la meraviglia della scoperta di sé e la maternità.

Le quattro collezioni rappresentano le varie tappe di un percorso/viaggio all'interno della coscienza di un *io* narrante: frammenti di scene, di sogni, sono portati in superficie in maniera apparentemente casuale, per andare a formare un mosaico elegante e e dagli effetti inaspettati. I titoli, le epigrafi e le immagini scelte per la copertina di ciascun libro, evidenziano questo percorso. Ogni collezione è preceduta da una o più epigrafi.

In *The Water Between Us*, la citazione è da *Wide Sargasso Sea* di Jean Rhys: «Only the magic and the dreams are true. All the rest is a lie». *Song of Thieves* è preceduto dal verso di una canzone di Bob Marley: «Won't you help me sing these songs of freedom?» e da uno di *Ode to a Nightingale*, di John Keats: «Fled is that music» – abbiamo una citazione di una scrittrice bianca Creola, che ancor oggi riesce a dar vita ad accesi dibattiti sulla 'appartenenza/identità', una da quella che è considerata un'icona della cultura giamaicana, e una di un poeta inglese.

La terza collezione offre tre citazioni. La prima è di Rainer Maria Rilke: «Now we must bear the pieces and parts together, as if they were the whole»<sup>6</sup>; la seconda di Kimiko Hahn: «(And when is a piece that resembles a fragment – really the whole?)»<sup>7</sup>; la terza di Marina Tsvetaeva «One's homeland is not a geographical convention, but an insistence of memory and blood»<sup>8</sup>.

Le prime due testimoniano l'interesse di McCallum per l'atto creativo; ineludibile è l'eco delle parole di Henry James («to trace the implication of things, to judge the whole piece by the pattern», *The Art of Fiction*) o quelle di Joseph Conrad, sul compito, destino dell'artista («the task [...] is to hold

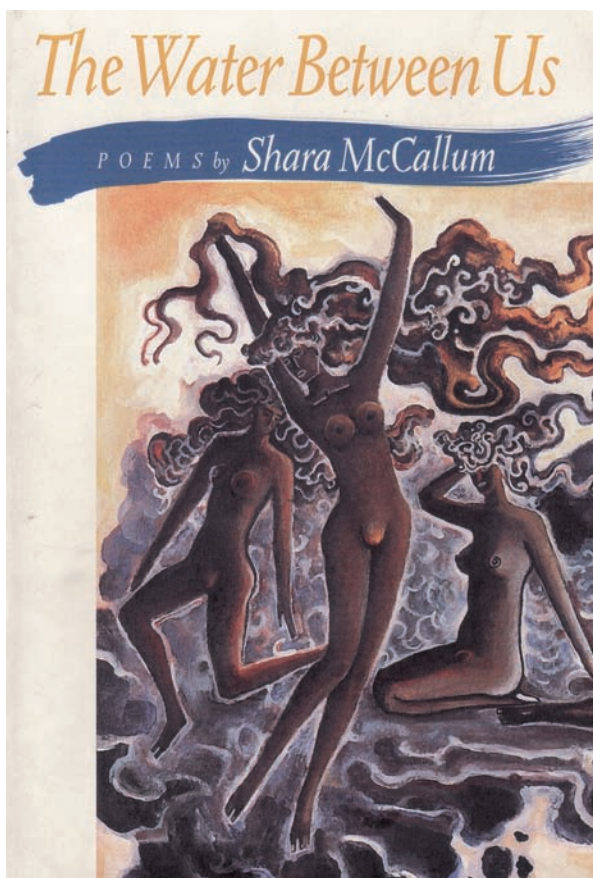
<sup>6</sup> R.M. Rilke, *Sonnets to Orpheus*, I, 16.

<sup>7</sup> K. Hahn, "Compass" il poema epistolare che introduce la collezione *The Narrow Road to the Interior* (New York-London: W.W. Norton & Company, 2006). Kimiko Hahn, come Shara McCallum, è nata in una famiglia multietnica, da madre giapponese americana delle Hawaii e padre tedesco americano del Wisconsin. Come McCallum attinge e reinventa forme classiche di varie tradizioni, e la sua opera esplora spesso i conflitti che nascono dall'intersecarsi di diverse culture e identità. Utilizza spesso tecniche 'antiche' come il *nu shu*, una scrittura in codice, forse originaria della provincia dell'Hunan, oggi quasi estinta, usata dalle donne cinesi, migliaia di anni fa per comunicare in segreto, e lo *zudhitsu*, cioè "scritti occasionali", poesie essenzialmente scritte dalle donne, un genere nato in Giappone nel periodo Heian, nel IX secolo.

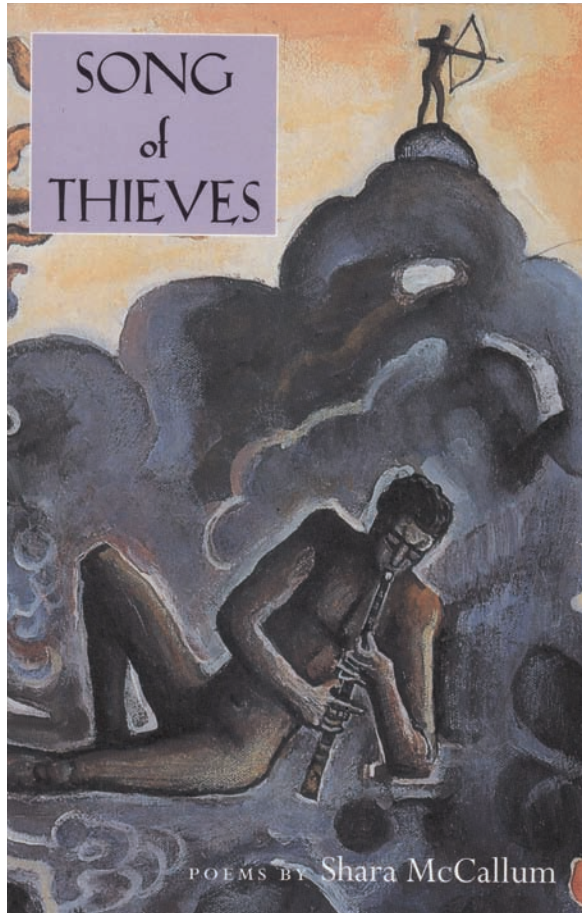
<sup>8</sup> M. Tsvetaeva, dal saggio "Insistence of Memory", in *Art in the Light of Conscience: Eight Essays on Poetry*, trad. di A. Livingstone, Bristol: Bristol Classical Press, 1992. È da ricordare come Tsvetaeva e Rilke intrattenessero un'intensa corrispondenza nell'estate del 1926.

up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment» “Prefazione”, *The Nigger of the Narcissus*) e sono legate alla terza dall’idea di esilio e appartenenza, che permea tutta la produzione di McCallum.

*The Water Between Us* e *Song of Thieves* costituiscono l’inizio del processo di ‘divenire’ del narratore. Le poesie sono come diari di bordo di un viaggio alla ricerca delle proprie radici e verso la comprensione e l’accettazione di complesse relazioni familiari, politiche, sociali. Se da un lato, però, le due collezioni rappresentano dei momenti di questo processo, dall’altro esprimono anche una certa dicotomia, evidenziata dall’uso di un unico dipinto, diviso a metà, per le due copertine<sup>9</sup>.



<sup>9</sup> *Chopin's Polonaise* di Carl Abrahams. Abrahams, considerato uno dei padri dell'arte giamaicana, è stato il primo artista a documentare con le sue opere la scena giamaicana degli anni '30.



La prima sezione del dipinto, scelta per *The Water Between Us*, è la rappresentazione sensuale e festosa della danza di tre figure femminili, e ci porta direttamente all'interno della collezione, popolata da madri mitologiche, divinità, protagoniste di fiabe, semplici donne, figlie e madri. L'altra, più cupa, ci presenta l'immagine di un uomo, un pifferaio, la cui figura è sovrastata da ombre fosche e sembra riflettere il lato più oscuro dell'umanità.

La terza collezione è forse quella che presenta più difficoltà per il lettore: la Storia, politica e sociale, acquista più spazio; i richiami e i riferimenti letterari e culturali si fanno via via più complessi. Il titolo, *This Strange Land* – parte di un verso del Salmo 137 della Bibbia, che ritornerà nella poesia che fa da prologo al volume – si carica di suggestioni più ampie e forma quasi un'entità unica col dipinto in copertina, *End of an Empire*, di Colin Garland.





McCallum utilizza gli strumenti della grande tradizione poetica dell'Ottocento e del Novecento, rinnovandola con un linguaggio sensuale e personale, sfruttando quello che all'apparenza potrebbe essere scambiato per uno svantaggio: la non-appartenenza a una singola cultura o tradizione. Superando la ferita di questa non-appartenenza/appartenenza, riesce a trasmettere il dolore della propria ricerca con un linguaggio che è nuovo eppure tradizionale, sfuggendo a qualsiasi definizione preconcepita, qualsiasi gabbia culturale. L'essere erede di tradizioni diverse tra loro la rende sintesi arricchita di ciò che queste hanno da offrire.

Il viaggio dentro l'anima del narratore è un viaggio agli inferi e ritorno, nel tentativo di salvare la memoria delle cose passate, assolvere un padre assente, una madre ingannevole. Questo viaggio personale si fonde ben presto col viaggio di un intero popolo, costretto a venire a patti con le proprie differenze, con le proprie molte anime.

I livelli di lettura sono molteplici: il lettore è sedotto dapprima dalle immagini, i suoni, la musica dei Caraibi, poi dalla storia di una figlia costretta ad accettare l'abbandono o l'abuso, poi ancora dalla storia di una sirena posta di fronte alla scelta finale, e infine, quando tutto sembra detto o ricordato, è la Storia universale, piuttosto che quella personale, ad occupare la scena.

McCallum realizza una complessa struttura poetica utilizzando fiabe e racconti popolari, tratti sia dalla tradizione europea sia da quella afro-caribica, includendo richiami/citazioni letterarie e religiose, di derivazione cristiano-giudaica e rasta.

Queste poesie, così cariche di riferimenti incrociati, comunicano all'interno della stessa collezione e tra una collezione e l'altra, con rimandi ad autori del passato in una conversazione, carica di suggestioni linguistiche, storiche e letterarie, attraverso il tempo.

In *The Water Between Us*, in quello che probabilmente è uno degli esperimenti più riusciti della propria produzione poetica, «jack mandoora me no choose none», che ricalca l'operazione di riscrittura delle fiabe in incubi, di Angela Carter (*The Bloody Chamber*), McCallum riesce a mettere insieme i suoi molti linguaggi, le sue molte culture e tradizioni, passando dall'una all'altra con destrezza inusuale e lasciando il lettore stordito. Qui, più che altrove, immagini realistiche si sovrappongono al mistero di figure spettrali ed elementi soprannaturali tratti da paure e incubi infantili:

once upon a time ina land of banana and coconut trees  
 beautiful princesses married whoever could guess their names  
 bredda anancy was de smartes spider in jamaica: im always foolin  
 every oda creature  
 me remember papa  
 use to tell plenty stories bout anancy  
 dem always start wid anancy walkin down de street  
 lookin fi smbady im can fas wid

La figura di Anancy il ragno – truffaldino personaggio la cui storia nasce in Africa occidentale tra le tribù Ashanti e arriva poi nei Caraibi e in Sud America nei racconti degli schiavi – è al centro della narrazione, ma diviene anche presenza necessaria nel viaggio del poeta verso la consapevolezza di sé.

Anancy è colui cui imputare tutte le colpe, tutti i mali, tutte le diserzioni. In un certo senso si tratta di una confortante illusione, pensare Anancy come l'unica causa per il destino di Rapunzel, «then it is not / the mother / the father», ma «it is anancy / who started it» («jack mandoora me no choose none»). Il destino di Hansel e Gretel, Snow White, Cinderella, è l'abbandono,

l'oblio, e la causa «if is not anancy is who?», non è quindi la madre, non è il padre, ma è Anancy il colpevole.

La frase *jack mandoora me no choose none* (o con diversa ortografia *Jack Mandora mi nuh choose none*) significa «non assumo alcuna responsabilità per la storia che ho appena raccontato» – non è mia la scelta, è di Anancy la colpa, ed è con questa frase, nella tradizione Ashanti, che dovranno terminare tutti i racconti di Anancy.

La poesia, tramite il riferimento a Jack Mandora nel titolo, rimanda a quella che sarà la poesia-prologo della terza collezione, “Psalm for Kingston” in cui è proprio Jack Mandora ad accogliere il lettore alle porte di Kingston<sup>10</sup>.

Al centro della produzione di McCallum c'è sempre la tormentata separazione di un bambino dalla madre, o l'abbandono inspiegabile del padre. L'idea dell'abbandono e del dislocamento dei personaggi è enfatizzata dall'uso della figura di Heidi, la pastorella costretta a lasciare l'amato nonno, la sua terra, il suo cielo. Come per Heidi, il ritorno del narratore sarà ad un luogo di finestre rotte, muri coperti di rovi, e scricchiolii («the house / of broken windows, / thorn-covered walls, / the empty porch swing / creaking in the wind», in “Poem Where My Mother and Father are Absent”). Come Heidi il narratore non troverà spiegazioni, solo un cancello oscillante sui cardini (“8 Hope Road”).

Stile e metodo ricordano il realismo magico di autori latino-americani, come José Luis Borges e Gabriel García Márquez e si fondono con l'idea postmodernista di intertestualità, così che echi di altri poeti e artisti pur se lontani, risuonano nelle sue poesie, diventando parte integrante della sua storia, fondendosi in una *calabash*<sup>11</sup> caraibica. Ed è in questa *calabash*, che ritroviamo Sylvia Plath<sup>12</sup> e il «sour breath» della sua *Lady Lazarus*:

A hag is riding my back.  
Darkness steals into my pores.  
One cold hand encircles my throat;

<sup>10</sup> Per gli Ashanti, gli Akan e altre tribù di lingua Twi, Jack Mandora era il custode del regno dei cieli. Prima di poter entrare, i defunti dovevano raccontare una storia di Anancy, e Jack Mandora aveva il potere di impedir loro l'entrata. Aggiungendo, alla fine della storia, la frase «jack mandoora me no choose none», il narratore assolveva se stesso da qualsiasi cattiva azione imputata invece ad Anancy.

<sup>11</sup> L'albero di calabash, probabilmente importato in Giamaica dagli schiavi provenienti dall'Africa, produce dei frutti molto grandi che, una volta essiccati, servono da contenitori.

<sup>12</sup> Echi dell'opera di Plath si ritrovano, pur se mitigati da una profonda compassione, assente in Plath, nella poesia “Darkling I listen”.

the other coils around my hair, reining me  
 close enough to taste her soured breath.  
 [...]
   
 All night, she feasts on my flesh  
 and the wind breaks through the eaves. (“The Spell”)

Le sue madri raramente consolano o leniscono le pene, e l’acqua protettiva del ventre materno diviene fiume di separazione. I padri sono come Dei, distanti e incapaci di mostrare compassione, oziosamente seduti nel giardino dell’Eden a condividere la mela col serpente («eating the white meat / with the serpent», “Apple”).

L’acqua, presente nel titolo di due delle quattro collezioni, è al tempo stesso acqua che dona la vita e acqua che porta la morte. Immagini di nascita e di morte per acqua si rincorrono nella narrazione, e quasi inevitabilmente portano il lettore ammaliato a seguire il destino delle sirene.

La sirena della tradizione letteraria europea, la Sirenetta di Andersen, è ricordata quasi ossessivamente nei versi di McCallum, che però, così come ha fatto con le altre storie e leggende europee, ne trasforma i contorni e le caratteristiche, e li fonde con quelli del credo Voodoo. Questa sirena caraibica – presente anche nell’opera di altre autrici Caraibiche contemporanee, come Lorna Goodison e Jacqueline Bishop – assume talvolta l’aspetto della creatura magica, quasi un talismano per l’uomo che la incontra, per trasformarsi poi, improvvisamente, nella creatura ‘diversa’ e irraggiungibile, che trascina la sua preda in fondo al mare. Ma diversamente da quanto avviene nell’opera di Goodison e Bishop, la sirena di McCallum non riesce *mai* a dimenticare di essere, anche, una madre. E questo rende la scelta tra mare e terra, ancor più lacerante.

In *The Water Between Us* la scelta cade sulla terra: i suoi figli sono legati alla terra, non potrebbero sopravvivere nelle profondità dell’oceano. Ed è così che la piccola e spaurita creatura di Andersen, diviene la creatura maledetta dall’Oracolo:

You will leave your home:  
 nothing will hold you.  
 You will wear dresses of gold; skins  
 of silver, copper and bronze.  
 [...]
   
 You will spend a lifetime chipping away layers  
 of flesh. The shadow of your scales  
 will always remain. You will be marked  
 by sulphur and salt.  
 [...]

You will love no one  
 but the wind and ache of your bones.  
 Neither will love you in return. (“What the Oracle Said”)

Il viaggio sembra concluso, l'appartenenza diviene scelta, strappo inevitabile. Non ci sarà alcun ritorno una volta che la sirena avrà scelto di perdere le scaglie e «cast off her flesh» (“The Tragedy of the Mermaid”). Non ci sarà alcun perdono, il prezzo da pagare sarà una vita passata «chipping away layers / of flesh» e le uniche parole che le porterà il mare saranno quelle dell'Oracolo:

But nothing will be enough.  
 The sea will never take you back. (“What the Oracle Said”)

Anancy e Jack Mandora ritornano, calati in un'atmosfera più fosca, nella terza collezione, *This Strange Land*. Ci aspettano invitanti, alle porte di Kingston, qui rappresentata come città di sangue e ossa, dove le folle danzano al ritmo della musica di Bob Marley, avvolti da una vellutata, quanto minacciosa, oscurità.

La decisione di alternare dialetto Patwa e Standard English, e di sfumare, in alcune sezioni, le due lingue (tecnica usata anche nella prima collezione), nasce dell'esigenza dell'autrice di voler enfatizzare il suo sentirsi tra due mondi, e rappresenta il tentativo riuscito di colmare le distanze, e fondere le sue varie anime<sup>13</sup>.

L'entrata nei gironi caraibici è preceduta da un poema introduttivo, “Psalm for Kingston,” a sua volta introdotto da una citazione dal Salmo 137 della Bibbia: «If I forget thee, O Jerusalem», ripetuta in chiusura, a formare un chiasmo, ma modificando l'ordine delle parole all'interno del verso, in una sorta di un'anastrofe estesa:

If I forget thee, who will I be, singing the Lord's song in a strange land?

Alle porte dell'Aldilà, Jack Mandora “the gatekeeper”, chiederà di pagare il passaggio con una storia o una canzone, così come i soldati di Nabucodonosor agli Ebrei sulle rive del Tigri e dell'Eufrate:

By the rivers of Babylon,  
 there we sat down and wept,

<sup>13</sup> M. Calderaro, “*I am the line break of desire: A Conversation with Shara McCallum*”, *Cala-bash. A Journal of Caribbean Arts and Letters*, Vol. 3, N. 1: Fall/Spring 2004/2005: 114-123.

when we remembered Zion.

[...]

they that carried us away captive required of us a song (Salmo 137)

Le fiamme di Kingston si fondono con quelle di Babilonia, e si innalzano fino a superarle, mentre il pianto dei figli di Gerusalemme si trasforma nel grido dei figli e delle figlie di Kingston.

Kingston diviene la somma delle due città – terra santa e terra maledetta, paradiso e inferno, luogo di redenzione e di dannazione eterna:

City of Jack Mandora — *mi nuh choose none* — of Anancy  
prevailing over Mongoose, Breda Rat, Puss, and Dog, Anancy  
saved by his wits in the midst of chaos and against all odds;  
of bawdy Big Boy stories told by peacock-stutting boys, *hush-hush*  
but loud enough to be heard by anyone passing by the yard.

City of market women at Half-Way-Tree with baskets  
atop their heads or planted in front of their laps, squatting or standing  
with arms akimbo, *susuing* with one another

[...]

City of school children in uniforms playing dandy shandy  
and brown girl in the ring — *tra-la-la-la-la* —

[...]

City of old men with rheumy eyes, crouched in doorways,  
on verandahs, paring knives in hand, carving wood pipes

[...]

City where power cuts left everyone in sudden dark,  
where the kerosene lamp's blue flame wavered on kitchen walls,

[...]

City where Marley sang, *Jah would never give the power to a baldhead*  
while the baldheads reigned, where my parents chanted  
down Babylon — *Fire! Burn! Jah! Rastafari! Selassie I!* —

Dopo Anancy, la guida attraverso i cerchi della storia della Giamaica è Miss Sally, la nonna di McCallum, presente anche in *The Song of Thieves*. È lei a rievocare storie ed eventi, ad offrire la propria opinione su temi politici, sociali e intimi, attingendo alla vita quotidiana giamaicana. È lei a segnare la divisione tra il personale e il politico/sociale, permettendo al poeta di mantenere la necessaria distanza dal dolore inflitto dalla storia, sia a livello nazionale sia personale. Noi vediamo la Storia attraverso gli occhi di Miss Sally, che rappresenta la saggezza in un mondo di follia.

C'è una stratificazione, quasi un intreccio di affari nazionali e storia familiare, dove personaggi pubblici come Marcus Garvey, o artisti come Bob

Marley si alternano nel racconto di Miss Sally, mentre tutto è immerso nella violenza, e l'oscurità avvolge uomini e paese.

Per raccontare questa storia, McCallum ricorre a diversi generi poetici, attingendo a diverse tradizioni e culture. Inizia con un salmo, per poi passare alle parabole, alle pastorali e al *ghazal*,<sup>14</sup> e la memoria involontaria del lettore riporta ad altre opere, sia di McCallum sia di altri autori.

La memoria diviene il filo delicato che unisce le poesie, e ci guida, attraverso il complicato labirinto disegnato da McCallum, dalla Porta di Mandora alla porta della Storia.

I temi già affrontati in precedenza – l'abbandono, la maternità, l'appartenenza o la non-appartenenza, la necessità di operare una scelta e le conseguenze di questa scelta – ritornano e si sviluppano. In *The Water Between Us* la figura della sirena era la personificazione di questa scelta e il suo tragico destino sembrava essere l'unico risultato possibile. Allora l'Oracolo aveva profetizzato che il mare non l'avrebbe mai più accolta, che non ci sarebbe stato alcun ritorno una volta fatta la propria scelta. In *This Strange Land* assistiamo al seguito di tale scelta.

Nella poesia "The Mermaid", nella sezione intitolata *Fury*, la tranquilla scena familiare – una madre e i suoi figli si avviano verso il mare in una giornata di sole – si trasforma in una scena da incubo, tra metamorfosi e inspiegabili fughe. La sirena, sfidando il verdetto dell'Oracolo, tornerà al mare:

[...] Only they see the mother's perfect dive into the waiting depth,  
the sliver of water opening to take her back.

E ribadirà questa nuova scelta in "From the Book of Mothers." Altre madri della mitologia le stanno accanto, Medea, Eva, Demetra, Kali – madri a volte feroci, madri che devono comunque, come la sirena, seguire il proprio destino:

Dark Mother, you appear to me  
as mad. Mistress of blood, death,

<sup>14</sup> Il *ghazal*, un'antica forma di poesia persiana, probabilmente risalente al VII secolo, i cui temi sono solitamente l'amore, l'abbandono, il desiderio negato, è composto da una serie di *Sher*, altra forma di poesia, di soli due versi; ciascuno *Sher* è una composizione a sé stante. Il *ghazal* è quindi composto da una serie di distici autonomi. Con il primo distico viene introdotto uno schema, costituito da una rima seguita da un *refrain*. Il distico finale è la 'firma' del poeta e spesso viene incluso il nome proprio del poeta o una derivazione del suo significato. Il "Ghazal" di Shara McCallum tratta di amore e di abbandono, il *refrain* è costituito dalla parola «neglect» e il distico finale riporta appunto la firma del poeta: «In Hebrew, *Shara* means *she sings*./What song can offer the antidote for neglect?»

and the death of death,  
you surface from the Ganges, pregnant,

stoop to give birth on shore,  
then devour your child.

Bearer of destruction, Goddess of Time and Change

La sirena, madre per eccellenza, qui ci lascia, con un gesto a sorpresa, accolta nuovamente dai flutti:

But here you surface again,  
scales glittering in the sun. With a flick of your tail,

[...]  
But you will never return to me. You,  
mermaid in question, of course have gone.

Il viaggio del poeta non è finito, ma ci viene indicato un cammino. La chiusa della collezione è la soglia di una stanza, la stanza della Storia, una stanza in cui entrare richiede molto più che la semplice volontà:

I cannot enter.

[...]

To enter that room, I would need to live in the past, to understand how power is amassed, eclipsing the sun.

[...]

To enter that room, I would need to live in the present: *This* election. *This* war.

[...]

To enter that room, I would need to bridge the distance between my door and what lies beyond.

[...]

To enter that room, I would need to look into the mirror of language, see in *collateral damage* the faces of the dead.

In our yard, I sow seeds, planting myself in this soil.

To enter that room, I would need to uncover the pattern of a life woven onto some master loom.

Here, I set the table, sweep the floor, make deals with the gods of small things.



To enter that room, I would need to be armed with the right question:  
is History the start of evening or dawn returning the swallow to the  
sky?

Here I light candles at nightfall, believe the match waits to be struck.  
("History is a Room")

Il passato e il presente vanno idealmente a formare quella memoria  
collettiva le cui radici affondano in due continenti, e il futuro resta al di là  
di quella porta, entità da creare nello spazio fluido della Storia.



## II

### **THE THREE LADIES OF LONDON: L'EBREO DIVERSO**

*Dario Calimani*

Quando si parla dell'antisemitismo nella letteratura elisabettiana, la mente va d'istinto a Marlowe e a Shakespeare. Si inseriscono *The Jew of Malta* (1589-90) e *The Merchant of Venice* (1596-98) nel loro contesto storico-ideologico, lì si discute nella prospettiva della visione economica e politica dell'epoca, considerando la trattazione della figura dell'ebreo, usuraio, in relazione al vivace dibattito cinquecentesco sull'usura e sull'estraneo. Solo in brevi note a piè di pagina si ricorda, talora, che altri in Inghilterra aveva trattato la figura dell'ebreo in modo alquanto diverso, prima di Marlowe e di Shakespeare, e in anni non troppo lontani dai loro. Era stato Robert Wilson, nel 1581, con *The Three Ladies of London*, un testo dimenticato quanto il suo autore e che, per il suo valore storico-letterario, andrebbe invece recuperato a favore di una alternativa di canone culturale.

Nel 1579, in *The School of Abuse*, un libello contro la corruzione delle attività teatrali, Stephen Gosson menziona un dramma dal titolo *The Jew*, «representing the greediness of worldly chusers, and bloody mindes of usurers»<sup>1</sup>. Il dramma è andato perduto, ma le poche parole di Gosson sono indicazione sufficiente del taglio che il testo dava alla figura del protagonista, l'usuraio ebreo, in linea con l'incalzante dibattito dell'epoca sull'estraneo – ebreo, in particolare –, sull'usura e sull'avidità materialismo con cui i mercanti svolgevano il loro mestiere. Si sente l'eco delle novità

<sup>1</sup> S. Gosson, *The School of Abuse* (1579), London: Shakespeare Society, 1841, p. 30. Gosson era stato un drammaturgo di scarso successo; poi, anche se non particolarmente vicino alle idee puritane più rigide, si era unito nella controversia contro i teatri, avviata da John Northbrooke con *A Treatise against Dicing, Dancing, Plays, and Interludes* (1577).

socio-economiche, che portano con sé naturali interrogativi e apprensioni: si sta imponendo sulla scena inglese ed europea la moderna borghesia mercantile capitalistica, con l'accentuazione dello spirito individualistico, apertamente teso all'interesse personale. L'aumento dei traffici e del commercio porta inoltre, con la crescente immigrazione, il confronto diretto con l'alterità. La figura dell'ebreo non riesce a scrollarsi di dosso la maledizione per non aver riconosciuto in Gesù il Messia e per l'antica accusa antiggiudaica di deicidio, e come ogni genere di estraneità desta sentimenti di diffidenza e di paura. L'ebreo poi è l'estraneo per antonomasia, e la diffidenza giustifica se stessa trasformando l'altro in un mostro da tenere a distanza attraverso il disprezzo e l'odio<sup>2</sup>.

Nel 1581, viene rappresentata una commedia dal lungo titolo "A right excellent and famous Comoedy called the *three Ladies of London*. WHEREIN IS NOTABLIE DECLARED AND SET foorth, how by the meanes of Lucar, Loue and Conscience is so corrupted, that the one is married to Dissimulation, the other fraught with all abhominat[i]on. A PERFECT PATTERNE FOR ALL Estates to looke into, and a worke right worthie to be marked. Written by R. W. as it hath been publiquely played. AT LONDON, Printed by Roger Warde, dwelling neere Holburne Conduit, at the signe of the Talbot. 1584"<sup>3</sup>.

Publicata dunque tre anni dopo la prima rappresentazione, la commedia viene riproposta, in edizione rivista, nel 1592, segno che il testo stava godendo di popolarità e successo. Dietro le iniziali dell'autore, R.W., si legge

<sup>2</sup> Per la figura dell'ebreo nella letteratura e nel dramma inglese in particolare, si vedano: D. Philipson, *The Jew in English Fiction*, Cincinnati: Robert Clarke & Co., 1889; E.N. Calisch, *The Jew in English Literature*, Richmond, Virginia: Bell Book, 1909; J.L. Cardozo, *The Contemporary Jew in the Elizabethan Drama*, Amsterdam: H.J. Paris, 1925; M.J. Landa, *The Jew in Drama* (1926), New York: Ktav Publishing House, 1969; H. Michelson, *The Jew in Early Jewish Literature* (1926), New York: Hermon Press, 1972; M.F. Modder, *The Jew in the Literature of England* (1939), New York-Philadelphia: Meridian Books-Jewish Publication Society, 1960; E. Rosenberg, "The Jew in Western Drama", in E.D. Coleman, *The Jew in English Drama, An Annotated Bibliography* (1948), New York: New York Public Library, 1968; E. Rosenberg, *From Shylock to Svengali. Jewish Stereotypes in English Fiction*, London: Peter Owen, 1961; H. Fisch, *The Dual Image. A Study of the Jew in English Literature*, London: World Jewish Library, 1971; A.C. Dessen, "The Elizabethan Stage Jew and Christian Example: Gerontus, Barabas, and Shylock", *Modern Language Quarterly*, 35, 1974: 231-45. Per la figura dell'ebreo nel dramma biblico, si vedano invece E.D. Coleman, *The Bible in English Drama*, New York: New York Public Library-Ktav Publishing House, 1931; M. Roston, *Biblical Drama in England*, London: Faber and Faber, 1968.

<sup>3</sup> *An edition of Robert Wilson's "Three Ladies of London" and "Three Lords and Three Ladies of London"*, H.S.D. Mithal (ed.), New York-London: Garland, 1988. Altra edizione in *Three Renaissance Usury Plays*, L.E. Kermode (ed.), Manchester: Manchester UP, 2008.

il nome dell'attore Robert Wilson (1540-1600), sulla cui biografia alcuni dati certi sembrano ormai acquisiti<sup>4</sup>. Nel 1572, egli è fra i principali attori dei Leicester's Men, l'importante compagnia di attori diretta da James Burbage, ed è specializzato in ruoli comici e d'improvvisazione. Nel 1583, con altri undici attori, dà vita alla compagnia dei Queen's Men, la più famosa degli anni '80 e fino alla metà degli anni '90, presso la quale la sua attività è documentata fino al 1585. Nel 1598 e nel 1600, ricompare citato per la sua attività di drammaturgo nel diario dell'impresario Philip Henslowe<sup>5</sup> (legato alla compagnia degli Admiral's Men). Se è vero che Shakespeare è già attivo nella Londra degli anni '80, non è azzardato ipotizzare che i due attori/drammaturghi si siano conosciuti. E non si può peraltro dubitare che Shakespeare abbia conosciuto *The Three Ladies of London*. Tale fu, infatti, la popolarità del dramma che nel 1598 Edward Guilpin, in *Skialetheia, or a Shadowe of Truth*, allude a due personaggi del testo, Conscience e Lucre:

The world's so bad that vertue's over-awde,  
And forst, poore soule, to become vices bawde;  
Like the old morall of the comedie,  
Where conscience favours Lucars harlotry<sup>6</sup>.

Nello stesso anno, anche Francis Meres parla di Wilson in termini assai elogiativi nel suo *Palladis Tamia*: «our wittie Wilson, who, for learning and extemporall witte in this facultie, is without compare or compeer, as to his great and eternal commendations he manifested in his chalenge at the Swanne on the Banke side»<sup>7</sup>.

Il testo, pur nella forma di un *morality* medievale, attualizza il proprio contenuto affrontando gli aspetti socio-economici ed etici derivanti dalla rivoluzione politico-economica del XVI secolo, ed è il primo dramma laico pervenuto in cui compaia un personaggio ebreo, positivo per giunta, tenendo conto del fatto che gli unici ebrei presentati in modo quanto meno neutro erano quelli che comparivano in testi ambientati in tempi biblici. Gli ebrei

<sup>4</sup> *An edition of Robert Wilson's "Three Ladies of London"*, pp. lxxv-xcviii; *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford: OUP, 2004. Mithal ipotizza che nel 1593 Wilson abbia lasciato la professione dell'attore per privilegiare quella del drammaturgo (*An edition of Robert Wilson's "Three Ladies of London"*, p. xciv).

<sup>5</sup> *The Diary of Philip Henslowe from 1591 to 1609*, J. Payne Collier (ed.), London: Shakespeare Society, 1845.

<sup>6</sup> E. Guilpin, *Skialetheia, or a Shadowe of Truth, in certaine Epigrams and Satyres*, London: Nicholas Ling, 1598, "Satyra Prima".

<sup>7</sup> F. Meres, *Palladis Tamia. Wits Treasury*, A. Freeman (ed.), New York: Garland, 1973, p. 268.

dei tempi di Gesù o quelli contemporanei, per contro, erano rappresentati sempre come modelli di negatività<sup>8</sup>.

L'interesse storico e culturale di *The Three Ladies of London* sta tutto nell'insolita scelta dell'autore di rifiutare facili stereotipi e costruire invece la *diversità* raffigurandola in forme disparate e discordi, producendo un notevole disorientamento fruitivo. In effetti, il testo offre un quadro della diversità che è sintomo degli sviluppi culturali e letterari dell'epoca, ma anche di un dibattito ideologico e sociale in corso. Il teatro inglese sta abbandonando tardivamente il genere allegorico, dell'astrazione medievale legata a temi religiosi a fini di edificazione morale, e sta aumentando invece l'interesse per una drammaturgia di carattere più profano e realistico. Attenendosi, con *The Three Ladies of London*, alla forma del *morality*, Wilson raggiunge due diversi obiettivi. Da un lato, la modalità astratta, allegorica, inserisce il testo nel dibattito teorico e ideologico a fini didascalico-educativi; evitando di presentare una storia specifica, un'azione mimetica, si oppone *sul piano teorico* alla demonizzazione morale della figura dell'ebreo usuraio e censura nel contempo quella dei mercanti, disonesti e ingannatori; al centro della denuncia, più che i personaggi in sé, sono una classe e il mestiere che essa esercita. D'altro lato, il testo si inserisce nella controversia contro gli stranieri, che ha protagonisti e contendenti reali, in carne e ossa, non ebrei naturalmente, visto che questi sono stati ufficialmente cacciati dall'Inghilterra e, comunque, ove presenti, sono mimetizzati da marrani, privi di riconoscimento sociale e politico.

Si nota, tuttavia, che mentre i personaggi principali del dramma sono tutte astrazioni – Conscience, Love, Lucre, Dissimulation, Fraud, Usury, Simony –, il mercante Mercadorus<sup>9</sup> e l'ebreo Gerontus<sup>10</sup>, e con loro il giudice turco di fronte al quale compariranno, sono personaggi mimetici, non fortemente individualizzati, ma senza dubbio rappresentanti del genere umano reale; e mentre il mercante prende nome dal suo mestiere e lo rappresenta, ed è quindi ancora legato a un tipo, l'ebreo, usuraio, *non* prende nome dal suo mestiere, e *non* lo rappresenta secondo gli schemi morali dell'epoca, quasi il testo volesse svincolare la sua figura dallo stereotipo legame con la malfamata professione; a conferma di ciò, a rappresentare l'usura, il testo pone un altro personaggio, Usury, diverso dall'ebreo. E l'ebreo, che pure presta denaro a interesse, anziché identificarsi con l'usura

<sup>8</sup> H. Michelson, *The Jew in Early English Literature*, p. 57.

<sup>9</sup> Talora chiamato anche «Mercadore» e «Mercatore».

<sup>10</sup> Sarebbe davvero carico di ironia apprendere che T.S. Eliot abbia conosciuto e frequentato questo dramma, e che il suo acido Gerontion, nella omonima poesia, sia una deliberata deformazione, linguistica, umana e ideologica, di Gerontus.

per antonomasia si chiama Gerontus, il 'vecchio', ed è comprensivo, pietoso, e generoso. Sarà lui l'unico segno di umanità e di sincera, inequivoca *pietas* nel testo.

Si è tentati, tuttavia, di chiedersi se sia giustificata la scelta di un nome, Gerontus, che sottolinea la vecchiaia del personaggio, caratteristica che appare ininfluyente ai fini del testo, se non per l'eventuale allusione a una saggezza acquisita da parte dell'ebreo. Per improbabile che possa suonare, infatti, *ger* (con pronuncia dura: (|gher|) in ebraico significa "straniero", e se questa indicazione avesse una qualche possibilità di essere presa sul serio le implicazioni, quanto a intenzioni dell'autore, sarebbero davvero suggestive. Ma non si pretende di insistere troppo su questo punto.

All'interno di un dramma allegorico medievale, un *morality play* atipico, si svolge dunque, più che una semplice storia, un'epifania ideologica, con qualche interessante variazione sul tema. Questa anomalia, di un *morality play* che si compromette con la realtà, la critica l'ha sottolineata da tempo:

*The Three Ladies of London* itself comes so late in the period that it has decided leanings toward the drama of real life. Not only are a great many type figures introduced,—of a kind familiar in London, and not very highly universalized,—but the abstractions themselves who carry the burden of the action are all dressed on the stage to represent familiar types. Furthermore, the play has constant reference to conditions in London. These attributes all raise the question of the eligibility of the play to appear as a *Morality*<sup>11</sup>.

A ben vedere, non è la commedia a voler passare per un *morality* quanto il dramma allegorico a segnalare il realismo della propria qualità rappresentativa. La forma allegorica del *morality* subisce, in *The Three Ladies of London*, un processo di secolarizzazione con «cockney overtones»<sup>12</sup>, in cui le tradizionali astrazioni appaiono come personaggi reali, circondati da figure di contorno che producono un contesto sociale realistico ampio e variegato: l'usuraio, l'artigiano, l'avvocato, il parroco, il giudice, l'ufficiale, l'impiegato di tribunale, due guardie, l'usciera di tribunale, l'araldo, due mendicanti. Figure che rappresentano, nel loro insieme, i vari ruoli e ordini di una società reale e offrono l'opportunità di inscenare l'azione comica, basso-mimetica, tipica della commedia.

<sup>11</sup> W.R. Mackenzie, *The English Moralities from the Point of View of Allegory*, Boston-London: Ginn and Company, 1914, p. 50.

<sup>12</sup> H. Levin, "Notes on City Comedy", in *Playboys & Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, New York-Oxford: OUP, 1987, p. 168.

Ma la scena morale è occupata preminentemente da quattro personaggi maschili, Fraud, Dissimulation, Usury e Simony, quattro manigoldi in cerca di intrattenimento presso tre signore di diverso carattere e comportamento, Lucre, Love e Conscience. E il loro divertimento lo cercano tutti, guarda caso, proprio a Londra, dove tutti sono diretti. Londra metropoli e centro del mondo, ma soprattutto centro di ogni interesse e di ogni vizio. Signora e motrice di ogni azione è Lady Lucre, il lucro a cui tutti si inchinano e che tutti vogliono servire per ottenerne onori, benefici e guadagni. Per lei, gli uomini vengono

... from Italy, Barbary, Turkey,  
 From Jewry; nay, the Pagan himself,  
 Endangers his bodie to gape for her pelf<sup>13</sup>.  
 They forsake mother, Prince, Country, kiff and kinn (2)<sup>14</sup>.

Se non si fosse così lontani dall'ambiente realistico della Venezia shakespeariana, si sarebbe tentati di pensare ai contendenti/pretendenti stranieri alla mano di Porzia nel *Merchant of Venice*. In entrambi i casi si tratta di una donna ambita al punto da spingere chi la desidera a muoversi, a viaggiare e a mettersi alla prova. E del resto anche nel caso di Porzia i giovani pretendenti ambiscono a un bel patrimonio, oltre che alla mano di una giovane di carattere e di belle qualità.

Ma un riferimento chiaro a Venezia compare poi proprio con riferimento a Lady Lucre, al servizio della cui nonna, «the old Lady Lucre of Venice» (8), è stato Usury. Ed è da Venezia che Usury è poi partito per recarsi in Inghilterra al servizio di Lady Lucre 'junior'. I contatti con il *Merchant of Venice* si intensificano. Il testo presenta Venezia come luogo d'origine dell'usura e culla del lucro che vi risiede «in great glory» (8); e l'Inghilterra come mera vittima dei mali che da Venezia provengono – anche se Simony ammetterà in seguito che «Usury in this country hath many a good friend» (26). Ora, comunque, Lucre è in Inghilterra, ed è lì che gli uomini di tutte le religioni la cercano da ogni dove, perché ora la giovane Lady Lucre ha superato di gran lunga («her far did excel», 8) fama e abilità della nonna. E non vi era in Europa luogo migliore in cui abitare («England was such a place for Lucre to bide, / As was not in Europe and the whole world beside» (8).

<sup>13</sup> "lucro".

<sup>14</sup> I riferimenti di pagina in corpo al testo rimandano all'edizione *An edition of Robert Wilson's "Three Ladies of London"*. La grafia è modernizzata. Qui, "kiff and kinn" sta per l'odierno "kith and kin", "amici e parenti".



L'Inghilterra, dunque, contagiata dai mali del mondo italiano e cattolico, è diventata luogo e vittima ideale di ogni perversione lucrativa.

Se da Venezia vengono l'usura e il lucro, da Roma, invece, viene ovviamente la simonia, la vendita delle indulgenze per opera di frati e monaci gozzoviglianti. La cattolicità non è menzionata, ma rimane evidentemente intesa, mentre il testo non risparmia, ancora una volta, l'Inghilterra, con un'immagine di mercanti inglesi conniventi nel male, stravizianti, pronti all'adulazione interessata («As English men can do for advantage, when increase it doth touch», 8). A sferrare poi l'attacco aperto alla Roma cattolica è lo stesso personaggio di *Simony*, che ricorda come lì egli abbia sentito narrare che ai tempi di *Queen Mary* (sorella cattolica di *Elisabetta*) Roma ottenesse una notevole rendita annua dall'Inghilterra – un riferimento manifestamente storico, questo, davvero insolito per un dramma morale allegorico, che mostra anche qui il suo sguardo rivolto al realismo. Il quadro che ne risulta, dunque, è di un'Italia famelica e sfruttatrice, e non è tuttavia un'oleografia dell'Inghilterra, che appare sfruttata ma ingenua, incline a ogni male e a ogni vizio.

L'affondo fatale nei riguardi dell'Italia giunge poi con la comparsa di *Mercadorus*, il mercante italiano (che in seguito si dedurrà essere cattolico) disposto a tutto pur di aver successo, pronto a darsi al diavolo e a tradire qualsiasi legame affettivo e di fedeltà. *Mercadorus*, opportunista e calcolatore, si mette al servizio di *Lady Lucre* ed esporta qualsiasi merce e derrata di valore di cui l'Inghilterra abbia necessità, impoverendo così il paese, e importa invece ogni genere di bigiotteria e ninnoli inutili, per la gioia delle frivole donne inglesi. Caricatura dell'italiano linguisticamente ignorante, egli dichiara: «Me will a forsake a my Fader, Moder, King, Countrey & more den dat. / Me will lie and forswear me selfe for a quarter so much as my hat» (10). Il linguaggio fa del mercante un elemento di comicità di certo bene accolta dal pubblico elisabettiano, ed è un elemento di alleggerimento dello spirito moraleggiante del testo, ma segnala anche l'estraneità del personaggio. A mettere a fuoco il pericolo della concorrenza straniera giunge anche l'*Artifex*, l'artigiano che, a conferma delle intenzioni di *Mercadorus*, denuncia come gli stranieri vengano nel paese a vendere merce di infimo ordine, mentre lui non riesce a vendere i suoi manufatti di pregio; e gli inglesi, ingenui, ci cascano.

Ma, quanto a scadimento morale, vi sono elementi di bilanciamento anche sul versante inglese. Sembra che dalla caduta nella corruzione non si salvi nessuno, in nessun luogo. Non si salva l'ingenua lettura del reale di *Simplicity*, non si salva la disponibilità al compromesso del *Lawyer*. *Sincerity*, in totale disfatta, si fa firmare da *Conscience* e *Love* una lettera di

presentazione per Lady Lucre, nella speranza di riceverne l'aiuto che solo lei gli può dare. E pensare che proprio Sincerity ha studiato teologia a Oxford e a Cambridge, senza gran frutto. Ad assistere Lady Lucre nella sua opera corruttrice sono, senza sosta, i quattro malandrini, Fraud, Dissimulation, la dissimulazione ingannevole, Usury, che inganna e sfrutta senza tregua, e Simony. Ed è proprio Simony a introdurre un parroco ignorante, Peter Pleaseman, ossia il «compiacente» Pietro, cattolico, che non disdegna di farsi protestante o di dichiararsi «of all religions» (22), pur di farsi strada nella vita, disposto anche a pagare a Simony l'interesse che gli spetta; un parroco disponibile con gli uomini ma, «di tanto in tanto», anche con le donne («And please woman too now and then», 21).

Il quadro che Conscience offre della società inglese è desolante, tutto animato da farabutti e imbroglioni senza scrupoli: lo stalliere inganna, l'oste estorce, il birraio annacqua il malto, il conciatore truffa sulla conciatura, il fornaio alleggerisce il pane, il fabbricante di candele falsifica pesi e misure, e i poveri nelle taverne dissipano alle carte il poco che hanno e lasciano morir di fame mogli e figli. Simplicity riconosce che in tutta Londra – e nel linguaggio del *morality play* è come dire 'in tutta Inghilterra' – non vi è dimora per Conscience e Love, coscienza e amore.

Fino a questo punto del testo, Mercadorus non è stato connotato da segni di appartenenza religiosa, ed è la comparsa sulla scena di un altro personaggio, Gerontus, l'ebreo, a definirlo come 'altro' dall'estraneo per antonomasia, un'estraneità alla seconda potenza. Sono due tipi di alterità il cui confronto sorprende non poco. È vero, infatti, che in letteratura il mercante tende a identificarsi di norma con la figura dell'ebreo, con colui che per i suoi traffici è sempre in movimento, che erra per maledizione escatologica. L'ebreo errante, appunto. E, nel suo mestiere di continua negoziazione, non manca la tentazione, o tendenza, a imbrogliare, a falsificare pesi e misure, a ingannare il povero acquirente ingenuo. Questa immagine del mercante ebreo (naturalmente di bassa lega, non il mercante patrizio del *Merchant of Venice*) è uno stereotipo della letteratura antisemita, oltre che della storia. Qui, invece, sorprendentemente, Mercadorus è l'italiano, cattolico, che si esprime in un inglese goffo, approssimativo e deformato, come se la sua stessa lingua palesasse gli inganni della sua mente e dei suoi comportamenti. Il linguaggio, che è lo strumento unico e indispensabile per la conduzione delle sue contrattazioni commerciali, lo rivela e lo tradisce. Le sue traduzioni, le sue mediazioni linguistiche nascondono gli inganni dei suoi scambi commerciali. La sua sintassi, il suo vocabolario e la sua pronuncia rivelano la mediocrità delle merci fasulle che egli importa e rifila alle donne d'Inghilterra.

E l'ebreo in scena, Gerontus, è invece inaspettatamente il suo contraltare; vende pietre preziose, di valore reale, e ne fa il lungo elenco: «diamanti, rubini, smeraldi, zaffiri, smaragdite, opali, zirconi, pietre d'onice e di agata, turchesi» (29); non si tratta di false imitazioni, la loro apparenza equivale alla loro essenza, diversamente da quanto accade per le merci di Mercadorus. Assume poi un particolare rilievo, assieme alla separazione della figura dell'*ebreo* dalla figura del mercante *imbroglione*, la distinzione della figura dell'*ebreo* da quella ufficiale dell'*usuraio*: Usury, che proviene da Venezia, non ha manifeste connotazioni di ebraicità. Gerontus, inoltre, non è l'ingannatore, ma l'ingannato, che si è fidato del mercante e non ha mai ottenuto la restituzione del suo prestito. E, coincidenza strana, il prestito è stato di duemila ducati per tre mesi e poi di altri mille ducati (quindi tremila ducati), esattamente quanti Antonio ne chiederà in prestito a Shylock per aiutare Bassanio: «Three thousand ducats for three months, and Antonio bound»<sup>15</sup>. Oltre a tutto ciò, si deve notare, nel testo, la differenziazione dell'ebreo dal cattolico: negli anni '80 del Cinquecento, infatti, in Inghilterra gli stereotipi fisici degli ebrei erano applicati facilmente a preti e cospiratori cattolici, come se facessero parte della stessa categoria di traditori<sup>16</sup>. Wilson presenta invece l'ebreo e il cattolico, l'usuraio e il mercante, come due categorie ben distinte e opposte: l'una si salva, l'altra si perde.

Il rimprovero di Gerontus a Mercadorus suona così:

Surely if we that be Jews should deal so one with an other,  
 We should not be trusted again of our own brother:  
 But many of you Christians make no conscience to falsify your faith, and  
 break your day (28).

Mercadorus avrebbe dovuto restituire il prestito dopo tre mesi, e sono passati già due anni! E oltretutto, gli rimprovera Gerontus, non ha ritarda-

<sup>15</sup> W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, in S. Wells and G. Taylor (eds.), *The Complete Works*, Oxford: Clarendon Press, 1988, I.iii.10.

<sup>16</sup> A. Ide, "The Jew of Malta' and the Diabolic Power of Theatrics in the 1580s", *Studies in English Literature 1500-1900*, 46, 2, 2006: 261. Il sentimento antiebraico e xenofobo era la norma, e veniva strumentalizzato anche a fini politici: il 5 maggio 1593, affisso fuori dal cimitero olandese di Broad Street, un minaccioso libello definiva «machiavellici» i mercanti stranieri, olandesi e francesi, e li assimilava agli ebrei per il loro cannibalismo economico: «And like the Jewes, you eate us up as bread». L'ebreo (usuraio) viene accostato al mercante machiavellico (connotazione dell'italiano/cattolico). Del libello, firmato 'Tamberlaine' e contenente allusioni a *The Jew of Malta* e a *The Massacre of Paris*, fu accusato Marlowe che – forse solo per una sventurata coincidenza – venticinque giorni dopo veniva ucciso. Del libello, riferisce A. Freeman in "Marlowe, Kyd, and the Dutch Church Libel", *English Literary Renaissance*, 3, 1, 1973: 44-52.

to per necessità, ma intenzionalmente. La parola di Mercadorus dunque non vale nulla, e Gerontus se ne lamenta, riferendo l'esempio di quanto si suole fare presso la sua 'nazione'. E l'accusa suona ancor più grave poiché la mancanza di parola del mercante è legata, agli occhi dell'ebreo, al tradimento della sua stessa fede religiosa. Ma Mercadorus potrebbe rispondere facilmente che loro due non fanno parte della stessa gente, non sono fratelli, e quindi ingannarsi, fra loro, può essere ritenuto lecito, dal punto di vista del mercante disonesto.

C'è naturalmente una diversa visione dell'usura, all'interno del testo, rappresentata da Conscience, che denuncia: «But Usury is made tolerable amongst Christians as a necessary thing. / So that going beyond the limits of our law, they extort, and many to misery bring» (30)<sup>17</sup> e ricorda così il dovere di aiutare i poveri, secondo gli insegnamenti di Paolo di Tarso, evidenziando insieme lo iato fra la teoria e la prassi, fra gli insegnamenti dottrinali del cristianesimo e il comportamento quotidiano dell'uomo inadempiente e trasgressore. E a dimostrare quanto poco ci voglia a predicare bene e a raz-zolare male, la stessa Conscience non oppone alcuna resistenza quando Lucre le offre di entrare al suo servizio dietro lauto compenso. La carica morale di Conscience, che poche battute prima stigmatizzava l'usura e lo sfruttamento dei poveri, si è già esaurita. La coscienza è venuta meno a se stessa.

Non è un caso che il confronto fra Mercadorus e Gerontus avvenga in Turchia, dove Mercadorus si è recato e Gerontus l'ha raggiunto. Quando, infatti, l'ebreo chiede nuovamente la restituzione del prestito al cristiano, giurando «by mighty Mahomet» (35) che altrimenti lo farà arrestare, Mercadorus gli rivela di essere andato in Turchia perché si sa che lì ci si può convertire, sottraendosi ai debiti contratti in precedenza. Ma, con quel «by mighty Mahomet», Gerontus vuole non tanto proclamare la sua fede in Maometto quanto affermare la propria fiducia nella giustizia turca, cui egli si appellerà contro il mercante cristiano<sup>18</sup>. Invano, naturalmente. E, tuttavia, Gerontus non può credere che Mercadorus possa abbandonare la sua fede con tanta facilità: «I cannot think you will forsake your faith so lightly» (35).

<sup>17</sup> L'usura, praticata in Inghilterra dai cristiani anche prima che arrivassero gli ebrei, era stata legalizzata nel 1571 e quindi i cristiani la praticavano regolarmente, ma nell'immaginario popolare continuava a essere legata alla figura dell'ebreo (M.J. Landa, cit., *The Jew in Drama*, pp. 48-49; E. Rosenberg, cit., "The Jew in Western Drama", pp. 29-30).

<sup>18</sup> J. Trachtenberg sostiene che il giuramento in nome di Maometto sia un residuo della convenzione medievale che collegava l'ebreo al diavolo (*The Devil and the Jews: the Medieval Conception of the Jew and Its Relation to Modern Anti-Semitism*, Philadelphia and Jerusalem: Jewish Publication Society, 1983, p. 186), come si dirà più avanti a proposito del rapporto Barabas-Ithamore in *The Jew of Malta*.

Ambientando l'azione nella Turchia musulmana, il testo mette i due personaggi a confronto sullo stesso piano, rendendoli entrambi estranei sia sul piano politico che su quello 'razziale' e religioso, assolvendo allo stesso tempo l'Inghilterra da qualsiasi giudizio negativo possa risultare dalla controversia fra i due litiganti. Ma si ha anche la sensazione di una fuga dei contendenti, l'uno, Mercadorus, verso una terra di impunità, l'altro, Gerontus, verso un luogo in cui poter sperare di trovare finalmente giustizia, cosa che puntualmente non accadrà.

Mercadorus, infatti, è stato inviato in Turchia da Lady Lucre proprio perché possa ingannare l'ebreo, e per farlo si traveste da turco, fingendo la propria adesione alla fede di Maometto. Ma non si aspetta, il mercante, di essere presto ricambiato con la sua stessa moneta, perché Lady Lucre, che non rispetta nessuno, mentre si serve di lui trama già di farlo derubare da Fraud e dai suoi complici («it is my Lady's pleasure that he robbed should be», 38).

Si avvia così la scena focale del giudizio. A Gerontus, che racconta la storia del prestito mai restituito e chiede giustizia, il giudice turco comunica che se Mercadorus si converte alla fede di Maometto la legge del luogo gli riconoscerà la remissione di tutti i suoi debiti. Mercadorus sarebbe un uomo nuovo, e non dovrebbe saldare al suo creditore il debito contratto. È lo stesso principio che Porzia invocherà nel *Merchant of Venice*, quando dirà a Shylock che egli, essendo straniero, non può pretendere nulla da un cittadino di Venezia alla cui vita abbia attentato. La chiave di volta della 'sentenza' è proprio l'estraneità, la differenza fra i due personaggi in controversia: l'uno cittadino riconosciuto, l'altro estraneo con diritti limitati, o non riconosciuti. In entrambi i casi, un ebreo non ha più il diritto di esigere dal suo debitore ciò che per diritto gli spetterebbe. La differenza sostanziale sta comunque nel fatto che nel testo di Wilson l'ebreo appare palesemente 'danneggiato', mentre in Shakespeare l'ebreo appare, almeno sul piano di una lettura superficiale, *giustamente* 'punito'.

Senza battere ciglio, Gerontus accetta le parole del giudice e la legge del luogo, anche perché non si aspetta che Mercadorus abbia l'ardire di portare a termine il suo intento e di abbandonare la propria fede: all'ebreo Gerontus, che applica all'altro il proprio principio di fedeltà al credo religioso originario, la cosa sembra non concepibile.

Interrogato dal giudice, Mercadorus – che presentandosi vestito da turco ostenta la propria volontà di cambiare identità, di convertirsi – riconosce la verità di quanto Gerontus ha riferito e ammette, nel suo inglese approssimativo e ridicolo, di essere venuto in Turchia allo scopo di convertirsi, mentre Gerontus rivela che egli lo fa «Not for any devotion, but for Lucre's

sake of my money» (39). E il giudice, impassibile, fa giurare Mercadorus sul libro (presumibilmente il Corano) la sua fedeltà alla fede maomettana, previa rinuncia a tutto ciò che ha amato e a tutto ciò in cui egli ha finora creduto:

Say, "I, Mercadorus, do utterly renounce before all the world, my duty to my Prince, my honour to my parents, and my goodwill to my country: Furthermore, I protest and swear to be true to this country during life, and thereupon I forsake my Christian faith" (39).

Si può immaginare, a orecchi inglesi, il peso delle parole di Mercadorus, in un periodo di forte dibattito sociale e religioso sull'estraneo in genere e sul nemico turco e musulmano, in particolare; un periodo, oltretutto, di grande tensione politica fra l'Europa cristiana (pur se cattolica) e l'Impero Ottomano, musulmano.

Sul piano storico-ideologico, la scena è quella che sceglierà Marlowe per *The Jew of Malta* (1589). È l'epoca della massiccia presenza navale turca nel Mediterraneo che porterà anche alla battaglia di Lepanto, nel 1571. Nel 1565, c'è stato il lungo e imponente assedio di Malta da parte dei turchi, un assedio che verrà respinto. Malta è difesa dai Cavalieri Ospitalieri (in seguito Cavalieri di Malta), feudatari del re di Sicilia, Filippo II (re anche di Spagna), quindi difensori della fede cristiana. Il contrasto politico è dunque anche lotta di religione, il cristianesimo contro gli infedeli musulmani, la virtù contro la malvagità, Dio contro il diavolo. Così almeno l'opposizione è sentita in Europa. Ma Filippo II di Spagna è, per motivi sia politici che religiosi, nemico giurato dell'Inghilterra, e ciò complica le cose. Se quindi in una contesa fra cristiani e musulmani (turchi) il pubblico inglese dell'epoca è tentato di parteggiare per i primi, i contrasti all'interno del cristianesimo lo spingono a un ulteriore distinguo. La visione dell'inglese protestante evidenzia, infatti, in Mercadorus la malvagità dell'italiano, cattolico, pronto a tradire patria, fede e famiglia. Questo problema non lo sentirà invece Marlowe, il quale condannerà nel suo immaginario tutti i personaggi sulla scena e ogni appartenenza<sup>19</sup>. È vero che fra Wilson e Marlowe, fra il 1584 e il 1589, qualche cosa avviene in Inghilterra: con un complotto,

<sup>19</sup> Marlowe rimprovererà tuttavia l'incoerenza cristiana evidente nella pratica della schiavitù, uomini segnati dal prezzo che portano sulla schiena, trattati e venduti come oggetti ("Everyone's price is written on his back" (C. Marlowe, *The Jew of Malta*, ed. by S.J. Lynch, Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, II.iii.3). Anche Shylock tocca l'argomento, evidentemente assai delicato e sensibile per la coscienza dell'Europa cristiana, e con enfasi ben maggiore («Shall I say to you / "Let them be free, marry them to your heirs. / Why sweat them under burdens? Let their beds / Be made as soft as yours, and let their palates / Be seasoned with such viands», W. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, IV.1.92-96).

il Babington Plot, i cattolici cercano di deporre e assassinare Elisabetta per mettere sul trono sua cugina, la cattolica Maria, regina di Scozia. L'ossessione inglese per le cospirazioni cattoliche prende dunque corpo e avvalorata una volta di più la visione che del cattolicesimo si ha nell'Inghilterra elisabettiana. Ma con riguardo alla figura dell'ebreo, gli avvenimenti storici dell'epoca ancora non 'giustificano' la dura posizione di Marlowe. Il presunto tentativo di avvelenamento di Elisabetta da parte del dottor Roderigo Lopez, ebreo marrano, risale al 1594, quindi circa cinque anni dopo la data di composizione di *The Jew of Malta*; non è dunque la storia a ispirare la figura dell'ebreo quanto il torvo stereotipo tramandato dalla cultura religiosa e popolare. Ma è vero che Marlowe rivolge il suo attacco contro tutti, contro ogni sorta di malvagità e machiavellismo, e non sente per nessuno il bisogno di redenzione. La sua censura colpisce, assieme all'ebreo, spagnoli, maltesi e turchi. Gli inglesi non compaiono sulla sua scena, e questo gli rende più facile il compito. Ma l'avidità e gli inganni che accomunano tutti i personaggi del dramma marloviano sembrano metafora di un universo irredimibile, che coinvolge nel suo silenzio anche il mondo inglese. A suo modo, insomma, pur con personaggi e ambientazione più realistici e legati alla storia, anche *The Jew of Malta* sottende alla fine le tonalità di un dramma morale senza morale.

Mercadorus, dunque, si sta per convertire per interesse, e ciò non può non suscitare opposte tensioni emotive in un pubblico inglese protestante. Da un lato, egli mostra di voler tradire la sua cristianità e la causa politica dell'Europa cristiana, dall'altro, egli non costituisce nessuna sorpresa, perché è italiano, cattolico e mercante, quindi in possesso di tutte le caratteristiche che lo rendono il prototipo diabolico del nemico ideale e dell'ingannatore privo di scrupoli.

A questo punto, Gerontus, l'usuraio, costringendo lo spettatore a identificarsi eccezionalmente con lui, dà mostra del suo altruismo e propone a Mercadorus una prima scappatoia che gli impedisca di trasformarsi in un traditore di tutti i suoi valori, e si offre di rinunciare a qualsiasi legittimo interesse gli spetti dal prestito che gli ha concesso. (Balza alla mente Shylock, il quale pure rinuncia all'interesse sul prestito chiestogli da Antonio, ma come è noto Shylock sta pensando a un altro tornaconto.) Mercadorus tuttavia è irremovibile: non restituirà né interesse né capitale. E Gerontus, l'usuraio, testardo nel suo altruismo e nel suo tentativo di salvarlo, si offre di rinunciare a metà del capitale che gli ha prestato. Ma il mercante non cede e, attirando su di sé il prevedibile disprezzo del pubblico, dichiara di essere «weary of my Christ's religion» (39). Gerontus, tuttavia, non demorde e fa ancor di più: dichiara di rinunciare a tutto, interesse e capitale, per non sentirsi accusare di aver lui stesso provocato l'abiura del mercante, e

si impegna, davanti al giudice turco, a non chiedergli mai più neppure un penny. Gerontus, con ipotizzabile sconcerto del pubblico, ha superato se stesso e qualsiasi credibile modello di ebreo l'immaginario inglese, cristiano, occidentale, potesse concepire. Mercadorus rinuncia allora a convertirsi, e ammette di non aver alcuna intenzione di abbandonare la sua fede, mentre il giudice è costretto a riconoscere che il suo desiderio di conversione era stato dettato solo dall'avidità; Gerontus, l'usuraio ebreo, aveva detto il vero<sup>20</sup>. Il mercante torna così a essere un cristiano fedele, ma si rivela per converso un ingannatore impenitente. Il giudice emette allora, come un'ultima sentenza, il suo giudizio sui personaggi, affermando il ribaltamento dei principi dell'universo: «Jews seek to excel in Christianity, and the Christians in Jewishness» (39), una sorta di rivoluzione copernicana dei valori stabiliti. È il capovolgimento di ogni apparenza e di un principio cardine su cui si fonda la società e il suo sistema di valori. La tradizionale figura medievale dell'ebreo avido usuraio è evocata solo per capovolgerne il segno. In effetti, Gerontus, usuraio, ha mostrato in ogni modo di saper rinunciare alla propria identità professionale e all'immagine di uomo avido, ingannevole, perfido, insensibile di fronte al dolore altrui, che di lui si è costruita la società. Esattamente come verrà descritto cioè (con i dovuti distinguo) da Marlowe e da Shakespeare. Al contrario, Mercadorus, il mercante cristiano, mostra la sua propensione al male: manca di parola, inganna, tradisce, è avido e meschino fino alla fine, quando, dopo aver ingannato Gerontus, rivela di aver ingannato anche il giudice.

È sottile l'uso che Wilson fa del plurale in riferimento a ebrei e cristiani – «Jews seek to excel in Christianity, and the Christians in Jewishness». Partendo dalla premessa che il testo è erede delle moralità, abitato da astrazioni e solo in parte abitato da specifiche individualità, sorprende che il giudice, *musulmano* e quindi distaccato nel suo giudizio sui due litiganti, ebreo e cristiano, pronunci un giudizio collettivo fondato sull'osservazione dei comportamenti individuali; la sua riflessione non è la formulazione di un pregiudizio, ma il

<sup>20</sup> J. Adelman sostiene che il finto intento di conversione di Mercadorus può aver richiamato alla mente dei contemporanei le conversioni apparenti degli ebrei che risiedevano in Inghilterra da marrani, visto che in quanto ebrei non sarebbero stati accettati (*Christian and Jew in The Merchant of Venice. Blood Relations*, Chicago: U. of Chicago P., 2008, p. 18). Ma le cose appaiono un po' più complicate di così, perché la non disponibilità alla conversione da parte dell'ebreo si carica di segni opposti. Un segno positivo, visto dall'ottica dell'ebreo, che rimane fedele alla sua origine; un segno negativo, dall'ottica del cristiano che vede nell'ebreo un inconvertibile alla vera fede; un segno ancora positivo, se lo si accosta, come fa il testo, alla facile disponibilità del cristiano Mercadorus ad abbandonare la propria fede. Si potrebbe addirittura affermare che Wilson stia 'apprezzando', attraverso la figura dell'opportunista Mercadorus, la *loyalty* di Gerontus. Una questione aperta.



risultato di una logica induttiva – pre-baconiana – conseguente a ciò che egli ha visto con i suoi occhi e sentito con le sue orecchie. «Jews seek to excel in Christianity, and the Christians in Jewishness» sono parole che anticipano con forza la domanda di Porzia in apertura della scena del giudizio: «Which is the merchant here, and which the Jew?» (4.1.171), naturalmente con intento e ironia diversi, poiché si immagina facilmente che Porzia possa distinguere senza alcun problema l'ebreo Shylock (con, secondo tradizione, barba, naso adunco e caffettano) dal nobile mercante Antonio. Che Porzia stia recitando ammiccante, poi, lo si capisce bene dal suo uso del linguaggio, che stabilisce con le parole la differenza fra i due: l'uno è «mercante», l'altro è «ebreo», mentre ci si sarebbe potuto aspettare che l'interrogativo di Porzia rispettasse fra i due un rapporto di più coerente omologia, ossia *mercante* contro *usuraio*, oppure *cristiano* contro *ebreo*. Così, invece, mentre Antonio è contraddistinto dal suo nobile mestiere, l'ebreo è segnato dalla sua identità etnico-religiosa, dalla sua diversità. Porzia è chiaramente prevenuta, e la sentenza già annunciata: la società accetta Antonio come parte integrante di sé, e dichiara Shylock estraneo e non gradito; Antonio ha vinto, Shylock ha perso. Le parole del giudice turco, per contro, sembrano avvertire che le classificazioni tradizionali sono etichette non sempre affidabili, possono anzi essere ingannevoli quanto certi personaggi sulla scena.

Dopo il confronto davanti al giudice, Mercadorus, senza neppure un'ombra di pentimento o di ravvedimento, ritorna in Inghilterra a gloriarsi con la sua padrona, Lady Lucre, per essere riuscito a ingannare l'ebreo, ed è certo che lei ne sarà orgogliosa. Il dramma si chiude così su una visione di perdizione generale. Di tutti i personaggi, solo Gerontus alla fine si salva, ma il pubblico quasi non ha modo di accorgersene. Perfino Conscience e Love si sono venduti. Love, che si è fidata di Dissimulation, si è ora trasformata in «lascivious Lust» (40). Non le resta infine che confidare in Lucre, come ha già fatto Conscience prima di lei. Come a dire che l'evoluzione finale di Love e Conscience, entrambe incapaci di resistere all'attrazione del denaro, è la prostituzione in nome del lucro.

Con Lucre cacciata nell'inferno più tetro e tormentoso, Love condannata a uno stato di eterna quasi-morte («Thou shalt be dying, yet never dead, but pining still in endless pain», 44) e Conscience condotta in prigione, il testo si chiude con convenzionali parole di monito morale:

Knowing that the best of us all may amend:  
Which God grant, to his goodwill and pleasure,  
That we be not corrupted with unsatiate desire of vanishing earthly treasure:

For Covetousness is the cause of wresting man's Conscience:  
Therefore restrain thy lust, and thou shalt shun the offence (44).

La conclusione, come si diceva, propone un'immagine di perdizione generale, anche se la certezza del giudizio rimane ambigua, dato che il giudice si chiama Nemo, come se il testo volesse segnalare la giustizia come assenza. C'è comunque una punizione apparente, parziale, ma non c'è premio. E soprattutto, benché sia stato anticipato da Fraud che Lady Lucre ha pianificato di far derubare Mercadorus di tutto quello che ha, quasi non ci si accorge che lui, l'ingannatore, riceva alla fine la sua giusta punizione, come segno irrefutabile del suo disvalore. Questa assenza di avvenuta punizione per Mercadorus suona come una amara considerazione: così va il mondo!

La perdizione coinvolge tutti i maggiori responsabili dell'azione, le personificazioni della perversione, ma questi trascinano con sé anche tutti i personaggi minori, quelli popolari che esibiscono l'ordinaria realtà del quotidiano. Gente ingannata, sbeffeggiata, tradita, venduta, rovinata, abbandonata: lo studente universitario di Oxford e Cambridge, onesto ma senza un soldo, che cerca invano un beneficio ecclesiastico; il parroco, remissivo con gli uomini e disponibile con le donne, spinto a corrompersi dal bisogno; il giovane artigiano mal ripagato dalla sua onestà e costretto alla frode; l'impiegato di tribunale che frusta l'innocente; due poverette che, angariate dal proprietario di casa, devono impegnarsi i vestiti, prima di essere sfrattate, e una di loro, che per non mendicare si guadagna da vivere vendendo scope, alla fine deve accettare di prostituirsi al servizio della 'signora del lucro'. Tutte pene ben riconoscibili dalla povera gente. È perdizione socio-economica, ed è depravazione morale.

Dal traviamiento, solo l'ebreo, un estraneo, si salva, e questo non può che essere stato accolto con perplessità e disorientamento – magari anche con qualche insoddisfazione – da un pubblico inglese, per secoli educato alla scuola del pregiudizio e degli stereotipi antisemiti; eppure il dramma ebbe un buon successo, come si è detto. E tuttavia è come se il testo apparisse incompleto, e Wilson, per restituire equilibrio politico e ideologico all'universo che ha presentato e capovolto in *The Three Ladies of London*, sembra costretto a concepire un seguito. Così, nel 1588 scrive *The Three Lords and Three Ladies of London*, in cui riposiziona i valori secondo le attese del suo pubblico. Le tre *Ladies* di Londra sono restituite alla loro dignità e al loro valore e i tre Lord di Londra hanno la meglio su tre Lord spagnoli, a conferma metaforica della recente vittoria della flotta inglese sulla Spanish Armada (1588). Il pubblico non può che essere soddisfatto da questo ritorno di Wilson al rispetto della visione socio-ideologica tradizionale: l'Inghilterra si vede restituiti dignità, valore, integrità morale.

La scelta di Wilson è stata troppo ardita. Si pensi a come l'ebreo, nel testo, non sia mai definito 'usuraio' anche se è evidente che quello è il suo mestiere: egli presta a interesse, ma l'usura, quella malvagia, crudele e insensibile è rappresentata da un altro personaggio allegorico, USURY. Come a dichiarare una differenza fra i due personaggi; l'uno, infatti, si salva grazie alla sua coscienza e al suo comportamento, l'altro rimane ciò che il nome lo dichiara essere, avido e disumano nella sua insensibilità. Wilson sta costruendo due diverse immagini di usuraio, l'individuo Gerontus e l'astratto Usury, quest'ultimo non chiaramente marcato religiosamente dal testo, ma che sembra voler identificare la collettività ebraica londinese<sup>21</sup>. È vero che, come osserva L.E. Kermode, è il prestito concessogli da Gerontus a permettere a Mercadorus di corrompere l'Inghilterra con i suoi commerci, ma questa è una lettura forse un po' troppo 'approfondita', la cui validità andrebbe misurata anche sulla figura totalmente positiva di Gerontus e sul fatto che nel dibattito coevo sull'usura, una delle posizioni era nettamente a difesa della sua necessità, come argomenterà alcuni anni più tardi Francis Bacon<sup>22</sup>.

Nel ridirezionare in negativo la sua posizione nei riguardi dell'usuraio ebreo, in *The Three Lords and Three Ladies of London*, Wilson procurerà anche di assegnare a Usury genitori apparentemente ebrei in una Londra coeva. E viene così recuperato, pur nell'incertezza, il tradizionale stereotipo dal quale, in *The Three Ladies of London*, l'autore aveva temporaneamente affrancato l'antica immagine dell'ebreo<sup>23</sup>.

Come accennato, il confronto fra le figure di Gerontus e di Mercadorus, l'ebreo e il mercante, e fra i loro rispettivi valori, disegna un ulteriore aspetto di carattere sociale che riguarda l'imporsi sulla scena economica della classe mercantile. La figura negativa del mercante, da un lato, è commento alla sua attività e alla sua condotta disonesta, dall'altro, rivela il sospetto nei riguardi di una nuova classe sociale che sta affermando i suoi nuovi valori socio-economici e una nuova concezione di vita, una classe senza troppi scrupoli, la cui ascesa fa da contraltare al declino economico, sociale e po-

<sup>21</sup> Gli ebrei erano stati cacciati dall'Inghilterra nel 1290 e vi sarebbero stati riammessi solo nel 1656, ma piccoli nuclei di ebrei, in genere di origine sefardita-portoghese, venivano tacitamente tollerati a Londra per la funzione economica che essi svolgevano.

<sup>22</sup> L.E. Kermode, "Usury on the London Stage: Robert Wilson's *Three Ladies of London*", in *Locating the Queen's Men*, p. 165. Nel 1625, Francis Bacon pubblica il suo saggio "Of Usury", in cui ritiene l'usura inevitabile, ma da regolamentare attraverso apposite leggi.

<sup>23</sup> J. Selwood, *Diversity and Difference in Early Modern England*, Farnham, Surrey: Ashgate, 2010, p. 140.

litico dell'aristocrazia<sup>24</sup>. La mobilità sociale della classe mercantile prodotta dalla nuova economia è un fenomeno destabilizzante, poco gradito da chi detiene il potere e dalla sua corte. A conferma di questa prospettiva, Venezia, che all'epoca era un chiaro esempio di mobilità sociale<sup>25</sup>, appare in *The Three Ladies of London* come culla perversa dell'usura iniqua – contro l'immagine dell'usura 'virtuosa' che ne offre Gerontus.

È naturale, in questa logica, pensarsi smentiti dal confronto immediato con il personaggio di Antonio, in *The Merchant of Venice*, che è un mercante nobile, disinteressato, incarnazione di un'idea elevata di quella professione che, denigrata in Inghilterra, appare avere in Venezia (a occhi inglesi) il suo luogo di espressione virtuosa ideale. Ma la figura del mercante di Venezia pone problemi di una complessità senza pari per le diverse e contrapposte valutazioni che richiama. Innanzitutto, proprio perché propone la concezione del commercio da un'ottica affatto diversa da quella inglese. E lo annota già a fine Cinquecento Fynes Moryson, nel suo resoconto di viaggio attraverso l'Europa:

Not onely the Gentlemen, but even the Princes of Italy openly professe to be Merchants (which our men, with leave may I say, foolishly disdain) and onely permit the retailing of their goods to men of inferiour sort, keeping all trade in grosse or whole sale to themselves, or at least by their treasures (commonly great) and authoritie (such as it is) drawing the chiefe profit thereof into their owne purses. And by this course they keepe the Patrimonies descending from their Ancestors, and daily increase them (while our Gentlemen prodigall in expence, and ashamed to make honest gaine, destroy their Families). But of all trades, they are most enriched by silke and clothes made of it, especially they of Florence and Lucca, where the Gentlemen for exercise of this trade, keepe open shops<sup>26</sup>.

Il mercante del titolo shakespeariano, tuttavia, è una domanda del testo su se stesso, un'interrogazione la cui risposta è da verificare alla fine del dramma. Ed è domanda sin dal titolo, per quel «merchant» che sembra essere l'uno e invece è, ingannevolmente, l'altro. Perché il mercante, almeno nell'immaginario del pubblico inglese abituato al mercante meschino, subdolo e imbrogliatore,

<sup>24</sup> R.H. Brown, "Social Mobility and Economic Growth: A Renaissance Example", *The British Journal of Sociology*, 24, 1, 1973: 58-66; R. Kegl, *The Rhetoric of Concealment. Figuring Gender and Class in Renaissance England*, Ithaca: Cornell UP, 1994, pp. 11-42.

<sup>25</sup> T. Rutter, "Merchants of Venice in *A Knack to Know an Honest Man*", *Medieval and Renaissance Drama*, 10, 2006: 194-209.

<sup>26</sup> F. Moryson, *Shakespeare's Europe. Unpublished Chapters of Fynes Moryson's Itinerary. Being a Survey of the Condition of Europe at the end of the 16th Century*, Vol. IV, C. Hughes (ed.), London: Sheratt & Hughes, 1903, p. 88.

è indiscutibilmente l'ebreo Shylock. Oltretutto, sembra dirlo surrettiziamente proprio il titolo, perché è indubbiamente Shylock il personaggio centrale del dramma, è attorno a lui che si muove l'azione, ed è lui che la fa muovere. È Shylock il personaggio emblematico, e insieme enigmatico, del testo. È lui che mette alla prova e in crisi il sistema giuridico e la legge stessa di Venezia, ed è lui che incarna in sé la crisi. Il titolo del dramma non può che spettare a lui. Eppure, il testo dice che il mercante 'veneziano' è, in effetti, Antonio, perché Shylock non appartiene a Venezia se non come estraneo, ospite temporaneo accolto dalla città come diverso, mai come cittadino a tutti gli effetti e con tutti i diritti. Tant'è vero che gli sarà imputato di aver messo in pericolo la vita di un cittadino di Venezia, il nobile Antonio, il mercante poeta, il mercante morale che, per lo spirito d'amore che lo lega a Bassanio, non si attiene alle inflessibili e 'disumane' leggi del negoziare commerciale. Shylock è invece il mercante rigido e assoluto, mercante negativo fino in fondo, che non si lascia corrompere dagli affetti, ma che (anche lui, tuttavia, per un pur discutibile sentimento) chiede fino alle estreme conseguenze l'applicazione delle leggi che regolano le negoziazioni, il mercato. Naturalmente, entrambe le posizioni sono estreme, eccedono i limiti, ma questo è argomento per altro saggio.

Alla fine, quando si mettano a confronto Mercadorus e Antonio, è intrigante interrogarsi sulla diversa qualità di fruizione che la figura del mercante può aver stimolato nel pubblico inglese del Cinquecento. Il primo è l'italiano, cattolico, spregevole, messo sulla scena per essere condannato; il secondo è il patrizio sentimentale, incapace di badare con ocularietà ai propri interessi, ma guidato (e reso cieco) da un amore senza limiti. E, si potrà aggiungere, un buono un po' impacciato che, per essere salvato dal guaio in cui si è messo, costringe la società a scendere a compromesso con i suoi principi e con i suoi valori, e produce una distorsione della giustizia. Ma rimane la curiosità sulla scelta di Shakespeare: un Antonio mercante nobile non è nella linea di comprensione del pubblico inglese dell'epoca, mentre è pienamente credibile e giustificato agli occhi di un pubblico italiano e veneziano, come dice Fyne Moryson. Non si tratta soltanto di una scelta di Shakespeare in favore del realismo d'ambiente; Antonio è anche la proposta di un modello sociale, il mercante-signore, che al momento di misurarsi con il modello umano di sé mostra le proprie carenze. Shakespeare ha scelto la complessità contro la semplificazione degli stereotipi. A lui, più che le diatribe internazionali, sembra interessare l'insondabile articolazione dell'animo umano.

Wilson, invece, ancora calato nell'atmosfera delle opposizioni politico-culturali fra stati, nazionalità e religioni, sta cercando di liberare il proprio testo e i propri fruitori da certi stereotipi. Osserva L.E. Kermode che Wilson presenta la corruzione degli inglesi come provocata da forze esterne, stra-

nierè<sup>27</sup>, ed è vero fino a un certo punto. Lo dice in vari modi, soprattutto a proposito dell'attrazione che le donne inglesi provano per i ninnoli propinati loro dai mercanti stranieri, italiani. Ma anche Gerontus è uno straniero, e per giunta è ebreo, quindi marcato da una duplice diversità, eppure, se nel testo vi è un modello etico positivo sul quale misurare il grado di perversione dei valori dei personaggi, quel modello è rappresentato proprio da Gerontus; lo ha sottolineato perfino il giudice turco: Gerontus è così per bene che dovrebbe essere cristiano, eppure non lo è. Mentre Mercadorus è un tale impostore che sembrerebbe appartenere alla nazione ebraica, eppure egli ebreo non è. E allora che conclusione se ne deve trarre? O che il mondo si è capovolto assieme ai suoi valori e mostra qui due rare eccezioni alla regola, oppure che la visione che si ha generalmente delle cose, e dell'estraneo, potrebbe essere rivista e corretta. Si ha la netta sensazione che l'ebreo sia posto nella posizione di critico della società<sup>28</sup>. Wilson apre la strada alla possibilità di una nuova percezione del mondo, meno stereotipata, più soggettiva e induttiva, basata cioè sull'osservazione diretta della realtà e non su preconcetti ereditati e supinamente accettati. Gli stereotipi vengono interrogati e messi in discussione, in armonia con lo spirito di innovazione e scoperta – religiosa, culturale, scientifica, geografica – che caratterizza il XVI secolo, un secolo che guarda il mondo da altre prospettive, che rinuncia a pregiudizi generalizzanti, che riconosce il contributo che anche l'estraneo può dare alla giustizia e all'etica sociale. Un Wilson, insomma, assai vicino allo spirito moderno, scettico, riformatore, di Montaigne. Lo stesso nome scelto per l'ebreo, Gerontus, sembra rivelare l'intento di invertire i modelli del passato: Gernutus era infatti il protagonista, ebreo, malvagio, di una famosa ballata, *Gernutus, the Jew of Venice*. Gernutus è l'usuraio ebreo che chiede al suo debitore non l'interesse sul capitale che gli ha prestato, ma una libbra di carne. Il personaggio riprende chiaramente quello di una novella (4.1) del *Pecorone* (1378) di Ser Giovanni Fiorentino che, assieme a Gernutus, è il modello ispiratore di Shylock. Al tempo, tuttavia, quella novella non era disponibile in traduzione inglese<sup>29</sup>, così la critica

<sup>27</sup> L.E. Kermode, "The Playwright's Prophecy: Robert Wilson's *The Three Ladies of London* and the 'Alienation' of the English", *Medieval and Renaissance Drama in England*, XI, 1999: 60.

<sup>28</sup> L.E. Kermode, "'Marlowe's Second City': the Jew as Critic at the Rose in 1592", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 35, 2, 1995: 215-29.

<sup>29</sup> La prima edizione italiana del *Pecorone* è del 1558. In inglese, William Painter ne riprese due novelle nel suo *Palace of Pleasure* (1566), ma né l'una né l'altra è quella che ha ispirato la storia di Shylock, per il quale sono stati proposti modelli disparati. Ne trattano, con particolare riferimento a *Le Miracle de un marchand et un juif*, un *miracle play* francese del XIV secolo, J.M. Davis, S.L.F. Richards, "The Merchant and the Jew: A Fourteenth-Century French Analogue to *The Merchant of Venice*", *Shakespeare Quarterly*, 36, 1, 1985: 56-63.

ottimista, con la tranquilla sicumera di chi a tutti i costi deve pur risolvere l'enigma, sostiene che qualcuno l'avrà tradotta dall'italiano quella novella e l'avrà letta a Shakespeare in qualche taverna di Londra.

L'influenza che *The Three Ladies of London* deve aver esercitato sulla fantasia dei contemporanei la si evince, se non dall'oblio in cui il dramma è caduto ai nostri giorni, dal solo fatto che esso sia sopravvissuto a tanti altri drammi rappresentati dalla compagnia dei Queen's Men, per la quale Wilson scriveva e recitava<sup>30</sup>. In conclusione, per cogliere appieno la coraggiosa operazione culturale e letteraria di Wilson e il suo rovesciamento di una lunga tradizione di figure stereotipe, occorre rilevare la marginalità, all'epoca, del ruolo dell'autore, che non aveva alcuna forza contrattuale culturale né professionale. Il potere, sempre soggetto alle censure della corte, era nelle mani delle compagnie; loro era il potere stesso di attrazione presso il pubblico e la scelta delle opere da mettere in scena. Il fiasco di un dramma comportava il possibile declino dell'autore e della sua attività. La scelta di un argomento e il modo di trattarlo era dunque, per l'autore, una scelta soprattutto economica, oltre che professionale, influenzata in genere dal sentimento del pubblico e dall'immagine del mondo che più facilmente avrebbe appagato le sue aspettative; si trattava di farsi applaudire per garantirsi la presenza di quel pubblico allo spettacolo successivo. Ma era alla fine anche una scelta culturale, sociale, politica, che dipendeva dal coraggio (oggi diremmo dall'impegno) dell'autore di rappresentare una sua visione del mondo anche critica (o semplicemente decentrata) nei riguardi del potere o delle opinioni convenzionali.

È impressionante percorrere, allora, tutti i caratteri e gli stereotipi dell'immaginario medievale, al tempo ancora ben vivi e frequentati, che *The Three Ladies of London* cancella dalla figura dell'ebreo: l'ebreo avido, ipocrita, doppio e ingannatore; l'ebreo disumano e inflessibile di fronte al dolore altrui; l'ebreo scellerato untore, che avvelena i pozzi per diffondere la peste fra i cristiani; l'ebreo colpevole di omicidio rituale, che si nutre del sangue di bimbi cristiani; l'ebreo accoltellatore di ostie che, sconscrate, sanguinano. E la coppia dell'ebreo con il suo servo non ebreo che, ingannatore quanto lui, duplica la sua estraneità e la sua inaffidabilità (e, in Marlowe, il suo odio per i cristiani), una coppia che aggiorna e ridefi-

<sup>30</sup> R. Knutson, 'The Start of Something Big', in H. Ostovich, H. Schott Syme, and A. Griffin (eds.), *Locating the Queen's Men 1583-1603*, Farnham, Surrey: Ashgate, 2009, p. 101; A.C. Dessen, 'On Stage Allegory and its Legacy: *The Three Ladies of London*', in *Locating the Queen's Men*, p. 148.

nisce quella classica di Diavolo-Vizio<sup>31</sup> dei *morality plays*. E poi, l'ebreo dal caratteristico *foetor judaicus*, provocato dalle mestruazioni che, si diceva, erano tipiche degli ebrei maschi<sup>32</sup>. A molti di questi caratteri non rinuncerà Marlowe, che vi si ispirerà anzi estesamente (Shakespeare, soltanto per alcuni rimarchevoli, anche metaforici, dettagli). A tutto ciò, Marlowe aggiungerà poi la figura dell'ebreo la cui empietà è compensata e redenta per interposta persona dalla presenza di una figlia bella e virtuosa (Abigail in Marlowe, e Jessica in Shakespeare) che si converte al cristianesimo abbandonando la propria fede 'infedele'. Alla fine, talmente concentrato è l'elenco di tutte le perversioni ammesse dal Barabas marloviano da mettere in seria crisi il realismo e la credibilità del suo stesso personaggio, e da avvicinarlo pericolosamente a una ridicola parodia, una «farsa», come sostiene T.S. Eliot, ma «the farce of the old English humour, the terribly serious, even savage comic humour»<sup>33</sup>:

As for myself, I walk abroad a-nights,  
 And kill sick people groaning under walls.  
 Sometimes I go about and poison wells,  
 And now and then, to cherish Christian thieves,  
 I am content to lose some of my crowns,  
 That I may, walking in my gallery,  
 See 'em go pinioned along by my door.  
 Being young, I studied physic, and began  
 To practice first upon the Italian;  
 There I enriched the priests with burials,  
 And always kept the sexton's arms in ure  
 With digging graves and ringing dead men's knells.  
 And after that was I an engineer,  
 And in the wars 'twixt France and Germany,  
 Under pretence of helping Charles the Fifth,  
 Slew friend and enemy with my stratagems.  
 Then after that was I an usurer,  
 And with extorting, cozening, forfeiting,  
 And tricks belonging unto brokery,  
 I filled the jails with bankrupts in a year,

<sup>31</sup> H. Michelson, *The Jew in Early English Literature*, p. 66. La coppia Barabas-Ithamore, in *The Jew of Malta*, risulta un esempio ormai classico del rapporto Diavolo-Vizio ed ebreo-diavolo.

<sup>32</sup> In *The Jew of Malta*, Barabas ribalta ironicamente questo pregiudizio affermando di saper distinguere i frati dal loro odore («I smelt 'em ere they came», IV.i.23).

<sup>33</sup> T.S. Eliot, "Christopher Marlowe", in *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1952, p. 123.



And with young orphans planted hospitals,  
 And every moon made some or other mad,  
 And now and then one hang himself for grief,  
 Pinning upon his breast a long great scroll  
 How I with interest tormented him.  
 But mark how I am blest for plaguing them:  
 I have as much coin as will buy the town<sup>34</sup>.

Marlowe esagera e costruisce con Barabas un personaggio che è un condensato di malvagità e di odio finì a se stessi. Barabas ha una lunga storia di empietà, ancor prima che Ferneze gliene dia lo spunto facendogli il torto di spossessarlo dei suoi beni per salvare Malta dai Turchi. Ma gli stereotipi di cui la malvagità di Barabas è portatrice sono reali pregiudizi dell'epoca elisabettiana, retaggio dell'epoca medievale a cui il Rinascimento inglese non ha, evidentemente, ancora rinunciato del tutto, capaci dunque di suggestionare ancora l'immaginario e la coscienza dello spettatore – ché altrimenti Marlowe non vi avrebbe fatto ricorso. Più che un personaggio individualizzato, Barabas è ancora un tipo. È sulla base di queste premesse storiche e culturali che si deve giudicare la figura di Gerontus costruita da Robert Wilson. Non deve essere stata fatica da poco, per lui, liberarsi degli stereotipi, cancellandoli dalla sua mente, dal suo testo e dal suo universo drammatico. Oltretutto, Gerontus è un ebreo che abita a Londra, non a Malta o a Venezia, e pur nella sua diversità appartiene alla società inglese, non al distanziato mondo della cattolicità maltese, spagnola o italiana; di conseguenza, il confronto con il mondo inglese è idealmente assai diretto.

È utile ricordare, infine, che il Cinquecento è l'epoca in cui la cultura inglese sta cercando di definire la propria identità, spesso a confronto e a contrasto con modelli e culture che le provengono dall'esterno, non esclusi – nel bene e nel male – quelli italiani<sup>35</sup>. È anche sul modello delle identità *altre* che si forma il carattere dell'identità inglese, e *The Three Ladies of London* propone proprio questo confronto/contrasto con l'identità dell'ebreo che, sin qui disprezzata, sembra chiedere ora una ridefinizione chiara e coraggiosa. L'illusione durerà poco, in attesa di ben più complessi interrogativi posti, sulla figura dell'ebreo e sulla sua rappresentazione, da Marlowe e da Shakespeare. E certamente, è giusto dire che se *The Three Ladies of London* cade

<sup>34</sup> C. Marlowe, *The Jew of Malta*, II.iii.179-205.

<sup>35</sup> Da un lato il petrarchismo e la sonettistica, e testi come *Il Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, e il *Galateo* di Giovanni Della Casa e, dall'altro, il papismo, il machiavellismo, e la perversione di stile borghese, fatta di intrighi, cospirazioni e avvelenamenti.

nell'oblio è innanzitutto per il superiore valore artistico, linguistico, teatrale dei suoi successori<sup>36</sup>.

Alla fine, Robert Wilson sembra sottilmente consapevole di essersi cimentato con un'impresa impossibile. E forse per questo il testo non ha la conclusione edificante di ogni convenzionale *morality* – la vittoria del bene sul male, il vizio punito compensato dalla virtù premiata. La giustizia poetica avrebbe dovuto premiare l'ebreo, cosa assolutamente inconcepibile, da ogni punto di vista. E l'ebreo, infatti, rimane senza il suo interesse e senza neppure il capitale che ha prestato, e Mercadorus se ne va *apparentemente* impunito, e nessuno lo nota, nessuno protesta. Neppure la critica ha ritenuto di rilevare mai questo inesplicabile nodo testuale, questa ingiustificabile ingiustizia poetica. Evidentemente, qui l'intento del testo non è la tradizionale lezione morale ma la rivalutazione della figura dell'ebreo e della sua 'umanità', la *giustificazione* drammatica di un ebreo più sensibile, più pio, meno meschino, meno ingannatore, più disinteressato e più generoso di un cristiano. Un sovvertimento inammissibile dei valori stabiliti, che non poteva ammettere alcuna lezione morale definitiva, ma tutt'al più una timida sospensione del giudizio, uno iato testuale. Insomma, per le concezioni del tempo, Wilson ha costruito un vero mostro sociale e letterario, dato che la visione corrente, quella *normale*, era esattamente l'opposto. Un messaggio certamente singolare per un dramma elisabettiano, che Marlowe e Shakespeare in seguito si sarebbero assunti il compito di riavvicinare al dettame dello stereotipo tradizionale.

<sup>36</sup> A. Harbage, "Innocent Barabas", *Tulane Drama Review*, 8, 4, 1964: 49-50.

III  
WILLIAM WORDSWORTH  
E LA STRUTTURA IN PROGRESS DEL *PRELUDE*

*Vito Cavone*

The Child is Father of the Man;  
And I could wish my days to be  
Bound each to each by natural piety.

1. *“The time of unrememberable being”*

La storia della compilazione, delle varie stesure e dell’infinita revisione del “poem/letter to a friend [Coleridge]”<sup>1</sup>, tra il 1798 e il 1850 – quando fu pubblicato postumo con l’attuale titolo *The Prelude* – sembra scoraggiare ogni ipotesi di una struttura (pre)ordinata dell’opera; si può dire anzi che il *Prelude* fu una magica improvvisazione nata da una delusione e da una

<sup>1</sup> È la perifrasi/titolo con cui il poema *in progress* (e poi anche successivamente, dopo che fu portato a termine) fu indicato da Wordsworth, sia con Coleridge stesso, sia con Dorothy e Mary che lo ricopiavano. Il frontespizio del manoscritto completato, e messo da parte, recita infatti: «Poem/ Title not fixed upon / by William Wordsworth / Addressed to S.T. Coleridge» (Cfr. W. Wordsworth, *The Prelude or the Growth of a Poet’s Mind* (1970), Parallel Texts 1805 and 1850, E. de Selincourt (ed.), Oxford, OUP, 1926, p. 1: ms. B. Title Page). Nel testo si ritrovano vocativi («friend», «my friend») che scandiscono il poema e gli danno il tono colloquiale e ‘privato’ e l’impostazione dialogica che lo contraddistingue. Nel *Prelude 1798-99*, in due libri, l’invocazione all’amico si ritrova in chiusura della Prima Parte e ad apertura e chiusura della Seconda Parte; nel *Prelude 1805 e 1850*, limitandosi come esempio al primo e ultimo libro, si ha: *Prelude 1805* (Book I: vv. 55, 116, 646; Book XIII: v. 269), *Prelude 1850* (Book I: vv. 46, 646; Book XIV: v. 302). Coleridge è nominato in *Prelude 1805*, Book VI, v. 237, Book XIII, v. 247; *Prelude 1850*, Book VI, v. 228, Book XIV, v. 276.

crisi di ispirazione<sup>2</sup>, senza un progetto: una struttura in fieri, appunto, che si andò determinando e definendo nel tempo in fase di realizzazione, per così dire sul campo.

Tutti sanno che il germe del poema, ancora nemmeno ‘pensato’, fu un’interrogazione (“Was it for this?”), che metteva in discussione – mentre in patria uscivano le epocali *Lyrical Ballads* – la propria capacità poetico-creativa, o addirittura la propria vocazione letteraria. È questo il motivo per cui – se il poema rimane innominato, anche quando ha ormai preso forma ed è infine completato – un’altra delle illuminanti perifrasi con cui viene indicato è «the growth of a poet’s mind», che poi rimase come sottotitolo<sup>3</sup>. Questa straordinaria opera – tanto innovativa e rivoluzionaria che l’autore non volle o non ebbe il coraggio di pubblicarlo in vita – non è solo ‘senza nome’, ma è sopravvissuto *in absentia*, in modi diversi, per un secolo e mezzo.

Scritto nelle more e nell’attesa del grande poema filosofico *The Recluse* – che invece rifiutava di prendere forma, nonostante fosse (stato) programmato fin dall’inizio e avesse subito ricevuto un titolo definitivo – fu lasciato manoscritto e inedito per cinquantadue anni, fino alla pubblicazione postuma nel 1850 nella redazione in quattordici libri, rivista, revisionata e moralizzata nei successivi quarantacinque anni; la redazione completata nel 1805, invece, rimase inedita e sconosciuta per centoventi anni fino all’edizione di Ernest de Selincourt del 1926; il nucleo originale scritto di getto a Goslar (il frammento “Was it for this”), ovviamente inglobato nelle redazioni successive, fu pubblicato come testo autonomo per la prima volta da J. Wordsworth e S. Gill nel 1974; l’abbozzo poematico del 1799, *The Two-Part Prelude*, comparve per la prima volta come appendice nella “revised edition” a cura di Helen Darbishire dei *Poetical Works* a cura di de Selincourt del 1959; e infine il cosiddetto *Five-Book Prelude* – cioè quella versione in cinque libri che Wordsworth intendeva donare a Coleridge in partenza per Malta nel 1804 – sono stati editi da Duncan Wu nel 1997.

<sup>2</sup> «Ed è un poema, per così dire, nato per sbaglio, scritto in un’attesa» (A. Serpieri, “Il poema innominato”, *L’Indice*, n.10, Dicembre 1990, p. 11).

<sup>3</sup> Cf. « [...] and, dear Friend! / Relating simply as my wish hath been / A poet’s history» (*Prelude 1805*, Book IV, vv. 69-71; *Prelude 1850*, Book IV, v. 80); «This history, my Friend! Hath chiefly told / Of intellectual power, from stage to stage / Advancing», (*Prelude 1805*, Book XI, vv. 42-44; *Prelude 1850*, Book XI, vv. 44-46); «It will be known – by thee at least, my friend, / Felt that the history of a poet’s mind / Is labour not unworthy of regard» (*Prelude 1805*, Book XIII, vv. 407-409; *Prelude 1850*, Book XIV, vv. 413-415). A questo proposito vedasi W. Wordsworth, *The Prelude* (Text of 1805), E. de Selincourt (ed.), corrected by S. Gill, Oxford-New York: OUP, p. X.

A parte le lettere tra i due poeti-amici o ad altri corrispondenti, o le lettere e i diari di Dorothy, il primo riconoscimento pubblico dell'esistenza del *Prelude* si ha con l' "Ode to William Wordsworth" scritta da Coleridge all'inizio di gennaio 1807, subito dopo la lettura che Wordsworth aveva dato del poema ormai terminato, nei pomeriggi delle due settimane precedenti, come chiarisce il lungo sottotitolo esplicativo della circostanza della composizione: "Lines composed, for the greatest part, on the night, on which he finished the recitation of his poem (in thirteen books) concerning the growth and history of his own mind":

O Friend! O Teacher! God's great Gift to me!  
 Into my heart have I receiv'd that Lay  
 More than historic, that prophetic Lay,  
 Wherein (high theme by Thee first sung aright)  
 Of the Foundations and the Building-up  
 Of thy own Spirit, thou hast lov'd to tell  
 What may be told to th'understanding mind[.]  
 (*To William Wordsworth*, vv. 1-7)

Una più chiara esposizione della composizione e della funzione del poema si ha nella "Preface" all'edizione di *The Excursion* del 1814, dove – dopo aver spiegato «that this is only a portion of a poem; and the Reader must be apprised that it belongs to the second part of a long laborious Work, which is to consist of three parts» – nel secondo paragrafo l'autore dice:

It may be proper to state whence the poem, of which *The Excursion* is a part, derives its Title of THE RECLUSE. – Several years ago, when the Author retired to his native mountains, with the hope of being enabled to construct a literary Work that might live, it was a reasonable thing that he should take a review of his own mind, and examine how far Nature and Education had qualified him for such employment. As subsidiary to this preparation, he undertook to record, in verse, the origin and progress of his own powers, as far as he was acquainted with them. *That Work, addressed to a dear Friend, most distinguished for his knowledge and genius, and to whom the Author's Intellect is deeply indebted, has been long finished*; and the result of the investigation which gave rise to it was a determination to compose a philosophical poem, containing views of Man, Nature, and Society; and to be entitled, *The Recluse*; as having for its principal subject the sensations and opinions of a poet living in retirement. – *The preparatory poem is biographical, and conducts the history of the Author's mind to the point when he was emboldened to hope that his faculties were sufficiently matured for entering upon the arduous labour which he had proposed to himself*; and the two Works have the same kind of relation to each other, if he may so express himself, as the ante-chapel has to the body of a Gothic church. Continuing this allusion,

he may be permitted to add, that his minor Pieces, which have been long before the Public, when they shall be properly arranged, will be found by the attentive Reader to have such connection with the main Work as may give them claim to be likened to the little cells, oratories, and sepulchral recesses, ordinarily included in those edifices.<sup>4</sup>

Qui Wordsworth ribadisce ufficialmente ciò che prima era stato affermato solo in scambi epistolari<sup>5</sup> e che poi è stato recepito come un dato di fatto dai posteri: che cioè il *Prelude* è preparatorio e ancillare al grande poema filosofico. Il titolo stesso dato dalla moglie e dai curatori letterari della edizione postuma consolida, nella metafora musicale, questa idea dell'opera come *preludio* dell'altro più alto e grandioso progetto mai portato a termine.

Dunque, come si è detto, non si può parlare di un piano preordinato per il *Prelude*; come dice Jonathan Wordsworth a proposito del *Two-Part Prelude*:

It is clear from the notebook that the two-part *Prelude* had not been planned. It began because Wordsworth allowed his mind to play over one or two early memories that had come to seem especially important.<sup>6</sup>

Non si può però negare che nel suo farsi l'opera *in progress* si diede – dovette darsi – o miracolosamente trovò un'organizzazione strutturale man mano che veniva ampliandosi. Come dice Lucy Newlyn, «The poem exists in a great many versions, because each time the poet revised it he produced a new work»<sup>7</sup>; e ognuna di queste nuove revisioni trova una sua propria specifica struttura che le dà il suo particolare significato.

È questa struttura che via via si definisce che questo saggio intende rilevare attraverso le successive redazioni e stratificazioni che dal nucleo iniziale portarono al *Prelude* pubblicato nel 1850.

<sup>4</sup> W. Wordsworth, *The Excursion*, in *The Poems*, vol. II, J.O. Hayden (ed.), London: Penguin Classics, 1989, p. 36 (corsivi miei).

<sup>5</sup> Per es. nella lettera di Coleridge a Wordsworth del 12 ottobre 1799 («O let it be the tail-piece of 'The Recluse'») o in quella a Lady Beaumont del 26 marzo 1804 («[...]the two first Parts of the biographical, or philosophico-biographical Poem to be prefixed or annexed to the Recluse»); ma soprattutto nella lettera dello stesso Wordsworth a De Quincey del 6 marzo 1804: «I am now writing a Poem on my own earlier life; [...] This Poem will not be published these many years, and never during my lifetime, till I have finished a larger and more important work to which it is tributary». Lettere cit. in W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850*, J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill (eds.), New York-London: W.W. Norton & Co., 1979, pp. 529-31.

<sup>6</sup> W. Wordsworth, *The Pedlar, Tintern Abbey, The Two-Part Prelude*, J. Wordsworth (ed.), Cambridge: CUP, 1985, p.7.

<sup>7</sup> L. Newlyn, «'The noble living and the noble dead': Community in *The Prelude*», in S. Gill (ed.), *The Cambridge Companion to Wordsworth*, Cambridge: CUP, 2003, p.57.

## 2. "There was a boy"

Il nucleo iniziale, "Was it for this", il frammento che Wordsworth scrisse a Goslar durante il suo viaggio in Germania nell'ottobre-novembre 1798 – riprende, variandolo e ampliandolo, l'analogo modulo espressivo che costituisce il *turning point* di "Tintern Abbey", scritta pochi mesi prima:

Not for this  
Faint I, nor mourn nor murmur; other gifts  
Have followed; for such a loss, I would believe,  
Abundant recompense. For I have learned  
To look on nature, not as in the hour  
Of thoughtless youth; but hearing oftentimes  
The still, sad music of humanity,  
Nor harsh nor grating, though of ample power  
To chasten and subdue<sup>8</sup>.

In "Tintern Abbey" il discorso è affidato ad una serie di litoti, mentre in "Was it for this", come vedremo, si ha una serie di interrogativi retorici; ma in entrambi i componimenti è ben evidente la risposta di un risultato positivo ottenuto o da ottenere.

"Was it for this" consiste di 150 versi divisi dai *blanks* in sei sezioni<sup>9</sup>. Questo primo *draft* è un'invocazione e insieme un grido disperato per il "poet's block" di fronte al grande poema filosofico. Ciò è evidente nella prima sezione sviluppata in tre periodi interrogativi e strutturata sull'iterazione del sintagma iniziale «[Was it] For this» (vv. 1, [4], 16, 20). Lo sviluppo logico-sintattico, però, mostra già in nuce il paradosso poeticamente creativo di un farsi della poesia nel momento stesso in cui si interroga sul (la impossibilità del) proprio farsi. Innanzi tutto il poeta lascia inspiegato quel prolettico "this" che può essere al momento chiarito solo extra-testualmente, come si è detto (per es. con il riferimento a "Tintern Abbey"), e nemmeno il "glad preamble" della redazione del 1805 giustificherà del tutto. D'altronde la crisi di ispirazione sottintesa e sottaciuta in realtà riguarda solo *The*

<sup>8</sup> *T. A.*, vv. 85-92. La stessa movenza discorsiva, ma al plurale, «not for these», si ha in *Immortality Ode*, v. 142 (vedasi A. Righetti (ed.), W. Wordsworth, *Poesie/Poems (1798-1807)*, Milano: Mursia, 1997, p. 238, n. 35).

<sup>9</sup> Il testo è riportato in W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850 cit.*, pp. 487-490. Nel *Two-Part Prelude* le sei sezioni corrispondono, con minime variazioni e omissioni, rispettivamente ai vv. 1-26; 50-66; 130-141; 186-198; 27-49; 376-378; 391-412. Dal *Five-Book Prelude* in poi il brano è preceduto dai cosiddetti "glad preamble" e "post-preamble" e parte dal v. 270 (o 269).

*Recluse*, che infatti Wordsworth non completerà mai, e non altro genere di poesia che il poeta continuerà a comporre e pubblicare nei successivi cinquant'anni. La verità è che troppo grande è il compito che Coleridge ha 'imposto' all'amico:

I wish you would write a poem, in blank verse, addressed to those, who, in consequence of the complete failure of the French Revolution, have thrown up all hopes of the amelioration of mankind, and are sinking into an almost epicurean selfishness, disguising the same under the soft titles of domestic attachment and contempt for visionary *philosophes*. It would do great good, and might form a part of "The Recluse".<sup>10</sup>

Soprattutto esso è qualcosa di alieno e non congeniale all'ispirazione poetica di Wordsworth, che è fondamentalmente realistica e concreta e deve sempre partire da un dato esperienziale<sup>11</sup>, se non riconoscibilmente autobiografico; proprio all'inizio di "Was it for this", in un inciso che poi scompare nelle redazioni successive, Wordsworth sente la necessità di sottolinearlo:

Was it for this – and now I speak of things  
That have been and that are, no gentle dreams  
Complacent fashioned fondly to adorn  
The time of unrememberable being – <sup>12</sup>

Tutta la produzione wordsworthiana fino a *Lyrical Ballads* nasce da questo impulso a radicarsi nel "now and here"; ma anche "Tintern Abbey" – ripensamento finale aggiunto all'ultimo momento e *turning point* verso il climax poetico degli anni 1798-1805 – parte da un'esperienza precisa nel tempo e nello spazio, come recita il sottotitolo esplicativo-descrittivo, "Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798"; questo – insieme al celebre attacco («Five years

<sup>10</sup> Cit. in *The Prelude 1799, 1805, 1850*, cit., p. 26, n. 9.

<sup>11</sup> Cf. "Preface 1800" in Wordsworth & Coleridge, *Lyrical Ballads*, R. L. Brett, A. R. Jones (eds.), London-New York: Routledge, (1963) 1991, p. 244: «The principal object then which I proposed to myself in these Poems was to make the incidents of common life interesting etc.». Si tratta di quello che nella *Biographia Literaria* (ch. XXII) Coleridge chiama «matter-of-factness». Già Paul de Man nel suo storico *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia UP, 1983, p. 4) lo sottolineava, ponendo Wordsworth al centro di quel «profound change in the texture of poetic diction. The change often takes the form of a return to a great concreteness, a proliferation of natural objects that restore to the language the material substantiality which had been partially lost».

<sup>12</sup> "Was it for this", vv. 16-20, in W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850* cit., p. 487. Cfr. anche le "Transcriptions" dei vari MS Drafts in W. Wordsworth, *The Prelude 1798-99*, S. Parrish (ed.), Ithaca-London: Cornell U.P., 1982.



have passed; five summers. With the length / Of five winters») che anticipa l'ancor più mitico «There was a time» della "Immortality Ode" – fornisce la prima realizzazione della idea wordsworthiana della poesia come "emotion recollected in tranquillity", elaborata in questo periodo ed esposta nella "Preface"<sup>13</sup>, e di ciò che nel *Two-Part Prelude* sarà definito "spot of time". Ciò che abbiamo del poema *The Recluse* è una premessa preparatoria (*The Prelude*), una falsa partenza senza prosecuzione, che tra l'altro è un doppione del "glad preamble" (*Home at Grasmere*) e una digressione (*The Excursion*, 1814) dal grande poema filosofico che non c'è<sup>14</sup>. Ma anche questi 'frammenti' si sviluppano tutti dalla concreta esperienza quotidiana, da episodi reali(stici) da cui eventualmente balzare verso meditazioni generali, come dimostrano i Books XI-XII del *Prelude 1805* sull'Immaginazione.

Già questo primo frammento evidenzia (anche se ovviamente *a posteriori*) quali saranno i futuri sviluppi della grande poesia wordsworthiana: questi *anni mirabiles* (1798-1805) vedono la elaborazione della "poetica" di Wordsworth, messa a punto tassello per tassello sia teoricamente (*Preface* 1800) sia in concreto da "The Pedlar" e "Tintern Abbey" a "Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood", proprio attraverso le varie redazioni-ampliamenti del poema senza nome che sarà completato nel 1805. Come opportunamente dice Duncan Wu:

[I]n Goslar it was all the more vividly experienced as his inability to get on with "The Recluse" led him to think about his sense of vocation. Like all artists in such situations, he returned to his roots. In the first instance this related to "The Recluse" only in being a distraction from it [...]. Even then, "was it for this" begins in mid-line, mid-sentence, and continues in a breathless rush, as if frustration at not fulfilling Coleridge's expectations had given way to a sudden, unrestrained outpouring. This is a poet at the peak of his form, someone who knew he had great poetry in him yet, and wanted to pit himself against the greats. So it is not surprising that 'was it for this' at once implies exasperation for failing to begin "The Recluse", and at the same time provides safe grounds on which to begin building his new edifice in verse[.]<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Cf. "Preface", cit., p. 266.

<sup>14</sup> Per dirla con la celebre battuta di E. de Selincourt, il primo a pubblicare il *Prelude 1805*, ciò che è stato realizzato del piano originale di Wordsworth, così come è stato presentato nell'Introduzione a *The Excursion*, «apart from one Book, was a Prelude to the main theme and an Excursion from it» (*The Prelude*, cit., p. 368).

<sup>15</sup> D. Wu, *Wordsworth. An Inner Life*, Oxford: Blackwell, 2002, p. 120. Altrove Wu estremizza: «It is erroneous to present the MS JJ draft as an early version of the *Prelude*. It is not finished and never would be; it is, literally, a draft – and an untitled and fragmentary one at that. Behind the struggle to find the interrogative

In ogni caso, il frammento “Was It For This” – se non dà voce ad un consapevole progetto poetico – nel suo interrogarsi in termini poetici contiene già una risposta progettuale: infatti nella prima sezione (vv. 1-29) le domande (retoriche) scandite dalla triplice anafora *was it for this* già propongono la risposta / progetto di una poesia (autobiografica) che sia – per dirla con il sonetto 30 di Shakespeare – «remembrance of things past»<sup>16</sup>; se in “Tintern Abbey” il *flashback* emotivo-poetico risale di un quinquennio («Five years have passed: five summers, with the length / Of five long winters!»), qui il poeta ritorna alle origini nel tempo (della primissima infanzia) e nello spazio (la casa natale), in cui il flusso fluviale evoca il liquido amniotico prenatale<sup>17</sup>.

Il fiume, all’inizio senza nome e alla terza persona («one, the fairest of all rivers»), subito diviene un vocativo, interpellato interrogativamente in seconda persona («Thou / O Derwent»), divinità del luogo che sostituisce il dio della poesia o la musa della poesia classica nel concedere l’ispirazione:

For this didst thou,  
O Derwent, travelling over the green plains  
Near my “sweet birthplace”, didst thou, beauteous stream,  
Give ceaseless music [...] among the fields and groves?<sup>18</sup>

Anche il primo *sketch* (“spot of time”) completo e definito è introdotto ancora interrogativamente:

Was it for this that I, a four years’ child  
[...] stood alone  
A naked savage in the thunder shower?  
(vv. 20/29-30)

Nella seconda sezione (vv. 30-46), invece, il “for this”, in posizione iniziale, non è più interrogativo come nei due casi precedenti, ma ormai assertivo di una ritrovata vena di ispirazione personale e memoriale, anche se non quella filosofica che aveva determinato la iniziale delusione e sfiducia:

manner with which it begins there is desperation. It is the same impulse that seeks assurance from the deities of the Lake District – “Ah not in vain ye spirits of the springs”» (p. 122).

<sup>16</sup> Il sonetto 30, come si sa, è significativamente “addressed” al “dear friend” (v.11).

<sup>17</sup> In “Immortality Ode” il tempo rievocato diventa favoloso: «There was a time»; cf. W. Wordsworth, *Poems/Poesie (1798-1807)*, A. Righetti (a c. di), Milano: Mursia, 1997, pp. 231-239.

<sup>18</sup> “Was It for This” vv. 6-15, in W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850* cit., p. 487; il testo è riportato anche in W. Wordsworth, *The Prelude. The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*, J. Wordsworth (ed.), London: Penguin Books, 1995, pp. 3-7.

For this in springtime, when on the southern banks  
 [...] was I a rover then  
 In the high places, on the lonely peaks,  
 Among the mountains and the winds (vv. 30, 33-35).<sup>19</sup>

Quasi casualmente (o al contrario necessariamente) un ritmo temporale si impone a dare ordine ai frammenti associativi della memoria<sup>20</sup>, sia quello naturale-mitico della successione stagionale sia quello cronologico-esistenziale della propria crescita/sviluppo personale: perciò dopo l'episodio estivo («a summer's day», v. 22) e quello primaverile («in springtime», v. 30), segue l'autunno-inverno della quarta sezione («The frost and breath of [...] / the last autumnal crocus», vv. 77-8)<sup>21</sup>. Lo scorrere del tempo dell'esistenza personale («the growth of the poet») viene chiaramente specificata: dall'immemore prima infanzia («my nurse's song», v. 3), ai primi ricordi precisi («I, a four years child», v. 21) fino alla raggiunta consapevolezza del passaggio/scorrere del tempo:

Yes, I remember when the changeful heart  
 And twice five seasons on my mind had stamped  
 The faces of the changeful year (vv. 124-6).

D'altro canto, altrettanto 'naturalmente' sembra consolidarsi/emergere una elementare, ma fondamentale struttura logico-formale nell'alternanza tra frammenti lirico-descrittivi di episodi autobiografici dell'infanzia («one long bathing of a summer's day»; «springes for woodcocks»; «birds nesting») e frammenti meditativi, come la terza sezione:

Ah not in vain ye beings of the hills,  
 And ye that walk the woods and open heaths  
 By moon or starlight, thus, from my first day  
 Of childhood, did ye love to interweave  
 The passions that build up our human soul (vv. 47-51).

e la quinta (vv. 98-123):

Nor while, though doubting yet not lost, I tread  
 The mazes of this argument, and paint

<sup>19</sup> Nel *Two-Part Prelude* (e nelle redazioni successive), infatti, a sottolineare questo passaggio dall'interrogazione all'affermazione, il «For this» è sostituito da «Nor less».

<sup>20</sup> Naturalmente secondo le teorie associazionistiche di David Hartley che Coleridge gli aveva fatto conoscere.

<sup>21</sup> Nel *Two-Part Prelude* del 1799 l'ordine è invertito.

How Nature by collateral interest  
 And by extrinsic passion peopled first  
 My mind with beauteous objects, may I well  
 Forget what might demand a loftier song[.] (vv. 98-103)

### 3. “*The beatings of the heart*”

Nel periodo di Goslar (ottobre 1798-aprile 1799), se continuò l’impasse creativo in relazione a *The Recluse*, ci fu invece l’espansione della “recollec-tion of childhood time” con episodi che furono poi inglobati nel *Two-Part Prelude* del 1799, come “The Stolen Shepherd’s Boat”, ed altri come “There Was A Boy” (in seguito incluso in *1805 Prelude*) e “Nutting”, pubblicati separatamente.

Prima di proseguire è bene sottolineare un aspetto della produzione di Wordsworth che per la sua ovvietà è spesso sottaciuto o dimenticato: Wordsworth è un autore ‘postumo’. La peculiarità del suo *corpus* poetico è che la maggior parte dei suoi componimenti della prima fase fu redatta, spesso finita, ma non pubblicata in vita; in ogni caso era sottoposta a infinite revisioni, per cui, anche quando giungeva alle stampe, era in una redazione tarda e pesantemente riveduta, come dimostra proprio *The Prelude* o “The Ruined Cottage”. Il paradosso di Wordsworth, dunque, è che come un iceberg mostra in superficie solo un ottavo della sua massa, mentre i restanti sette ottavi rimangono sommersi: pertanto i contemporanei conobbero solo le opere pubblicate, senza aver nessuna idea della produzione manoscritta; i posteri invece hanno via via ‘scoperto’ il Wordsworth ‘sommerso’ che, tranne le *Lyrical Ballads*, ha finito per oscurare quello ufficiale: la conseguenza di tale paradosso è che, ponendo “il poeta sommerso del Prelude” al centro dell’attenzione critica, tutto viene visto in sua funzione<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Così conclude A Righetti nella sua introduzione a W. Wordsworth, dove oppone testi reali e testi virtuali: “Ciò significa che l’opera si costruisce, come il progetto esistenziale su cui si fonda, per accumulo, per stratificazioni implicanti una necessaria revisione del giudizio complessivo col variare delle conoscenze che le nuove ‘scoperte’ e pubblicazioni postume comportano [...] con un percorso temporale e scritturale rovesciato che costringe di volta in volta a rifare il puzzle, in relazione al progredire della filologia testuale wordsworthiana, e con un continuo feedback tra versioni tardive pubblicate e versioni primitive mai pubblicate ed ora riemerse, tra testi reali e testi virtuali che rimandano in parte alla sofferta dicotomia wordsworthiana tra comporre (elaborare ritmicamente-mentalmente un testo, tenendolo in uno stato ‘fluidò’) e scrivere (metterlo sulla carta, ‘fissandolo’ per sempre), e a una scissura costante, un divario incolmabile tra cronologia ufficiale, il canone come l’ha ‘sistemato’ W. tra il 1798 e il 1849-50, e il canone che l’acribia testuale dei critici e curatori del monumentale, ‘definitivo’, Cornell

Per contestualizzare appropriatamente i vari successivi *drafts* del poema autobiografico, per comprendere meglio perché non vennero pubblicati, e soprattutto per apprezzarli come opere poetiche in qualche modo autonome, non bisogna dimenticare, come si è accennato all'inizio, che *The Prelude* fu per molto tempo una magica improvvisazione, un alibi per se stesso e per Coleridge per non affrontare *The Recluse* e una compensazione per l'amico per il poema non scritto. Anche per il *Two-Part Prelude* Duncan Wu afferma:

In fact the draft in MS JJ is evidence of a profound lack of confidence. That's why it is significant that at the moment he began to write the two-part *Prelude* he had no inkling of what it was to be. He cannot have realized that this was the great project of his life, nor that it would eventually replace 'The Recluse' as his masterwork. So far as he was concerned he was articulating, in some private writing, composed in a very personal manner, a sense of self-doubt.<sup>23</sup>

In *The Two-Part Prelude*<sup>24</sup> si conferma lo sviluppo/ordinamento cronologico degli episodi autobiografici che si dispongono tra la "childhood" dell'attacco già visto in "Was It For This" e "my seventeenth year" di Part II, v. 435<sup>25</sup>, in una serie lineare aperta, ampliabile all'infinito per successivi

*Wordsworth* stanno procurando, tale da obbligare i lettori e studiosi a rivedere tuttora i conti con W", in A. Righetti, "Introduzione" a W. Wordsworth, *Poems/Poesie*, cit., pp. 10-11.

<sup>23</sup> D. Wu, *Wordsworth. An Inner Life*, cit., p. 122.

<sup>24</sup> L'esistenza di un *Prelude* in due parti come testo distinto fu intuito da E. de Selincourt nella sua edizione del 1926 e poi da lui riconosciuto in un articolo su *TLS* del 1931; fu poi Helen Darbishire nella seconda "revised edition" del *Prelude 1805* a inserire in appendice il testo del *Two-Part Prelude*. (Wordsworth, W., *The Prelude or The Growth of a Poet's Mind* (Parallel Texts of 1805 and 1850), ed. by E. de Selincourt, Oxford: OUP, 1926; 2<sup>nd</sup> rev. ed. H. Darbishire, Oxford: Clarendon Press, 1959). Il riconoscimento definitivo si deve a J. R. Mac Gillivray, "The Three Forms of the *Prelude*" (1964, poi riproposto nel Casebook *Wordsworth: The Prelude*, WJ. Harvey and R. Gravie, London: Macmillan, 1972, pp. 99-115) e infine a J. Wordsworth e S. Gill, "The Two-Part *Prelude* of 1798-99", in *Journal of English and Germanic Philology*, LXXII, 1973: 503-525.

<sup>25</sup> Sono precisi i riferimenti all'età e al tempo: «a four years'child» (I, v. 17); «And afterwards ('twas in a later day, /Though early)» (I, vv. 28-29); «Ere I had seen/Eight summers» (I, vv. 259-260); «Long after, though my childhood had not ceased» (I, v. 329); «Yes, I remember when the changeful earth/And twice five Seasons on my mind had stamped/The faces of the moving year, even then,/A child» (I, vv. 391-394); «Many are the joys/Of youth» (II, vv. 333-334); «My seventeen year was come» (II, v. 435). Anche i primi due libri delle *Confessioni* di Rousseau (pubblicati nel 1782) coprono il periodo fino ai diciassette anni dell'autore (1712-1729). Come si sa, Wordsworth compì il suo primo "grand tour through France and Italy" nell'estate del 1790 (si veda *Prelude 1805*, Book VI, v. 332ss.), l'anno successivo allo scoppio della rivoluzione francese e della pubblicazione della seconda parte (libri VI-XII) delle *Confessioni*.

inserimenti e stratificazioni di episodi, come appunto la storia della composizione del *Prelude* dimostra. In questo modo il poema copre il periodo scolastico dall'infanzia all'adolescenza: infatti in *Prelude 1805* – di cui la redazione del 1799 costituisce i primi due libri – le due parti acquisiranno i titoli specifici di *Introduction. Childhood and School-Time* (Book First) e *School-Time (continued)* (Book Second), mentre la nuova parte comincerà con *Residence at Cambridge* (Book Third). C'è quindi un'impostazione cronologica di autobiografia, un abbozzo di Bildungsroman, che non è ancora il “growth of a poet's mind”.

Ciò che è *nuovo* – a parte l'aggiunta dei *nuovi* episodi che costituiscono i 978 versi di *Two-Part Prelude 1799* – è che questo ampliamento viene calato in un *frame*, che non è ancora struttura, costituito dal “poem/letter to a friend” che infatti viene introdotto in posizione principe alla fine della Part I e ancora in apertura e chiusura di Part II. È in questa cornice che, nell'ultima sezione della Prima Parte, dove per la prima volta viene nominato *l'amico*, all'*amico* Wordsworth spiega in qualche modo l'origine e lo scopo del poema, avanzando una motivazione o piuttosto una serie di motivazioni:

I began

My story early, feeling, as I fear,  
 The weakness of a human love for days  
 Disowned by memory – ere the breath of spring  
 Planting my snowdrops among winter snows:  
 Nor will it seem to thee, O Friend! so prompt  
 In sympathy, that I have lengthened out  
 With fond and feeble tongue a tedious tale.  
 Meanwhile, my hope has been, that I might fetch  
 Reproaches from former years, whose power  
 May spur me on, in manhood now mature  
 To honourable toil. Yet should it be  
 That this is but an impotent desire –  
 That I by such inquiry am not taught  
 To understand myself, nor thou to know  
 With better knowledge how the heart was framed  
 Of him thou lovest – need I dread from thee  
 Harsh judgments, if I am so loth to quit  
 Those recollected hours that have the charm  
 Of visionary things, and lovely forms  
 And sweet sensations, that throw back our life  
 And make our infancy a visible scene,  
 On which the sun is shining?  
 (*Part I*, vv. 442-464)

Inoltre, viene confermata ed estesa, in proporzione all'ampliamento, l'alternanza tra scene/episodi narrativi e momenti di meditazione<sup>26</sup>. Tra questi passi meditativi, lo snodo centrale e la grande innovazione sono costituiti dall'inserimento della "teoria poetica" degli "spots of time" (*Part I*, vv. 288-296/413-442):

There are in our existence spots of time  
Which with distinct preeminence retain  
A fructifying virtue, whence, depressed  
By trivial occupations and the round  
Of ordinary intercourse, our minds—  
Especially the imaginative power—  
Are nourished and invisibly repaired;  
Such moments chiefly seem to have their date  
In our first childhood.

Seguono due esempi specifici (l'epifania della ragazza con la brocca, e l'attesa dei cavalli per il ritorno a casa per le vacanze natalizie e successiva morte del padre) come realizzazione concreta degli "spots of time"; ma in realtà la loro teorizzazione riverbera retrospettivamente sulle precedenti "recollections", dando loro lo stesso significato e la stessa funzione, e soprattutto unificando gli sparsi frammenti di una nostalgica ricerca del tempo perduto in una continuità memoriale sulla scia delle *Confessioni* di Rousseau (o ancor più indietro Agostino)<sup>27</sup>, ma anche elevandole a livello universale:

The earth  
And common face of nature spoke to me  
Rememberable things. [...]  
Albeit lifeless then and doomed to sleep  
Until mature seasons called them forth  
To impregnate and to elevate the mind  
(*Part I*, vv. 418-426).

La "giddy bliss" (*Part I*, v. 415) che ciò induce nell'io lirico si ricollega al "blessed mood" e alla "tranquil restoration" per cui in "Tintern Abbey" «we see into the life of things»<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Per es. *Part I*, vv. 68-80, 130-141, 186-198.

<sup>27</sup> Un modello inglese recente può essere *The Minstrel, or The Progress of a Genius* (1771-1772) di James Beattie.

<sup>28</sup> «I have owed to them [These beauteous forms]/In hours of weariness, sensations sweet,/Felt in the blood, and felt along the heart;/And passing even into my purer mind/With tranquil restoration: [...] Nor less, I trust,/To them I may have owed another gift,/Of aspect

Allo stesso modo, simmetricamente, al centro della *Part II* un altro passo meditativo-riflessivo serve ad allargare l'esperienza meramente personale-autobiografica a meccanismo psichico generale e universale:

But who shall parcel out  
 His intellect by geometric rules,  
 Split like a province into a round and square?  
 Who knows the individual hour in which  
 His habits were first sown even as seed?  
 Who that shall point as with a wand, and say  
 'This portion of the river of my mind  
 Came from yon fountain? [...]  
 Hard task to analyse a soul, in which  
 Not only general habits and desires,  
 But each most obvious and particular thought  
 [...] Hath no beginning  
 (*Part II*, vv. 242-267).

In tal modo, dopo l'inno all'"Infant Babe", il poeta può tornare a tracciare "The progress of our being", riepilogando e reinterpretando in una fuga finale (*Part II*, vv. 310-514) le fasi del proprio sviluppo dalla prima infanzia<sup>29</sup> fino ai diciassette anni (*Part II*, v. 435) come metonimia dell'umanità ("The progress of OUR being")<sup>30</sup>, ma soprattutto proiettandolo in un progetto teleologico come approdo alla "bliss ineffable" in cui l'io lirico si fonde in panico panteismo con la natura:

I felt the sentiment of being spread  
 O'er all that moves, and all that seemeth still,  
 O'er all that, lost beyond the reach of thought  
 And human knowledge, to the human eye  
 Invisible, yet liveth to the heart  
 O'er all that leaps, and runs, and shouts, and sings,

more sublime; that blessed mood,/In which the burden of the mystery,/In which the heavy  
 and the weary weight/Of all this unintelligible world,/Is lightened: - that serene blessed  
 mood,/In which the affections gently lead us on,/Until [...] we are laid asleep/In body,  
 and became a living soul» ("Tintern Abbey", vv. 26-45). In "Tables Turned" (v. 15) si dice  
 «into the light of things».

<sup>29</sup> «From early days,/Beginning not long after that first time/In which, a babe, by inter-  
 course of touch/I held mute dialogues with my mother's heart» (*Part II*, vv. 310-313) che  
 si ricollega al «my nurse's song» (*Part I*, v. 2, esattamente come l'«infant softness» (*Part I*, v.  
 12) corrisponde e viene ripreso dalla «Infant sensibility» (*Part II*, v. 315).

<sup>30</sup> A. Righetti sottolinea questo passaggio dall'*io* al *noi* anche in *Ode* (W. Wordsworth, *Poems/Poesie* (1798-1807), cit., p. 233).



Or beats the gladsome air, o'er all that glides  
 Beneath the wave, yea, in the wave itself  
 And mighty depth of waters. Wonder not  
 If such my transports were, for in all things,  
 I saw one life, and felt that it was joy  
 (*Part II*, vv. 450-460).

Elaborata contemporaneamente (come si è detto) alla teorizzazione della poesia come *recollection* della "Preface" del 1800, *The Two-Part Prelude* si può considerare la realizzazione in versi di quella poetica già compiuta liricamente in "Tintern Abbey" e in fieri in "Immortality Ode". Il *Prelude* nelle sue redazioni via via ampliate diviene la progressiva espressione/chiarificazione della poetica wordsworthiana e insieme la storia della scoperta da parte del giovane apprendista-poeta delle radici lirico-teoriche della sua poesia, in qualche modo attualizzando il verso «The Child is father to the man» da "My heart leaps" che si è voluto usare come epigrafe in questo saggio.

In *The Two-Part Prelude* questo processo ermeneutico è sottaciuto e implicito: è l'io poetico-voce narrante del poemetto che, nel momento in cui rievoca (1798-99) la propria infanzia e adolescenza, commenta nei passi meditativi le ragioni del proprio processo memoriale e ne fornisce le basi teoriche. Nel *Prelude* (1805) questo passo sugli "spots of time" sarà, invece, spostato nel Book XI, intitolato "Imagination, How Impaired and Restored", a conclusione di una ricerca e una formazione personale per un approdo alla maturità di uomo e poeta: per questo *1805 Prelude* sarà un *Bildungs-poem* che racconta "the growth of a poet's mind".

#### 4. "Fair seed-time"

*The Two-Part Prelude* si conclude con un *address*/saluto all'amico (Coleridge) cui il poema è dedicato e rivolto e che nel novembre 1799 parte per Londra per fare il giornalista (come Wordsworth nel 1792: si veda *1805 Prelude*, Book VII). Quasi cinque anni dopo, all'inizio del 1804, fu ancora la partenza dell'amico, questa volta per Malta<sup>31</sup> a riaccendere l'ispirazione e a spingerlo a riprendere il "poem to Coleridge". È il poeta stesso a chiarire la cronologia di questa fase della composizione nell'incipit del Book VII del *1805 Prelude*:

<sup>31</sup> Cf. D. Corona, "A Sud. Il Mediterraneo di S.T. Coleridge", in V. Cavone e L. Pontrandolfo, *La scrittura romanzesca nella letteratura inglese*, Ravenna: Longo, 2012, pp. 47-54.

Five years are vanish'd since I first pour'd out  
 (Saluted by that animating breeze  
 Which met me issuing from the City's walls)  
 A glad preamble to this Verse: I sang  
 Aloud, in dythyrambic fervour, deep  
 But short-liv'd transport, like a torrent sent  
 Out of the bowels of a bursting cloud  
 Down Scaffell, or Blencathra's rugged sides,  
 A waterspout from heaven. But 'twas not long  
 Ere the interrupted stream broke forth once more,  
 And flowed awhile in strength, then stopp'd for years;  
 Not heard again until a little space  
 Before last primrose-time. Belovèd Friend!  
 The assurances then given unto myself,  
 Which did beguile me of some heavy thoughts  
 At thy departure to a foreign land,  
 Have failed; for slowly doth this work advance.  
 Through the whole summer have I been at rest,  
 Partly from voluntary holiday,  
 And part through outward hindrance (vv. 1-20).

Qui è chiaro che, scrivendo nel 1804, il «deep/But short liv'd transport» (vv. 4-5) si riferisce alla scrittura del “glad preamble” nel 1799; il «flowed awhile» (v. 11) si riferisce ad una breve ripresa forse nel 1800 («'twas not long/Ere», v. 9), in cui forse fu scritto il “post-preamble”; segue una lunga pausa («then stopp'd for years», v. 11) fino all'inizio del 1804 («until a little space/Before last primrose-time», vv. 12-13); segue di nuovo non un'interruzione, ma un rallentamento («slowly doth this work advance./Through the whole summer have I been at rest», vv. 17-18). In questo «little space/Before last primrose-time» (gennaio-marzo 1804) si pone l'elaborazione di quello che, per analogia con *The Thirteen/Fourteen-Book Prelude*, si indica con il titolo *The Five-Book Prelude*.

In quei cinque anni – dopo aver messo a punto *The Two-Part Prelude* – Wordsworth si era dedicato alla revisione-riedizione delle *Lyrical Ballads*, che furono ripubblicate in due volumi nel 1800 (con la famosa “Preface”) e nel 1802, e infine ancora nel 1805. Come si sa, la riorganizzazione dell'ordine dei componimenti (“The Rhyme of the Ancient Mariner” spostata dal primo al ventitreesimo posto), il rifiuto di “Christabel” e altri simili episodi crearono i primi dissapori tra i due amici, che alla fine portarono alla rottura. D'altro canto – se sul piano ‘personale’ è impegnato nella composizione di importanti testi poetici (da “Resolution and Indipendence” a “Ode on Intimations of Immortality”) che poi confluiranno in *Poems in*

*Two Volumes* del 1807 – Wordsworth non riesce però a portare avanti *The Recluse*, il grande poema epocale suggerito e quasi imposto da Coleridge, che è rimasto l'unico progetto in comune. Pertanto il “poem to Coleridge” diventa necessario non tanto, in questo momento, al senso di sicurezza e di fiducia in sé di Wordsworth, quanto come risarcimento per Coleridge e compensazione per l'assenza del poema filosofico. La partenza di Coleridge per Malta diviene l'input al compimento del poema dedicato all'amico, che viene ripreso, come si è detto in apertura di questo paragrafo, e ampliato nei primi mesi del 1804, per presentarlo come dono all'amico. Questo spiega anche il fatto che solo ora, a quasi cinque anni dal suo compimento, Wordsworth dia lettura del *Two-Part Prelude*, come racconta lo stesso Coleridge nei suoi *Notebooks* (entry 1801): «Wednesday, Jan. 4th in the highest & outmost of Grasmere Wordsworth read to me the second Part of his divine Self-biography»<sup>32</sup>.

Questa redazione in cinque libri<sup>33</sup> non ha mai raggiunto un assetto definitivo e non sopravvive in un manoscritto autonomo e completo, come nel caso di *The Two-Part Prelude* e *The Thirteen-Book Prelude*<sup>34</sup>. I libri I-V che comunque effettivamente furono inviati all'amico-destinatario Coleridge<sup>35</sup> entro il 18 marzo 1804 (MS M = DC MS 44)<sup>36</sup> sono la “fair copy” ad opera di Mary dei primi cinque libri di quello che nel frattempo – nella seconda decade di marzo – è diventato *The Thirteen-Book Prelude*.

<sup>32</sup> Cit. in W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850*, J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill (eds.), cit., p. 529; la nota mette in evidenza che «Coleridge was seriously ill, and en route for the Mediterranean in search of a drier climate. In the circumstances, Part II, which recalled an earlier leave-taking between the two poets and concluded in a reaffirmation of their shared ideals (1799, II, 496-514), would have been specially appropriate reading».

<sup>33</sup> Per quanto riguarda le testimonianze (dell'esistenza di un progetto) di una redazione in cinque libri si veda innanzi tutto *The Five-Book Prelude*, D. Wu (ed.), Oxford: Blackwell, 1997; poi il *Norton Prelude*, cit., pp. 516-517. La testimonianza epistolare più esplicita al proposito è la lettera di «Wordsworth to Wragham, January 24-February 7: “At present I am engaged in a Poem on my own earlier life which will take five parts or books to complete, three of which are nearly finished”». (EY, p. 436) cit. in *The Prelude 1799, 1805, 1850*, J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill (eds.), cit., p. 530.

<sup>34</sup> Cf. le varie ricostruzioni nelle varie edizioni citate: Cornell, Norton, Penguin.

<sup>35</sup> Dorothy to Catherine Clarkson, March 25, 1804: «We have been engaged, Mary and I, in making a complete copy of William's Poems for poor Coleridge, to be his companions in Italy. The last packet we sent off would arrive in London, as we now learn, three days before his departure», cit. in *The Prelude 1799, 1805, 1850*, J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill (eds.), cit., p. 532.

<sup>36</sup> Si veda “Apparatus Criticus” in *The Thirteen-Book Prelude*, M.L. Reed (ed.), Ithaca-London: Cornell UP, 1991, pp. 1253-1255, con foto di alcune pagine del manoscritto a pp. 431-437.

In una data tra il 6 marzo<sup>37</sup>, in cui scrive a Coleridge di stare per finire il suo poema, e il 18, quando il plico gli viene inviato, Wordsworth decise di mettere da parte il progetto in cinque libri e di ampliare ulteriormente il poema così abbozzato fino a raggiungere (come si vede dai successivi testi completi dei *Prelude* 1805 e 1850) l'incontro con Coleridge e la pubblicazione delle *Lyrical Ballads*. Tenuto conto del tempo per il completamento e per la trascrizione prima dell'invio, una data intorno al 10 marzo sembra la più probabile:

*The Five-Book Prelude* was abandoned ca. March 10, 1804, the fifth Book being set aside for future use, the fourth split in two and reworked to form 1805 IV and V. By March 18 Coleridge had been sent 1805 I-V to take with him to Malta, and ten days later Book VI was well under way.<sup>38</sup>

Se fin dagli anni sessanta del 1900 un *Five-Book Prelude*, specie dopo il ritrovamento dei MS W e MS WW, è stato teorizzato e ricostruito ipoteticamente, solo nel 1997 Duncan Wu ha concretamente collazionato, curato e pubblicato un testo possibile di questa fase intermedia. Non è questa la sede per giudicare la correttezza dell'operazione, ma qui si prende in esame questo 'testo fantasma', perché pur non esistendo attualmente (ma con i manoscritti wordsworthiani non si può mai dire l'ultima parola) un manoscritto definitivo che ne testimoni l'effettiva realizzazione, le testimonianze epistolari ne attestano con sicurezza, anche se per pochi mesi, il progetto; ma soprattutto perché costituisce un *turning point* nella individuazione di una struttura del poema.

Come si è visto, *The Two-Part Prelude* non è (ancora) un'autobiografia poetica ("the growth of a poet's mind"), né una "Self-biography", come dice Coleridge, ma, come si è già detto, la realizzazione-espansione del concetto di poesia come "emotion recollected in tranquillity", sulla scia di "Tintern Abbey" e in particolare come rievocazione-descrizione dell'infanzia quale momento di platonica innocenza epifanica, così come si va realizzando nella contemporanea "Immortality Ode". Il dialogo a distanza con l'amico Coleridge<sup>39</sup> – oltre a rievocare le conversazioni-passeggiate ormai lontane tra

<sup>37</sup> «I have finished five or six days ago another Book of my Poem [...]. And now I am positively arrived at the subject I spoke of in my last. When this next book is done, which I shall begin in two or three days time, I shall consider the work as finished», cit. in *The Prelude 1799, 1805, 1850*, J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill (eds.), cit., p. 531.

<sup>38</sup> Ivi, p. 517.

<sup>39</sup> Esattamente come succedeva con "Dejection. An Ode" di Coleridge in relazione a "Immortality Ode".

Alfoxden e Nether Stowey<sup>40</sup> – si presenta come l'unico *frame* strutturale che tiene insieme i frammenti sparsi dei ricordi, non più di quanto la passeggiata serale unisse i fotogrammi paesaggistici di *An Evening Walk*, o il proletario *grand tour* sul continente tenesse insieme i *Descriptive Sketches*.

Nel nuovo impulso creativo innescato, non casualmente, dalla nuova partenza di Coleridge, Wordsworth si rende conto che se «a poet's history» (1805, IV, v. 71) deve essere, non può limitarsi allo stretto rapporto del "chosen son" con la Natura nel periodo della "Childhood"<sup>41</sup> (anche se questa è la parte più affascinante e poeticamente riuscita), ma deve tener conto anche della educazione universitaria durante la sua "Residence at Cambridge" e della lettura dei "Books" (così come saranno intitolati i Books III e V del *The Thirteen-Book Prelude*) in un esatto bilanciamento di Natura e Cultura, secondo le moderne teorie pedagogiche rousseauiane<sup>42</sup>, in modo da portare a compimento il processo di apprendimento avviato ad Hawkshead nei primi due libri, ma soprattutto nel secondo<sup>43</sup>.

Nel *Two-Part Prelude* le ricadute poetiche a venire (la formazione del poeta) sono implicite nelle sezioni meditative che si alternano agli "spots of time" (compresa la stessa teoria degli "spots of time"), da parte del poeta ormai formato al tempo della scrittura. Nel *Five-Book Prelude*, invece, si configura chiaramente una *struttura*, in cui è evidente un processo (formativo) dialettico di tesi (Books I-II=Childhood-Nature-Lake District), antitesi (Books III-IV=Adolescence-Culture-Cambridge) e sintesi finale (Book V), in cui la Natura (ascesa del monte Snowdon, vv.1-142<sup>44</sup>) rende possibile la presa di coscienza e la formalizzazione del potere intellettuale e in par-

<sup>40</sup> Cf. *1805 Prelude*, XIII, v. 390-398: «Is all uncertain: but, beloved Friend!/When, looking back, thou seest, in clearer view/Than any sweetest sight of yesterday,/That summer when on Quantock's grassy hills/Far ranging, and among the sylvan combs,/Thou in delicious words, with happy heart,/Didst speak the vision of that Ancient Man,/The bright-eyed Mariner, and rueful woes/Didst utter of the Lady Christabel».

<sup>41</sup> A poco più della metà di *The Two-Part Prelude*, Part I (vv. 257-258) Wordsworth fa riferimento allo scopo cui tende: «The growth of mental power/ And love of nature's works».

<sup>42</sup> Un'armonizzazione tra il «Child, no Child, / But a Dwarf Man» (*The Five-Book Prelude*, Book IV, vv. 379-380; *The Thirteen-Book Prelude*, 1805, Book V, vv. 292-295) tutto cultura, e il «Winander boy» (*The Five-Book Prelude*, Book IV, vv. 472-500; *The Thirteen-Book Prelude*, 1805, V, 389-422) tutto natura. È in realtà quanto Wordsworth affermerà a posteriori nella "Preface" a *The Excursion* citata in precedenza: «he should take a review of his mind, and examine how far *Nature* and *Education* had qualified him» (corsi miei).

<sup>43</sup> In *Thirteen-Book Prelude*, Book I ha il titolo-riassunto "Introduction. Childhood. School-time"; Book II "School-time (continued)". In realtà mai nei primi due libri si parla di *scuola* nel senso di processo di insegnamento-apprendimento.

<sup>44</sup> Corrispondenti all'incipit di Book XIII in *Thirteen-Book Prelude*.

ticolare del processo creativo della mente attraverso le facoltà della *Fancy* e soprattutto dell'*Imagination* (Cultura, vv. 143-fine<sup>45</sup>).

L'importanza di questa fase di passaggio, approdata o meno ad un testo definitivo, consiste dunque nella messa a punto di una struttura generale, il che d'altra parte risolve il "poet's block" dopo il 1799. Inoltre, il testo si arricchisce in apertura con l'aggiunta del cosiddetto "glad preamble" (vv.1-54) e "post-preamble" (vv. 55-269). Questo comporta che il poema non si apre più su un tono di pessimismo e "dejection", ma al contrario nello spirito ottimista e gioioso di un festoso "homecoming", dopo l'esilio:

Oh there is blessing in this gentle breeze  
That blows from the green fields, and from the clouds,  
And from the sky: it beats against my cheek,  
And seems half-conscious of the joy it gives.  
Oh welcome messenger, oh welcome friend  
A captive greets thee, coming from a house  
Of bondage, from yon city's walls set free,  
A prison where he hath been long immured.  
Now I am free, enfranchised and at large [.]<sup>46</sup>

Questo nuovo *incipit* introduce nuove tematiche e parallelismi strutturali: per esempio opposizioni come natura-città (esterno-interno), montagna-pianura (alto-basso), casa-estero (vicino-lontano), tutte collegate all'opposizione più generale di bene-male, positivo-negativo. Infine, il "post-preamble", con l'elenco dei possibili soggetti da trattare in una grande opera e del conseguente scoraggiamento (vv. 167 ss), opera uno stretto legame non solo tra il "glad preamble" e il precedente *incipit* "Was it for this", ma soprattutto con *The Recluse*, che diventa –estrema gratificazione per Coleridge – l'ultima e più alta aspirazione poetica:

Then, last wish,  
My last and favourite aspiration – then  
I yearn towards some philosophic song  
Of truth that cherishes our daily life;  
With meditations passionate from deep

<sup>45</sup> In *Thirteen-Book Prelude* questo passo è spostato nel Book XI.

<sup>46</sup> L'entusiasmo in questa sezione è espresso in versi nel momento stesso in cui lo si esperisce, contrariamente alla poetica della "emotion recollected in tranquillity", semmai più vicino alla definizione «all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings» (*Preface 1800*, cit., p. 246); ed è esperienza così grande e nuova che Wordsworth la sottolinea all'amico: «Thus far, oh friend, did I, not used to make/A present joy the matter of my song» (vv. 55-56).

Recesses in man's heart, immortal verse  
Thoughtfully fitted to the Orphean lyre.  
(*Five-Book Prel.*, I, vv. 226-232)

La finale ammissione che il progetto è sentito come «awful burden» (v. 233) e che il proprio «infinite delay» (v. 242) è solo un alibi «serving often for a cloak/To a more subtle selfishness, that now/Doth lock my functions up in blank reserve» (vv. 244-246) collega apertamente il poema non scritto<sup>47</sup> a quello in progress, che diviene l'offerta sostitutiva “addressed to Coleridge”.

### 5. “A sensitive, and creative soul”

Nel MS W, che contiene passi relativi al progetto non portato a termine di un *Five-book Prelude*, nel Foglio 36r compare a centro pagina la scritta-titolo “5th Book” con l’episodio-“spot of time” fondamentale e risolutivo dell’ascesa al Monte Snowdon, che anche nelle redazioni complete del 1805 e del 1850 costituirà l’epifania finale del libro conclusivo, rispettivamente XIII e XIV<sup>48</sup>.

La differenza importante, a parte quelle formali, è data da un notazione cronologica in parentesi, che scomparirà nelle redazioni successive:

Once (but I must premise that several years  
Are overleaped to reach this incident)  
Travelling along the region or [*sic*] N. Wales [...]<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Non è un caso che l’unica sezione di *The Recluse* che Wordsworth riuscì a comporre in questo periodo (1800-1806) – *Home at Grasmere*, che costituisce la “Part One, Book One” del poema – tratti, come il titolo dice, del definitivo “homecoming” di William e Dorothy con modalità e sentimenti molto simili al “glad preamble”; né che la conclusione finale – il celebre *Prospectus* che poi fu pubblicato nel 1814 come premessa a *The Excursion* – corrisponda all’esposizione progettuale del “post-preamble”.

<sup>48</sup> Cf. *The Thirteen-Book Prelude*, cit. p. 27; a p. 393 si può vedere la foto del Leaf 36r del MS W.

<sup>49</sup> I due versi in parentesi (non chiusa) sono cancellati e il *Five-Book Prelude* sostituisce: «Once when a youth and with a youthful friend,/Travelling along the region of north Wales»; *The Thirteen-Book Prelude*, Book XIII: «In one of these excursions, travelling then/Through Wales on foot and with a youthful friend»; *The Fourteen-Book Prelude* (ed. by W.J.B. Owen, Ithaca-London: Cornell UP, 1985) Book XIV: «In one of these excursions (may they ne’r/Fade from remembrance) Through the Northern tracts/Of Cambria ranging with a youthful friend».

Come faceva notare già Jonathan Wordsworth<sup>50</sup>, questa notazione cronologica è importante perché rivela che Wordsworth è (o diventa) consapevole di quanto materiale autobiografico ha tralasciato non solo prima dell'episodio dello Snowdon (compiuto nella realtà durante l'estate del 1791), e cioè il tour sul continente, ma anche e soprattutto successivamente: tra quell'esperienza all'età di 21 anni e il momento in cui scrive, nel 1804, sul punto di compiere (7 aprile) 34 anni, più o meno gli anni di Gesù Cristo.

L'impianto strutturale di *Five-Book Prelude* si dimostra efficace e sostanzialmente non viene più modificato. L'episodio della scalata del monte Snowdon – pur appartenendo, come si è detto, ad un periodo precedente (estate 1791) – mantiene la sua posizione strutturale conclusiva per il suo valore altamente significativo, anche perché in questo modo può dare spazio ad analoghi episodi, come l'attraversamento delle Alpi (Book VI), creando perfette simmetrie. Individuati definitivamente inizio (Books I-II delle precedenti versioni) e fine (Mount Snowdon & Imagination), ovvero la struttura complessiva, Wordsworth procede rapidamente a 'riempire' lo spazio poetico-narrativo intermedio, rielaborando il materiale già composto (divisione del Book IV di *Five-Book Prelude* in due libri ampliati: IV-*Residence at Cambridge*, V-*Books*) e componendo episodi nuovi.

Il criterio ordinativo rimane fondamentalmente temporale, ma con duttilità. Per cui "spots of time" appartenenti al periodo della *Childhood* sono spostati altrove (come in qualche caso era stato già fatto per il *Five-Book Prelude*) per esigenze poetico-strutturali. Questo andamento cronologico viene ulteriormente sottolineato ed esplicitato da 'titoli' che vengono premessi ai singoli libri, che formano una specie di indice-sommario degli argomenti-avvenimenti di questo *Bildungsroman* in versi e, trattandosi nella maggior parte dei casi di luoghi geografici, danno la mappa dei "wanderjahre" dell'apprendistato wordsworthiano: dopo *Childhood* & *School-time* (Books I-II, Lake District), seguono *Residence at Cambridge* (III), *Summer Vacation* (IV, Lake District), *Books* (V, di nuovo Cambridge), *Cambridge and the Alps* (VI), *Residence in London* (VII); nella seconda parte, pur continuando le specificazioni di luogo (*Residence in France*, Books IX-X), prevalgono i titoli tematici relativi al binomio Natura-Cultura: *Retrospect. Love of Nature Leading to Love of Mankind* (Book VIII), *Imagination how Impaired and Restored* (Books XI-XII).

<sup>50</sup> J. Wordsworth, "The Five-Book *Prelude* of Early Spring 1804", *Journal of English and Germanic Philology*, LXXVI, 1977: 1-25; 16: «The two apologetic opening lines, absent in 1805, are important. [...] Wordsworth still regards himself as working within a chronological framework and is worried about skipping the summers of 1789 and '91 – years memorable, of course, chiefly for the Long Vacation in France».



Anche solo dai titoli dei libri emerge il disegno del *Thirteen-Book Prelude*: innanzi tutto spaziale, con un movimento circolare<sup>51</sup> che comincia nel luogo natale (Lake District), ribadito ed enfatizzato dall'anticipazione del felice *ritorno* al punto di partenza nel "glad preamble" del Book I; seguono i progressivi spostamenti sempre più lontano: Cambridge (III), Francia-Italia-Svizzera (VI), Londra (VII), Parigi (IX-X), con ricongiungimento finale al proemio con il suo "home(coming) at Grasmere".

Questa mappa dei luoghi geografici non è altro che il correlativo oggettivo del viaggio interiore del giovane Wordsworth, della sua formazione come uomo alla scoperta della forza condizionante della Natura e della propria natura, come della Storia e della propria storia; e innanzi tutto del suo apprendistato come poeta che, in perfetta circolarità, gli permetterà di scrivere il grande poema sul suo apprendistato come poeta: «this record of myself» (Book XIII, v. 389).

*The Thirteen-Book Prelude*, quindi, rivela una struttura simmetricamente bilanciata, con un libro centrale (Book VII) che divide esattamente il poema in due parti di sei libri ciascuna. Book VII, come dice il titolo, descrive il periodo di *Residence in London*, quando, laureatosi a Cambridge nel gennaio 1791,

Yet undetermined to what plan of life  
I should adhere, and seeming thence to have  
A little space of intermediate time  
Loose and at full command, to London first  
I turned [...]  
And now it please to me my abode to fix  
Single in the wide waste [...]  
(1805 *Prelude*, XIII, vv. 63-67, 75-76)

Questo 'libro centrale' così anomalo nell'argomento-setting (la vita caotica di una metropoli) e nel tono (critica ironica che in alcuni punti raggiunge l'invettiva) focalizza il 'momento centrale' in cui il giovane deve decidere del proprio futuro e capire la propria vocazione.

D'altra parte il titolo del *Book XI* (ma anche del *XII*): *Imagination how IMPAIRED and RESTORED*, evidenzia che nella nuova riorganizzazione del poema in tredici libri un altro tema fondamentale è stato introdotto, che si intreccia alla struttura temporal-spaziale del processo di formazione: il tema miltonico della caduta e della cacciata dall'Eden (e/o di quello del passag-

<sup>51</sup> Cf. a questo proposito V. Cavone, "A Romantic Journey: circolarità, orizzontalità e verticalità in *History of Six Weeks' Tour* di Mary e P. B. Shelley", in V. Cavone (a c. di) *Geografia della coscienza*, Bari: Graphis, 2007, pp. 101-132.

gio dall'*innocence* all'*experience* di Blake) seguita dalla riconquista del paradiso-innocenza originaria in una specie di ibridazione di *paradise lost & regained*. In questo schema mitico-religioso (colpa-esilio-rigenerazione), sovrapposto a quello autobiografico iniziale, il libro centrale su Londra segna il punto più basso dell'esperienza del giovane protagonista, inferiore anche alle altre due esperienze urbane di Cambridge e Parigi<sup>52</sup>; in questi due luoghi infatti a fronte della negatività della metropoli c'è uno scopo utile e un guadagno concreto: cultura e laurea a Cambridge, esperienza cultural-linguistica, politica ed erotica a Parigi. Londra, invece, come si è visto, rappresenta il "wide waste" (in cui l'allitterazione enfatizza il senso di vuoto, alienazione e spreco), dove Wordsworth si aggira senza scopo e senza progetti, in una vacanza di (ir) responsabilità:

Loose and at full command [...]  
 In no disturbance of excessive hope  
 At ease from all ambition personal,  
 [...] living cheerfully abroad  
 With fancy on the stir from day to day,  
 And all my young affections out of doors  
 (1805 *Prelude*, XIII, vv. 66, 68-69, 78-80).

In questo schema Londra – la città Goslar-Babele/Babilonia, da cui nell'*incipit* del poema succitato il poeta è fuggito – segna il *bathos* geografico e psicologico-morale in rapporto al *climax* dell'ascesa su vette elevate<sup>53</sup>.

*The Two-Part Prelude* ha una struttura bipartita, in cui si distribuisce l'esperienza dell'infanzia libera e poi della scuola; *The Five-Book Prelude*, come si è detto, presenta una struttura dialettica triadica di 2+2+1, con un processo di tesi (Books I-II), antitesi (Books II-IV) e sintesi (Book V); in *The Thirteen-Book Prelude* si viene a creare, in conclusione, una struttura tripartita a forma di V, formata da tre blocchi di 6+1+6, dove il singolo libro centrale (Book VII) occupa il vertice in basso, luogo infimo dell'esperienza individuale, estremo fondo di un inferno urbano prima del ritorno al paradiso.

Questa struttura è confermata dalla distribuzione simmetrica dei climax, intesi appunto fisicamente (e geograficamente) come luoghi elevati

<sup>52</sup> Queste esperienze 'urbane' scandiscono a loro volta le due *sestadi*, posizionandosi al loro centro: Cambridge nel libro III e parte del IV della prima parte; Parigi nei libri IX-X della seconda.

<sup>53</sup> Cf. V. Cavone, "London's 'hubbab': la città come opposizione all'ordine naturale nel *Prelude* di William Wordsworth", in L. Pontrandolfo e M. Trulli (a c. di), *Londra tra memoria letteraria e modernità*, Venezia: Marsilio, 2006, pp. 130-131.

nei punti strutturalmente strategici (inizio e fine) dei due gruppi di sei libri: nell'attacco del Book I l'altura (come in *Home at Grasmere*) da cui l'io poetante può vedere da un lato la città-prigione da cui è fuggito, dall'altra la valle natia; nel Book VI l'attraversamento delle Alpi, con l'ascesa del Monte Bianco (VI, vv.453-524) e poi al ritorno quella del Sempione (vv. 617-657). Allo stesso modo il secondo blocco di sei libri, dopo il centrale Book VII, si apre con l'idillio alpestre sulla cima dell'Helvellyn (VIII, vv. 1-61) e si conclude con la citata rivelatrice ascensione del Mount Snowdon (XIII, vv. 1-119).

### 6. "Some philosophic song of truth"

Revisioni della redazione del 1805 appena terminata cominciarono subito l'anno successivo per la lettura da fare a Coleridge di ritorno da Malta ad agosto 1806 e che si ebbe all'inizio del 1807, ispirando forse l'ultima grande poesia di Coleridge, "To William Wordsworth", citata nel primo paragrafo; e certamente altre correzioni seguirono quella lettura<sup>54</sup> e nessuno può dire quante altre nei 45 anni seguenti; ma gli interventi maggiori, che portarono a nuove "fair copies", si concentrarono negli anni 1816-19, 1832 e infine 1839. Dall'ultima di queste trascrizioni fu tratto il testo 'definitivo' per la pubblicazione del poema subito dopo la morte del poeta.

*The Fourteen-Book Prelude* del 1850 non apporta sostanziali modifiche al testo del 1805. Le varianti inserite sono in massima parte formali: lessicali e stilistiche, ma non incidono profondamente sul contenuto né sull'organizzazione strutturale, che qui ci interessa. In questo senso, come si è accennato in precedenza, questi interventi riflettono più che altro i mutati gusti del "poet as an old man" (o quelli che il poeta credeva i mutati gusti dei lettori vittoriani), delle sue idiosincrasie stilistiche ed anche delle sue inibizioni, divenute più profonde con l'età. Come dicono i curatori della Norton edition:

In stylistic quality and tone, however, *1850* is very different from *1805*. In successive revisions Wordsworth had smoothed out what had come to seem rough spots, clarified the syntax, elaborated the detail, and most conspicuously, had toned down, by touches of Christian piety, the poem's more radical statements of the divine sufficiency of the human mind in its interchange with Nature.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Cf. J. Wordsworth, "Introduction" a *The Prelude. The Four Texts*, cit., p. XLII.

<sup>55</sup> *The Prelude 1799, 1805, 1850*, J. Wordsworth, M.H. Abrams, S. Gill (eds.), cit., p. XLII.

Anche i passi più meditativi (filosofici o letterari) – come ovviamente accade negli ultimi libri – sono più discorsivi e fluidi in *1805*, risultando più efficaci e intensi nella loro spontaneità e stupore di giovanile scoperta: nuova e fresca, anche quando non originale intuizione, in quanto conoscenza che si rinnova ad ogni generazione; in *1850* – a parte gli episodi di autocensura – manca questo entusiasmo della scoperta, l'estasi della prima volta: l'innocenza e la verginità originali non sono soltanto 'accidenti' del passato da rievocare con nostalgia, ma "unrememberable being(s)" quasi alieni. L'atto di rimembranza del poeta ormai vecchio è un processo a freddo, non di "emotions recollected in tranquillity", ma "recollections in tranquillity without emotions". Come dice *Immortality Ode*, «the Youth-Nature's Priest», ormai uomo, vede la sua «vision splendid [...] fade into the light of common day» e si arrende-rassegna alla constatazione che «nothing can bring back the hour/of splendour in the grass, of glory in the flower». La "philosophic mind" sostituisce lo "unaccustomed eye" (*1805*, XI, 232; *1850*, XII, 183).

Non è questa la sede per una dettagliata analisi delle differenze tra *1805* e *1850*, per motivi di spazio, perché esula dal punto che questo *paper* si è proposto e infine perché, seppur non sistematicamente ed esaustivamente, il problema è stato affrontato da quando *1805* è stato scoperto e pubblicato. Ci si limita ad un esempio preso proprio dall'*incipit* del poema:

*1805*

Oh there is blessing in this gentle breeze  
That blows from the green fields and from the clouds  
And from the sky; it beats against my cheek,  
And seems half conscious of the joy it gives.  
Oh welcome messenger! Oh welcome friend!  
A captive greets thee, coming from a house  
Of bondage, from yon city's walls set free,  
A prison where he has been long immured.  
Now I am free, enfranchised and at large  
May I fix my habitation where I will.  
What dwelling shall receive me. In what vale  
Shall be my harbour. Underneath what grove  
Shall I take up my home, and what sweet stream  
Shall with its murmurs lull me to rest?

*1850*

O there is a blessing in this gentle breeze  
A visitant that while he fans my cheek  
Doth seem half conscious of the joy he brings  
From the green fields, and from yon azure sky.  
Whate'er his mission, the soft breeze can come  
To none more grateful than to me; escaped  
From the vast city, where I long had pined  
A discontented sojourner: now free,  
Free as a bird to settle where I will.

what dwelling shall receive me? In what vale  
shall be my harbour? Underneath what grove  
shall I take up my home? And what clear stream  
shall with its murmur lull me to rest?

Qui è evidente che nessun cambiamento significativo è stato introdotto, ma si tratta di interventi minimi e minuziosi che non aggiungono nulla né migliorano il testo; anzi sostituiscono il naturale «spontaneous overflow of powerful feelings» nello stile semplice e nel linguaggio della gente comune propugnato nella *Preface* con un linguaggio più artificiale, insieme generico e pretenzioso: basta vedere quell'astratto "A discontented sojourner" a fronte della biblica drammaticità dei corrispondenti versi di *1805*. D'altra parte, per non dilungarsi troppo, non si riesce a capire il senso degli interrogativi aggiunti

ai singoli periodi, creando nette pause, né le iniziali minuscole degli ultimi quattro versi, né il singolare “murmur” al posto del plurale “murmurs” nell’ultimo verso, che semplicemente sottrae la sibilante centrale al suono fonico onomatopeico delle sibilanti, liquide e dentali dello scorrere dell’acqua.

Un esempio di intervento drastico sul contenuto, che comunque non coinvolge la struttura generale, è invece l’eliminazione – vera autocensura moralistica – dell’episodio dell’amore tra Julia e Vandracour: racconto nel racconto, in cui viene trasferita la relazione tra Wordsworth e Annette Vallon e la nascita di una figlia<sup>56</sup>. Questo brano viene estrapolato e pubblicato come testo autonomo nel 1820, lasciando il libro IX alquanto monco e poco comprensibile per il lettore che non abbia a disposizione i testi paralleli e non conosca la redazione del 1805.

Anche se non modifica in nessun modo il contenuto, agisce invece sulla struttura generale la divisione di *1805 Prelude*, Book X, in due (X-XI), portando così il numero complessivo dei libri a 14. Questa riorganizzazione strutturale deriva da una diversa visione, meno drammatica e ‘romantica’, della realtà e delle sue opposizioni: *The Thirteen-Book Prelude* ha una struttura intransigente e netta, propriamente giovanile e senza compromessi; come si è detto nel paragrafo precedente, esso presenta uno schema a V (6+1+6), in cui l’apice inferiore rappresenta l’inferno urbano, e i due vertici superiori da un lato il punto di partenza edenico dell’infanzia e del natio borgo selvaggio e dall’altro il punto di arrivo (ritorno) della conquistata consapevolezza della propria vocazione poetica.

*The Fourteen-Book Prelude* del 1850, invece, smussa i contrasti e presenta una struttura ad U (6+2+6), dove al centro del poema non c’è più solo l’inferno senza remissioni, ma il dittico dei libri VII-VIII: Londra e Helvellyn, la metropoli caotica e l’arcadia pastorale, la caotica Bartholomew Fair e il silenzioso “summer festival” “in the gay green field”, le due diverse opposte ma complementari possibilità dell’esperienza.

## 7. Conclusioni

*The Prelude* è un testo non programmato, ma stratificato nel tempo e quindi ibrido, in quanto è insieme autobiografia, romanzo di formazione, elaborazione di una poetica, proposta pedagogica, affresco storico e altro ancora.

<sup>56</sup> L’autocensura già in atto in *1805 Prelude*, in quanto non solo l’avventura amorosa viene attribuita ad un altro, ma viene introdotto “a tragic tale, / [...] as I heard/the events related by my patriot friend/And others who had born a part therein” (*1805*, IX, vv. 551, 553-555).

Si può concludere, dunque, con le parole A. Serpieri:

Wordsworth's *Prelude* is an exemplary case: an autobiography which was started by chance, and by necessity too, to substitute for the collective autobiography, of a historical and philosophical order, that Coleridge had asked him to write. Writing came out like a gush of memory, streaming forward and going back to its spring in order to readjust itself to new configurations. The theatre of his mind singled out some fundamental scenes, but the script was continuously changing. For forty years, Wordsworth felt the need to prepare other scenes, or modify scenes of previous drafting. He reorganized, enlarged, cut, and often commented on his material, moving as a dramatist on to the stage. The act of narration thus became an ever changing representation of the self.<sup>57</sup>

O ancora, come dice A. Righetti:

The [...] fundamental issue is which version should be privileged as the one corresponding to Wordsworth's "definite" text or "testamentary" act: the answer cannot be univocal, and admits of an ever-renewed interrogation and final acceptance of its status as a work in progress related to the "growth of a poet's mind", and achieves perhaps an equitable, critical balance in its definition as an "unauthorized palimpsest" leading the scholar to the tentative conclusion that the text's structural principle is *transformation*, a process homologous to the metamorphoses of the autobiographer and his poetic counterpart, the biography, which acknowledging that one text (1799, 1805, 1850) can overlap/be grafted onto the other to represent a multifaced self in time.<sup>58</sup>

Alla fine *The Prelude* non è più il "poem to Coleridge" (nel frattempo morto nel 1834), come era stato in origine e come si è detto all'inizio; ma diviene per Wordsworth non (sol)tanto un'autobiografia quanto un *notebook* poetico, un diario personale, dove registrare le sempre mutevoli trasformazioni del suo animo e della sua coscienza, man mano che l'età avanzava e tutto cambiava in lui e intorno a lui.

Quello che conta è che l'impianto di *The Prelude* rimane immutato nel suo percorso dalla "Childhood" alla maggiore età, con il fondamentale incontro con Coleridge e la definitiva presa di coscienza della propria vocazione poetica, come *turning point* e punto di arrivo. Cambia nel tempo il punto di vista da cui quel periodo di formazione è considerato ed anche

<sup>57</sup> A. Serpieri, "Childhood Memories in *The Prelude*", in A. Righetti (ed.), *The Protean Forms of Life Writing. Auto/Biography in English, 1680-2000*, Napoli: Liguori, 2008, p. 58.

<sup>58</sup> A. Righetti, "Foreword", Ivi, pp. 2-3.

giudicato: ma quelli rimangono gli anni fondamentali per “the growth of a poet’s mind”.

Un secolo dopo (e un secolo prima di noi) James Joyce compiva la stessa operazione di consuntivo della propria formazione giovanile, facendo tesoro dell’esperienza poetico-autobiografica di Wordsworth ed elaborando la sua teoria della “epifania” sulla base degli “spots of time” del poeta romantico: si può quindi dare anche al “poema senza nome” di Wordsworth l’ulteriore titolo, forse più consono e più esatto, di *Portrait of the Artist as a Young Man*.





## IV

# OLIVER TWIST: DA DICKENS A POLANSKI

*Maria Teresa Chialant*

### 1

Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. [...] Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata "vista" mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. [...] Questo "cinema mentale" è sempre in funzione in tutti noi, – e lo è sempre stato anche prima dell'invenzione del cinema – e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore<sup>1</sup>.

I rapporti tra letteratura e cinema, tra romanzo e adattamento filmico, sono stati oggetto d'indagine da parte di critici letterari e cinematografici, di narratologi ed esperti di *Film Studies* fin dalla nascita della settima arte. L'industria cinematografica ha abbondantemente sfruttato la pratica della versione filmica di testi letterari più o meno famosi destinata sia al grande sia al piccolo schermo. Una questione che ha interessato gli addetti ai lavori – ma che appassiona anche il lettore/spettatore comune – è la fedeltà all'originale; analogamente al discorso che si volge nei *Translation Studies*, si può parlare di "traduzione intersemiotica", la categoria entro cui Roman Jakobson fa rientrare la pratica dell'adattamento<sup>2</sup>. In entrambi i casi si tratta

<sup>1</sup> I. Calvino, "Visibilità", in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano: Garzanti, 1988, p. 83.

<sup>2</sup> R. Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation" (1959), in K. Pomorska, S. Rudy (eds.), *Language in Literature*, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1987, pp. 428-435 [trad. it. L.

della trasformazione di un “testo originale” (*source text*), nato in una determinata lingua e in un determinato sistema semiotico, in un “testo d’arrivo” (*target text*), che approda in un’altra lingua e in un altro sistema semiotico; tant’è che anche a proposito di adattamento filmico alcuni preferiscono la parola “traduzione”, mentre c’è chi parla di “ri-generazione” del romanzo in una nuova forma, riferendosi alla sua migrazione dal *medium* letterario verso ambienti mediatici diversi<sup>3</sup>.

La citazione da Calvino riportata in apertura sottolinea come, ancora prima della nascita del cinema, sia sempre esistita una interrelazione tra immagine verbale e immagine visiva. D’altronde il romanzo (e quello realistico, in particolare) sin dalle sue origini ha fondato la propria identità nel potere evocativo della parola quale ispiratrice di immagini. Inevitabilmente le versioni cinematografiche di testi letterari (per lo più ‘classici’ del romanzo) impongono domande sul rapporto tra il testo filmico e la sua fonte letteraria.

Come ha notato Charles Forceville nella sua recensione al libro di Brian McFarlane *Novel to Film* (1997)<sup>4</sup>, un confronto utile non può fermarsi a notare differenze e analogie tra i due prodotti ma tenta di guardare sia alle intenzioni del regista – che possono essere diverse da quelle del romanziere – sia agli strumenti che i due *media* hanno a propria disposizione per narrare la stessa storia. McFarlane, richiamandosi a Roland Barthes e usando quello che lui stesso definisce «a modified structuralist approach»<sup>5</sup>, distingue fra «transferable» e «non-transferable elements». Così, mentre la storia, l’ambientazione spazio-temporale e, in parte, l’intreccio di un romanzo possono conservarsi quasi intatti nell’adattamento filmico, un fondamentale elemento narrativo come il punto di vista (narrazione in prima persona, narratore onniscien-

Heilmann, L. Grassi, “Aspetti linguistici della traduzione”, in L. Heilmann (a c. di), *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli, 1994, pp. 56-64].

<sup>3</sup> Maddalena Pennacchia ha espressamente adottato questo termine nel suo intervento “L’adattamento filmico come ri-generazione del testo romanzesco: *The Children of Men* di P.D. James” (presentato al XXV Convegno Nazionale A.I.A. *Regenerating Community, Territory, Voices. Memory and Vision*, Università degli Studi dell’Aquila, 15-17 settembre 2011), nel quale suggerisce anche un’affinità tra adattamento e parodia, rimandando allo studio di L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006). Analogamente, Chiara Battisti scrive che la «traduzione cinematografica» è tesa «a rinnovare il romanzo di riferimento, dando vita a un nuovo testo che garantisca la vicinanza autentica a quello originale e che trasformi, al contempo, il modo di percepire il romanzo, rendendone possibile il durare e il progredire nel tempo» (*La traduzione filmica*, Verona: Ombre Corte, 2008, p. 61).

<sup>4</sup> C. Forceville, “Review” of B. McFarlane, *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (Oxford: Clarendon Press, 1997), in S. Martín (ed.), *Links and Letters* 6, 1999: 145-48.

<sup>5</sup> B. McFarlane, cit., p. 201.

te) non trova un equivalente nel cinema – se non, aggiungerei, nella voce fuori campo che lo sostituisce –, ma deve affidarsi all’immagine, passando da un sistema “concettuale” (quello verbale-letterario del romanzo) a uno “percettivo” (quello filmico). Vanno pertanto distinti gli elementi relativi alla “enunciazione” da quelli che non sono specifici del *medium* utilizzato e che riguardano l’“enunciato”: insomma, la distinzione è tra *discourse* e *story*, tra *subjet* e *fabula*, e l’intervento trasformatore del regista – la riscrittura della storia in un nuovo *medium* – si esplica necessariamente sul primo di questi due termini, più raramente sul secondo. Per McFarlane un adattamento riuscito è quello in cui «visual and aural signifiers have been found to produce data corresponding to those produced by the verbal signifiers of the novel»<sup>6</sup> – una questione che attiene all’enunciazione, dunque.

In conclusione, il critico individua due linee di analisi degne di essere investigate: «(a) in the transposition process, just what is it *possible* to transfer or adapt from novel to film; and (b) what key factors other than the source novel have exercised an influence on the film version of the novel?»<sup>7</sup>. Se la prima domanda si riferisce alle strategie dell’adattamento, la seconda rimanda al contesto storico-sociale entro cui viene ideato e prodotto il film, di cui fanno parte gli aspetti tecnologici, economici e ideologici relativi alla sua produzione.

Nella nostra analisi si cercherà di tenere presenti entrambe queste coordinate, sia linguistiche che culturali.

## 2.

Television and film, not libraries or scholarship, have made Charles Dickens the most important unread novelist in English.

Questo l’*incipit* della quarta di copertina di un volume relativamente recente sugli adattamenti filmici e televisivi di testi narrativi di Dickens<sup>8</sup>: un’affermazione che, per quanto possa suonare paradossale, ben rende la portata di questo fenomeno culturale iniziato già con il cinema muto e antesignano, si potrebbe dire, di quell’altro fenomeno, sorto negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, di rivisitazione in chiave postmoderna della Storia e della letteratura ottocentesca, denominato “Victoriana”<sup>9</sup>. Il discorso sul rapporto

<sup>6</sup> Ivi, p. 82.

<sup>7</sup> Ivi, p. 22.

<sup>8</sup> J. Glavin, ed., *Dickens on Screen*, Cambridge, CUP, 2003.

<sup>9</sup> Vedi: J. Kucich, D. Sadoff (eds.), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nine-*

fra il nostro autore e il cinema richiede due osservazioni preliminari: sulla particolare qualità cinematografica della scrittura dickensiana e sull'interesse che il grande schermo ha riservato a una figura in più di un senso popolare come "the Inimitable".

Per quanto riguarda la prima osservazione, è d'obbligo riferirsi a ciò che ha scritto Sergej Ejzenštein, secondo il quale le modalità compositive di questo scrittore sono quanto di più vicino ci sia al cinema relativamente a metodo, stile, punto di vista ed esposizione. Il critico russo afferma che le migliori idee – come il "flashback" – siano venute al celebre regista americano David Griffith (anche a detta di quest'ultimo) proprio da Dickens. Allo scrittore inglese si sarebbe, infatti, ispirato Griffith per il metodo della "parallel action" che portò poi al montaggio, e per quello del "break" nella narrazione, con uno spostamento della storia da un gruppo di personaggi all'altro<sup>10</sup>.

Ma ancora prima di parlare della dimensione cinematografica della scrittura dickensiana, va sottolineata quella visiva – pittorica, potremmo dire, richiamandoci al titolo del suo particolarissimo libro di viaggio *Pictures from Italy* –, che si rivela nella descrizione sia di dettagli sia di scene d'insieme (come "la visione panoramica": si pensi a quella celebre nel cap. 9, "Town and Todgers's", di *Martin Chuzzlewit*), e nell'elencazione di liste di oggetti come fossero esposti in una vetrina<sup>11</sup>. Osserva John Sutherland: «Victorians who had lived alongside Dickens, sentimentally conceived his great brain as an inexhaustible generator of visual imagery. He did not write, he 'created'. [...] [He] habitually presented himself in a seeing, not a writing, relationship to his fictional world and its inhabitants»<sup>12</sup>. Sutherland richiama anche l'attenzione sull'interesse di Dickens per la fotografia, un'arte relativamente recente all'epoca, che viene esplicitamente menzionata nelle prime righe di *Great Expectations*, e che modificò lo stile delle illustrazioni dei suoi roman-

*teenth Century*, Minneapolis: U. of Minnesota P., 2000; C. Kaplan, *Victoriana: Histories, Fiction, Criticism*, Edinburgh: Edinburgh UP, 2007; P. Gay, J. Johnston, C. Waters (eds.), *Victorian Turns, NeoVictorian Returns: Essays on Fiction and Culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008.

<sup>10</sup> S. Eisenstein, "Dickens, Griffith, and the Film Today" (1944), in J. Leyda (ed. and trans.), *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Meridian Books, 1957, pp. 195-256; [trad. it. S. Ejzenštein, "Dickens, Griffith e noi", in ID., *La forma cinematografica* (1986), Torino: Einaudi, 2003, pp. 204-266]. Vedi G. Stewart, "Dickens, Eisenstein, Film", in J. Glavin (ed.), *Dickens on Screen*, cit., pp. 122-144.

<sup>11</sup> Vedi di C. Waters, *Commodity Culture in Dickens's Household Words. The Social Life of Goods*, Aldershot: Ashgate, 2008.

<sup>12</sup> J. Sutherland, "Visualizing Dickens", in J. Bowen, E.L. Patten (eds.), *Charles Dickens Studies*, London: Palgrave Macmillan, 2006, p.111.

zi e probabilmente influenzò l'autore nel modo di guardare al mondo. A proposito della scena d'apertura di *Our Mutual Friend* (quella in cui Hexam e la figlia Lizzie, in barca sul Tamigi, raccolgono gli averi rimasti sui corpi degli annegati), il critico scrive:

The perspectives in Dickens's text (less so in [Marcus] Stone's rather static illustration) are fluidly mobile. There is a foreground (the boat) and a background (the river and the bridge), long-shot and close up. Southwark Bridge and the kerchief at Hexam's neck are both visualized. [...] the description (like Stone's illustration) could serve as a police identikit picture ("Wanted: Corpse Robbers"). The composition is, in a word, photographic<sup>13</sup>.

Va poi ricordato il rapporto particolare di Dickens con il teatro – la forma d'arte che insieme alla fotografia è forse la più vicina al cinema. La cifra teatrale della narrativa dickensiana si rinviene non soltanto nella passione del nostro autore per il palcoscenico – che emerge da alcuni suoi scritti minori, come i testi destinati alle scene *The Strange Gentleman*, *The Lamplighter* e *No Thoroughfare*, e dalla pratica dei *public readings*, nei quali Dickens, da attore dilettante, poteva esprimere questa vocazione –, ma anche in certi elementi strutturali della sua scrittura che sono propri anche del testo drammatico, quali la vivacità dei dialoghi e il ritmo narrativo. Un "aspetto del romanzo", quest'ultimo, che E.M. Forster ha definito «repetition plus variation»<sup>14</sup>.

Sono molte le ragioni di tipo storico-culturale che spiegano l'esistenza di uno stretto rapporto tra il cinema e il nostro autore. Come ha scritto Joss Marsh, se il cinema, nato nel 1895, è stato il figlio della tecnologia visiva e della fascinazione dello sguardo ottocenteschi, allora il romanzo vittoriano ne è stato il padrino. È dal romanzo che il cinema ha ereditato il pubblico di massa, la funzione sociale, gli intrecci e le tecniche narrative: «And from no other author did film inherit so much as from the Victorian writer who most imaginatively absorbed the influences of those ancestors: Charles Dickens»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Ivi, p. 129.

<sup>14</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold, 1960, p. 154. Su Dickens e il teatro vedi: E. and E. Johnson, *The Dickens Theatrical Reader*, London: Gollancz, 1964; R. Garis, *The Dickens Theatre: A Reassessment of the Novels*, Oxford: Clarendon Press, 1965; F. Axton, *Circle of Fire. Dickens' Vision & Style and the Popular Victorian Theater*, Lexington: U. of Kentucky P., 1966; S. Manferlotti, "Uno strano gentiluomo: Dickens autore di teatro", in M.T. Chialant, C. Pagetti (a c. di), *La città e il teatro. Dickens e l'immaginario vittoriano*, Roma: Bulzoni, 1988, pp. 141-170.

<sup>15</sup> J. Marsh, "Dickens and Film", in J.O. Jordan (ed.), *The Cambridge Companion to Charles*

Dickens è, tra gli autori inglesi, quello che ha più ispirato registi e sceneggiatori. I suoi romanzi e racconti più noti hanno avuto numerosi adattamenti filmici e televisivi, di cui è difficile fornire il numero esatto, anche se elenchi accurati, ma inevitabilmente superati, si trovano nei libri di Michael Pointer e di John Glavin: il primo aggiornato al 1993, il secondo al 2001<sup>16</sup>. Le liste più lunghe riguardano (in ordine decrescente) *Great Expectations*, *A Christmas Carol*, *David Copperfield*, *A Tale of Two Cities* e *Oliver Twist*.

A proposito di quest'ultimo romanzo apprendiamo che prima del film di Polanski nel 2005<sup>17</sup>, sono stati prodotti vari lungometraggi, cinque pellicole televisive (tra film e miniserie), un musical e un cartone animato. Ha scritto Joss Marsh:

[T]he urge to adapt the 'Inimitable' was imperative from the first, despite the challenges his language and broad canvas offered to adaptations that were shorn of the power of words and often ran an hour or less. Now known only from stills and reputation, Hepworth Company's 1912 *Oliver Twist* (58 minuets) was only the second feature film made in Britain (the first was Shakespeare's *Henry VIII*). It was apparently no less violent than Victorian stage versions of the novel, which were frequently banned. But it started Hepworth and his director Thomas Bentley on a chain of adaptations that illuminate Dickens's appeal and conceptual importance for film and its makers<sup>18</sup>.

Bisogna, a questo punto, parlare di "remake", visto che si sono succeduti numerosi "adattamenti" dello stesso romanzo per mezzi di comunicazione di tipo diverso (cinema, televisione) e da parte di case di produzione di nazionalità differenti (Gran Bretagna e Stati Uniti). Si configura, nel caso di *Oliver Twist* come degli altri romanzi menzionati, un «reticolo intertestuale

*Dickens* (2001), Cambridge: CUP, 2004, p. 204. Vedi anche M. Pointer, *Charles Dickens on the Screen. The Film, Television, and Video Adaptations*, Lanham, Md.-London: The Scarecrow Press, 1996; e G. Smith, *Dickens and the Dream of Cinema*, Manchester: Manchester UP, 2003.

<sup>16</sup> M. Pointer, cit. pp. 117-144; J. Glavin, cit., pp. 201-216.

<sup>17</sup> La sceneggiatura è di Ronald Harwood (come per *The Pianist*, 2002), la produzione è di Roman Polanski, Robert Benmussa e Alain Sarde, la musica è di Rachel Portman. Il film, della lunghezza di 130 minuti, è stato girato a Praga, Beroun e Žatec nella Repubblica Ceca. La distribuzione è della Warner Bros. Pictures/Pathé (UK), TriStar Pictures (US) e Summit Entertainment (International). Il romanzo, apparso a puntate sulla *Bentley's Miscellany*, con illustrazioni di George Cruickshank, fu pubblicato in versione completa nel 1838. Cfr. D. Paroissien, *Oliver Twist. An Annotated Bibliography*, New York-London: Garland Publishing, 1986.

<sup>18</sup> J. Marsh, cit., p. 205. I più rilevanti precedenti dell'*Oliver Twist* di Polanski sono i film diretti da Frank Lloyd nel 1922 (cinema muto) e da David Lean nel 1948, ma anche Chaplin s'ispirò al romanzo per *The Kid* (1921).

e intermediale»<sup>19</sup>. Ha scritto a questo proposito Maddalena Pennacchia che, «se nel remake di un film a ‘soggetto originale’, ovvero ideato e scritto per il grande schermo, si genera una celebrazione dell’autonomia artistica del cinema rispetto alle altre arti, nei remake dei classici della letteratura ad uscire ravvivato è il prestigio del testo letterario»<sup>20</sup>. Questo è il caso certamente sia di *Pride and Prejudice* (di cui si occupa la studiosa nel saggio qui citato) sia di *Oliver Twist*.

### 3.

Faithfulness to a form, literary or otherwise, is illusory: what matters is the *equivalence in meaning of the forms*<sup>21</sup>.

Premesso quanto Polanski ha dichiarato a proposito della fedeltà ai romanzi cui s’ispira per i suoi film – «If I pick a novel and make it into a film it’s because I like it, and always try to be as faithful as I can»<sup>22</sup> –, il regista franco-polacco ha comunque apportato delle modifiche in *Oliver Twist*, con omissioni, enfattizzazioni di certi aspetti della storia e con l’introduzione di nuovi elementi. Individuiamo, dunque, le principali differenze riscontrabili nel testo filmico rispetto alla fonte letteraria relativamente a personaggi, scene e intrecci secondari, cercando non solo di indicare ciò che nell’adattamento è andato eventualmente ‘perso’ o ‘guadagnato’, ma anche di ricercare le motivazioni – più o meno esplicitate dal regista – sottese a quelle scelte. Mi piace, pertanto, ricorrere, in questo raffronto tra i due testi, alla locuzione “comparative stylistics”<sup>23</sup>.

Una sequenza del film che rispetta appieno il criterio della «equivalence in meaning of the forms» sopra citata è quella in cui Fagin mostra e insegna a Oliver le tecniche del borseggio. L’episodio, che occupa circa un’intera pagina del capitolo 9 del romanzo ed è uno dei più felici esempi di descrizione, in

<sup>19</sup> G. Guagnellini e V. Re, *Visioni di altre visioni: intertestualità e cinema*, Bologna: Archetipolibri, 2007, p. 23.

<sup>20</sup> M. Pennacchia, “Romanzo, adattamento filmico, remake: il caso di *Pride and Prejudice*”, *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete. Università degli Studi Roma Tre*, 4, 2008: 36.

<sup>21</sup> J. Naremore, “Introduction”, in J. Naremore (ed.), *Film Adaptation*, London: Athlone Press, 2000, p. 20.

<sup>22</sup> Da un’intervista rilasciata da Polanski, in P. Cronin, *Roman Polanski: Interviews*, Jackson, MS: U.P. of Mississippi, 2005, p. 173.

<sup>23</sup> Così scrive Garrett Stewart, che parla di «comparative media analysis» per descrivere il metodo adottato nel suo “Dickens, Eisenstein, Film”, cit., pp. 133, 122.

cui ogni dettaglio è funzionale alla rappresentazione dell'atmosfera apparentemente giocosa che anima il covo di Fagin, inizia così: «When the breakfast was cleared away, the merry old gentleman and the two boys played at a very curious and uncommon game, which was performed in this way»<sup>24</sup>. La scena è riportata fedelmente nel film e contribuisce alla ricostruzione dell'atmosfera – insieme sordida e vitale – della Londra vittoriana dei bassifondi, offrendo uno dei volti di quell'*urban Gothic* dickensiano così efficacemente reso dalle immagini finali tratte dalle illustrazioni di Gustave Doré.

Una differenza fondamentale tra i due testi, invece, è l'esclusione, nell'adattamento di Polanski, della linea narrativa che riguarda la famiglia del protagonista, vale a dire, il principale *subplot* del romanzo: mancano non solo la scena d'apertura sulla sua nascita nell'ospizio di mendicizia, con la morte della madre, e il successivo riferimento al ritratto di quest'ultima in casa di Mr Brownlow, ma anche il personaggio del fratellastro Monks e il suo complotto con Bill Sikes ai danni di Oliver per escluderlo dall'eredità. Questa scelta fa sì che l'eroe appaia, secondo Jean-Pierre Ohl (scrittore francese appassionato di Dickens e assai critico dell'adattamento operato da Polanski), senza passato, né storia, né classe: insomma, senza radici<sup>25</sup>.

Avere eliminato personaggi legati al 'mistero' intorno alle origini di Oliver, da un lato situa il protagonista in una sorta di vuoto, affidando l'evolversi della sua vicenda personale alla propria capacità di sopravvivere alle avversità nella lotta per l'esistenza, incorporando, cioè, il messaggio darwiniano e facendo del giovane protagonista una sorta di *self-made man* in miniatura, seppure con l'intervento salvifico di Mr Brownlow; dall'altro evita il ricorso agli espedienti della coincidenza e dell'agnizione finale, due convenzioni narrative tipiche del romanzo vittoriano<sup>26</sup>. La scelta di Polanski alleggerisce, per così dire, l'intreccio – sfrondandolo da eventi collaterali non considerati essenziali dal regista – e si focalizza esclusivamente sulle risorse personali del protagonista e sul suo rapporto con Fagin.

<sup>24</sup> C. Dickens, *Oliver Twist*, with an Introduction by Kenneth Hayens, London-Glasgow: Collins, 1959, p. 77.

<sup>25</sup> Cit. in A. Tyłski (ed.), *Roman Polanski, l'art de l'adaptation*, Paris: L'Harmattan, 2006, p. 265. Tra le recensioni al film, P. Kemp, "Oliver Twist", *Sight & Sound*, v. ns15 no. 10, Oct. 2005: 80, 82.

<sup>26</sup> È solo nel cap. 49 (l'ultimo è il 53) che il lettore apprende la soluzione di alcuni segreti di famiglia: Mr Brownlow si rivela, infatti, vecchio amico del padre di Monks, Mr Leeford, e promesso sposo della sorella di quest'ultimo, morta in giovane età. Monks (nato da uno sfortunato e fallito matrimonio d'interesse di Mr Leeford) risulta essere il fratellastro di Oliver; questi è co-erede della fortuna di quella nobile famiglia perché frutto del *guilty love* di Leeford con la giovane morta nell'ospizio a inizio del romanzo e definita da Mr Brownlow «that erring child» (*Oliver Twist*, cit., p. 375), il cui ritratto egli conserva nella propria casa.



L'omissione della scena della nascita di Oliver si può anche spiegare in termini di tecnica narrativa con la difficoltà di renderla visivamente in modo efficace; infatti, questo breve primo capitolo del romanzo contiene più commento che descrizione (più *telling* che *showing*), e sarebbe stata necessaria una voce fuori campo (del tutto assente nel film) per rendere l'ironia amara del narratore onnisciente che riflette sulle circostanze nelle quali «[the child] was ushered into this world of sorrow and trouble»<sup>27</sup>.

Analogamente, manca l'episodio del trasferimento di Oliver dall'orfotrofo (cui è stato affidato dopo la morte della madre e che definisce la sua identità di "parish child") all'ospizio; il film comincia direttamente con la presentazione del protagonista al Consiglio della *workhouse*. Il compiaciuto comportamento dei consiglieri, reso nel romanzo attraverso l'ironica voce narrante – «The members of this board were very sage, deep, philosophical men; and when they came to turn their attention to the workhouse, they found out at once, what ordinary folks would never had discovered – the poor people liked it!»<sup>28</sup> – viene trasposto nella scena in cui il Consiglio è riunito in conclave solenne intorno alla lunga tavola imbandita di cibi prelibati, a sottolineare il contrasto tra la fame sofferta dai bambini dell'ospizio e la prosperità delle autorità. Il celebre episodio in cui Oliver chiede una seconda razione di «gruel», preceduto da quello in cui i ragazzi tirano a sorte per decidere chi di loro dovrà andare dal «master» – «A council was held: lots were cast who should walk up to the master after supper that evening, and ask for more; and it fell to Oliver Twist»<sup>29</sup> – è nel film arricchito dalla modalità seguita, coerente con il lavoro assegnato ai piccoli ospiti dell'ospizio: la cernita della stoppa, un particolare assente nel romanzo, ma di grande effetto visivo, con i ragazzini che snodano i cordoni di spago, rigidamente allineati come in una situazione concentrazionaria<sup>30</sup>. Un'immagine felicemente introdotta da Polanski con funzione prolettica rispetto alla scena dell'involontaria auto-impiccagione di Bill Sikes che, nel tentare la fuga dai tetti verso la conclusione della storia, rimane impigliato nella corda che lo strangola. Un dettaglio che già David Lean aveva sfruttato nel suo adattamento di *Oliver Twist*, con la camera da presa che indugia sulla scena; scena del romanzo che offre al critico Garrett Stewart l'opportunità di sottolineare le strategie cinematiche

<sup>27</sup> Ivi, p. 19.

<sup>28</sup> Ivi, p. 28.

<sup>29</sup> Ivi, p. 29.

<sup>30</sup> Anche la rappresentazione del dormitorio dell'ospizio che accoglie Oliver è in stile campo di concentramento.

della scrittura dickensiana (già individuate da Ejzenštein), portandola come esempio di «a filmic grasp of Dickensian prose»<sup>31</sup>.

Ritornando al film di Polanski, tocca a Oliver, che ha tirato il filo di spago più corto, chiedere con voce tremante: «Please, sir, I want some more». Questo è uno degli episodi topici sia del romanzo sia del film, cruciale nell'evolversi dell'intreccio. Infatti, è dopo questo atto di insubordinazione che Oliver viene 'offerto' dal Consiglio dell'ospizio a chi voglia, dietro la ricompensa di cinque sterline, assumerlo con apprendista in una qualunque attività.

L'altro intreccio secondario ad essere omissso da Polanski è quello che si snoda intorno a Mrs Maylie, il figlio Harry e la nipote Rose. Una delle funzioni narrative ricoperte da quest'ultima nel testo di Dickens è di fornire un modello femminile positivo rispetto all'anti-modello Nancy, nell'opposizione binaria Madonna *vs* Magdalen secondo la visione patriarcale vittoriana: Rose, "angel in the house", *vs* Nancy, "fallen woman". Analogamente, il *romance* tra Harry e Rose fa da *pendant* alla relazione sado-masochistica tra il criminale Bill Sikes e la prostituta Nancy. Una lettura 'moderna' del romanzo quale è quella offerta dal film di Polanski elimina questa rappresentazione della donna secondo uno stereotipo che può apparire datato ad uno spettatore del ventunesimo secolo e si concentra sull'unico personaggio femminile di rilievo, Nancy, e alla vicenda della sua morte violenta per mano dell'amante<sup>32</sup>.

Accanto all'eliminazione di personaggi e intrecci considerati periferici rispetto a quelli principali, Polanski opera alcune scelte di tipo stilistico. Così, con riferimento al cap. 5 del romanzo, l'atmosfera lugubre del negozio dell'impresario di pompe funebri presso cui Oliver lavora come «mute» nei funerali di bambini, è enfatizzata, col gusto per la rappresentazione *dark* tipico di questo regista, dall'introduzione dell'inquadratura in cui Oliver, prima

<sup>31</sup> G. Stewart, cit., p. 122. Così il critico commenta la scena della morte di Sikes nella comparazione tra il romanzo e il film di Lean, fornendo strumenti di analisi utili alla lettura di una qualunque trasposizione di un testo di Dickens in testo filmico: «Regardless of whether a given cinematic adaptation may be said to get it right, such lexical and syntactic oscillation remains the governing filmic energy of Dickensian technique: its intrinsic flicker effect and its resultant conceptual montage. This is the dictional, grammatical, and figural dialectic of his hypercharged style. This is, in short, the way we screen his sentences in the synthesizing mind's eye» (p. 143).

<sup>32</sup> G. Smith osserva – a proposito dell'esclusione di Rose già dal film di Lean – che ciò non pregiudica la «equivalence of meaning between the forms», anzi, l'arricchisce, visto che questo personaggio è considerato da alcuni «an indulgence in escapist sentimentality on the part of a still unexperienced writer» (p. 124). Nello splendido film di Lean, che ha indubbiamente fornito un modello a Polanski, non mancava, però, il *subplot* relativo a Monks e al mistero intorno alle origini di Oliver.

di andare a letto nel magazzino in cui sono conservate le bare, si spaventa alla vista della propria immagine riflessa nello specchio e corre a dormire coprendosi gli occhi con la coperta. Il testo di Dickens così recita:

Oliver, being left to himself in the undertaker's shop, set the lamp down on a workman's bench, and gazed timidly about him with a feeling of *awe* and *dread*, which many people a good deal older than he will be at no loss to understand. An unfinished coffin on black tressels, which stood in the middle of the shop, looked so *gloomy* and *death-like* that a cold tremble came over him, every time his eyes wandered in the direction of the *dismal* object: from which he almost expected to see some *frightful* form slowly rear its head, to drive him mad of *terror*<sup>33</sup>.

Il ricorso, da parte di Polanski, all'immagine di Oliver riflessa nello specchio per rendere sentimenti forti come "awe", "dread" e "terror" è una felicissima soluzione formale di traduzione del linguaggio verbale in linguaggio visivo, che rimanda (in modo subliminale) a contenuti psicoanalitici: all'ombra, al doppio, al perturbante.

A conclusione di queste note di comparazione tra il romanzo e il film, va sottolineata una scelta importante compiuta dal regista (come già da David Lean): l'omissione della qualifica di «Jew» al personaggio di Fagin<sup>34</sup>. Una scelta certamente motivata non soltanto dalla contiguità di Polanski con la cultura ebraica (il padre era un ebreo polacco che sopravvisse al campo di concentramento di Mauthausen; la madre fu invece deportata nel campo di sterminio di Auschwitz dove morì), ma anche dalla sensibilità nei confronti dei perseguitati e degli esclusi, di cui il piccolo orfano Oliver costituisce un caso esemplare.

<sup>33</sup> *Oliver Twist*, cit., p. 45. Il corsivo è mio.

<sup>34</sup> Nel romanzo il termine ricorre circa trecento volte.



## V

# THE DYNAMICS OF GARDEN AND BOWER IN THE POETRY OF JOHN KEATS

*Luisa Conti Camaiora*

The aim of this study is to attempt to determine the thematic drives (*dynamics*) influencing the principles by which the concepts of *garden* and *bower* appear and function in the poetry of John Keats. This immediately leads to the necessity of clarifying the sense and thus the sphere of reference of the two words. For the term *garden*, the following significations of the *Oxford English Dictionary (OED)* are pertinent: «An enclosed piece of ground devoted to the cultivation of flowers, fruit, or vegetables»; «Ornamental grounds, used as a place of public resort»; «a region of remarkable fertility»<sup>1</sup>. Keats's use of the term englobes these three characteristics since he considers it an enclosed piece of ground cultivated with flowers, having an ornamental purpose, and endowed with the features of remarkable abundance and fertility. For the term *bower*, the *OED* provides, among others, the following definitions that are relevant and applicable to the poetry of Keats: «A dwelling, habitation, abode»; «an idealized abode, not realized in any actual dwelling»; «A place closed in or overarched with branches of trees, shrubs, or other plants; a shady recess, leafy cover, arbour». In his verse Keats uses the term *bower* to refer to an ideal enclosed space or abode, shut in and shaded by plants, leaves and vegetation, and having the characteristics of a sheltered chamber.

Comparing the above significations, it may be noted that both lexical items refer to an enclosed piece of ground and both are containers of vegetation, but the garden recalls fruits and vegetables as well as flowers and plants, while the bower evokes primarily flowers and greenery. Furthermore,

<sup>1</sup> *Oxford English Dictionary*, CD-ROM 3.1, Oxford: OUP, 2<sup>nd</sup> ed., 2004.

the garden is an open area, with an external perspective and an outwardly directed ornamentation for a public audience, while the bower is a shut enclosure, with an internal perspective, and an essentially inwardly directed embellishment for private fruition. Moreover, what is completely lacking in the concept of *garden* and is instead essential in that of *bower* is the notion of «idealized abode», not pertaining to any actual reality, but having instead the rationale for its existence in the imaginative dimension. Another difference is that the concept of *garden* is primarily related and linked to the idea of a house and thus to the concepts of possession and proprietorship; the notion of *bower*, instead, is more connected with the idea of the countryside, the landscape, and thus with a less domesticated environment.

Strangely enough, Keats uses the term *garden* relatively little in his poetry. In its singular or plural form it occurs four times only, and six times only prefixed to another noun as a simple attributive<sup>2</sup>. Instead, there is in Keats's poetry a much greater frequency of the term *bower* in its singular or plural form, with forty-two occurrences of the word<sup>3</sup>. This seems to suggest a re-valuation of the *bower*, as element of the landscape, as compared with *garden*, implying a preference for the vegetative over the man-made, a predilection for the natural and spontaneous over the prearranged and planned.

Looking first at the presence of the terms *garden/gardens* in the poetry of Keats, the following may be noted: in *Isabella* (11) the garden is introduced, along with the localities of house and field, to indicate the familiar spaces among which Lorenzo moves; in *Lamia* (I. 211) the reference to «Pluto's gardens»<sup>4</sup> provides a poetic expression substitutive of the less attractive mention of the underworld, and it occurs in a series of other environments; in *The Fall of Hyperion* Moneta tells the poet that, as a form of compensation for his unhappiness, «Into like gardens thou didst pass erewhile» (I. 179), where the idea is not one of precise specification or of identification, but rather one of generalization; and finally, in *The Cap and Bells*, Coralline comments on Crafticant's ability to elaborate upon and take advantage of mere details: «Show him a garden, and with speed no less, / He'll surmise sagely of a dwelling house» (57-58), in which the reference occurs in association with «house» (a feature already mentioned as one of the characteristics of the

<sup>2</sup> For the presences of the terms *garden* and *bower* the following concordance has been used: M.G. Becker, R.J. Dilligan, T.K. Bender (eds.), *A Concordance to the Poems of John Keats*, New York-London: Garland Publishing, 1981.

<sup>3</sup> It may be noted that the form *bowery* occurs eight times.

<sup>4</sup> For the quotations from Keats's poems the following edition has been used: J. Barnard (ed.), *John Keats: The Complete Poems*, Harmondsworth: Penguin, 3<sup>rd</sup> ed., 1988. The indication of the verses is given in parenthesis after the quotation.

garden), and in a clearly satirical context, within a potential catalogue that is, however, immediately interrupted. The underlying and unifying feature of these four examples is the insertion of the garden among other objects, in the context of a list or series, in the logical perspective of its being one among many, and consequently not distinctively enucleated either for its own particularizing features or for its own exclusive identity.

In its other occurrences, the term is only found prefixed to the names of flowers «garden-rose» (*To a Friend who Sent me some Roses*, 10); to objects typically present in a garden: «garden-pot» (*Isabella*, 414); to land connected with a garden: «garden-ground» (*Endymion*, IV. 784), «garden-croft» (*To Autumn*, 32); or to the constituent structural features of a garden: «garden-terrace» (*Isabella*, 179), «garden-wall» (*The Eve of St Mark*, 43).

Coming on now to consider the term *bower*, in Keats this word comprises many of the elements often associated with bowers in literature, namely the physical components of flowers, grass, trees and, often, water; the aesthetic characteristics of beauty and attractiveness, and the stative dimensions of *otium*, leisure and relaxation. Evelyne Latuner has correctly observed that in Keats «The bower image usually suggests an idea of secrecy, quiet, shade, fragrance, and often of sensuality»<sup>5</sup>, and Jacqueline M. Labbe has commented that Keats «invests the image with all the significance of childhood, rest, regressive infantilism»<sup>6</sup>.

The bower makes its appearance in what is generally retained to be the first poem of Keats: *Imitation of Spenser*. In these verses Keats aims at creating a deliberate Spenserian mood of magic and sensuousness by presenting a list of «luxuries», or beautiful objects. Every element reinforces the preceding one, in a portrayal in which each is functional to the creation of an atmosphere of peace and serenity. The «woven bowers» (8) however, have a characteristic that no other feature of the scene possesses: they are the only element that is said to be reflected in the lake, thus appearing, not directly, but in the mirrored form. Moreover, the intricacy of the «woven bowers» stands in contrast to the minimality of the «simple flowers» (6). From these two observations it may be argued that Keats invests the bower with connotations that modify and integrate its natural signification, so that it is never simply or merely the *locus amoenus*, though, in the poetry up to *Endymion*, the beauty of the spot is fundamental. Even when the bower is inserted in a catalogue of beauties, it has something more, as here, where

<sup>5</sup> E. Latuner, *Nature in Keats's Poetry*, Aix-en-Provence: La Pensée Universitaire, 1968, p. 79.

<sup>6</sup> J.M. Labbe, *Romantic Visualities: Landscape, Gender and Romanticism*, Basingstoke-London: Macmillan, 1998, p. 107.

it is the crowning exemplification of the loveliness and attractiveness of the earth. Furthermore, in being both a reflection and a weaving, it invites a metaphoric reading, given that it may be perceived to stand for something other than itself. Allen Grossman has affirmed that «Metaphor is a device for reducing the unknowability of the fact by eroding its uniqueness»<sup>7</sup>, and the statement remains valid even when proposed in positive terms, namely, metaphor can increase the knowability of the fact by enhancing its familiarity. In this poem the metaphor augments our knowledge of the value of certain objects precisely by focussing on their common and well-known features, and it is precisely its familiar features that allow the bower to be read as a metaphor for poetry: poetry as metrical complexity and as mirroring of reality.

The use of the bower, as exemplification of a lovely and fascinating object, continues in other poems, as does its more or less overt relationship with poetry and poetic inspiration. In the verse epistle *To My Brother George*, Keats enumerates many of the beautiful elements associated with the world of romance, among which figure «bowers» (43), and the connection between the bower and the world of poetic romance is re-proposed in *On Receiving a Curious Shell, and a Copy of Verses, from the Same Ladies*, one of the few instances in which the term bower appears to have solely the meaning of «chamber»: «the fair lady's bower» (16).

That in these early poems the bower is conceived as a refuge for the poet and as a potential wellspring for poetry is evident in the sonnet, *Written on the Day that Mr Leigh Hunt left Prison*, where Keats asserts that, while incarcerated, Hunt «In Spenser's halls he strayed, and bowers fair, / Culling enchanted flowers» (9-10). Here the bower is an imaginary location, a mental space, identifiable with the freedom-giving and enchanted world of poetry. Keats has now shifted his perception of the bower to its capacity to so stimulate and entertain the intellect so as to make the individual forget the condition of the body<sup>8</sup>. In this way the physical connotations of the bower are integrated by its ability to transport the individual into the regions of the mind. Given this association of bowers and poetry<sup>9</sup>, it is not surprising

<sup>7</sup> A. Grossman, *The Sighted Singer*, Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992, p. 248.

<sup>8</sup> This aspect too had already been anticipated in *Imitation of Spenser*, where the poet had sustained that, were he able to narrate effectively the wonders of the island «I could e'en Dido of her grief beguile; / Or rob from aged Lear his bitter teen» (21-22), that is, it could operate on the minds of Dido and Lear to relieve them of their sorrow.

<sup>9</sup> See M.L. D'Avanzo, *Keats's Metaphors for the Poetic Imagination*, Durham, N.C: Duke UP, 1967, pp. 164-172, for the critic's discussion of the bower as «a persistent analogue for achieved poetic form» (p. 164).



to find various instances of bowers possessed by or attributed to figures of myth or literature: in *To George Felton Mathew* Keats writes that «Came chaste Diana from her shady bower» (79); in *Calidore* he refers to «Philomel's far bower» (154); while in *To Charles Cowden Clarke* he mentions the «soft music from Armida's bowers» (31), an allusion to the female character in Tasso's *Gerusalemme Liberata*. The natural habitat of the protagonists of myths or of poetry thus appears to be the bower.

With 1816 the identification of the bower as locus of poetry and poetic inspiration comes more and more to supplement its function of refuge and haven and its consolatory function with regard to the problem of human suffering. Wolf Z. Hirst has observed how Keats seeks to escape to «the refuge of leafy luxury in shady *bowers* [...] But the sanctuaries of nature soon cease to satisfy, and the poet aches for wings to fly into a higher realm, in which he often lights upon another bower»<sup>10</sup>. This desire to accede to a higher realm is already discernible in *Sleep and Poetry*<sup>11</sup>. Here the transcendental nature of the bower as a heaven on earth is present in the assertion that «A bowery nook / Will be elysium» (63-64), where the propensity of the bower to procure experiences that partake of the ethereal is clearly suggested. In effect, the bower is further identified by Keats as «an eternal book / Whence I may copy many a lovely saying» (64-65), implying not only the concept of the bower as the book of nature, but its more personalised and idiosyncratic functionality with regard to Keats's status as artist and as potential creator of future poetic works. What may certainly be affirmed is that the bower here becomes the potential source of possible aesthetic reflections and philosophical meditations, and it is consequently serviceable in giving rise to an aesthetic exploit, an act of imaginative creativeness.

Before the composition of *Endymion*, in which the bower will become a dominant *topos*, a poem to be noted for its particular emphasis on the bower is the *On "The Story of Rimini"*. Here Keats invites the lover of poetry to read Hunt's poem, sustaining that the competent interpreter will find there «A bower for his spirit» (12). Indeed, Keats's sonnet suggests that in the loneliness and isolation of a delightful and charming shelter and refuge, the physical solitude is compensated and integrated by a moral and psychic predisposition, by a conscious choice («To moralise upon a smile or tear», 10), that transforms the bower into a psychological or spiritual space. It is therefore clear that the frequentation of this bower is no longer a mere

<sup>10</sup> W.Z. Hirst, *John Keats*, Boston: Twayne Publishers, 1981, p. 22.

<sup>11</sup> In this poem the actual term *bowver* occurs only at the very beginning, in the description of the bee buzzing «from bower to bower» (4).

resorting to the vegetative dimension of the place, but rather the frequentation of an ideal spot for poets<sup>12</sup>, given that the environment has assumed the connotations of a region of the spirit, inserted in a mental landscape («a region of his own», 11). The context is now ready for the complex bowers of *Endymion*.

*Endymion: A Poetic Romance* has been rightly associated with the bower. Indeed, it strikes the reader as a series of adventures in which the protagonist either meets other characters in bowers or is himself constantly immersed in bowers in which he dreams. In effect, some commentators have criticized the abundance of these loci present in the poem. Judith Little has sustained that «The surplus of visions, caves, and bowers slows the movement of the poem and clogs any suspense»<sup>13</sup>, and Wolf Z. Hirst has asserted that «some readers may be disconcerted by the pleasure bowers of *Endymion* [...] there is a danger that the super-abundance of florid bowers begins to pall as we lose sight of Keats's goal in the mazes of the plot»<sup>14</sup>. Nevertheless, given the more than four thousand verses of which the poem is composed, the word is relatively sparingly used. The term bower in its singular, plural or Saxon genitive form occurs only seventeen times in *Endymion*<sup>15</sup>. What is lost in frequency, however, is more than gained in intensity, and although the term continues to refer to the typical *locus amoenus*, it is clear that much more is now involved in its frequentation. Indeed, a notable complexity and sophistication is present in *Endymion*, in which the bower is represented not solely as a collocation in nature, but is invested with different connotations in accordance with the necessities of Keats's narration.

Two significant occurrences of the term bower are to be found in the introduction to the poem. It is not casual that the word should appear in the opening sentence, where Keats asserts that a thing of beauty keeps «A

<sup>12</sup> This idea of the bower as place for poets was shared by Leigh Hunt, who, in his *The Story of Rimini*, wrote of «Places of nestling green for poets made» (iii. 430). A. Ward, *John Keats: The Making of a Poet*, London: Secker & Warburg, 1963, p. 51, has pointed out that «Keats believed with him [his friend George Felton Mathew] that writing required the inspiration of "some flowery spot, sequester'd, wild, romantic," and the stimulus of a sympathetic friend». The quotation is from Keats's poetic epistle *To George Felton Mathew*, verse 37.

<sup>13</sup> J. Little, *Keats as a Narrative Poet: A Test of Invention*, Lincoln: U. of Nebraska P., 1975, pp. 41-42.

<sup>14</sup> Hirst, cit., p. 78.

<sup>15</sup> The occurrence in the expression «virgin's bower» (II. 417) has not been calculated, since this is the name of a plant and does not refer to the *locus amoenus*. M. Allott (ed.), *The Poems of John Keats*, London: Longman, p. 180, explains: «A species of clematis, also known as Traveller's Joy and Old Man's Beard». It may nonetheless be observed that Keats has selected, of the three alternative names for the plant, the one that contains the word «bower».

bower quiet for us»(I, 4). Here the bower has the obvious purpose of providing a haven, a refuge<sup>16</sup> and Morris Dickstein rightly notes how in the culmination of this introductory section of the poem Keats transforms the bower completely «from a spatial concept to a temporal and psychological one, akin to Wordsworth's «spots of time»<sup>17</sup>. The bower indeed becomes both a psychological and a physiological space, given that it accommodates dreams, health and breathing. Beauty, Keats is saying, provides a privileged psychosomatic area in which man may find physical and spiritual restoration and serenity. The second presence in this introductory section occurs in Keats's presentation of the temporal agenda for the composition of the poem: he will steer his poetic boat along streams «that deepen freshly into bowers» (I. 48). The deepening alludes to the progressive profundity that Keats anticipates for his work, while the selection of the bower as stage of arrival for the writing of the poetic romance confirms the bower's recurrent association with imaginative inspiration and poetry. Taken together, these two allusions allow the bower to emerge simultaneously as the point of departure of the poem and as its point of arrival, as initial stimulus but also as final objective of the creative and artistic process involved in the composition of the work.

After this introduction, a more traditional bower is presented in Book I. Endymion's sister Peona guides her brother «Towards a bowery island» (I. 428), in which she places him «Under her favourite bower's quiet shade» (I. 437), so as to allow him to sleep and rest. Here the bower presents itself as the delightful spot in nature, an idealized landscape in which the individual can immerse himself, indulging in the indolence that allows relaxation and the recuperation of energy for the future. And indeed this is explicitly confirmed, because Endymion falls asleep and Keats asserts that «Thus, in the bower, / Endymion was calmed to life again» (I. 463-464).

In the early part of Book II two mentions of the bower occur that are in some way complementary. First Endymion, imagining himself riding through the air in Cynthia's chariot, hypothesizes that «When this thy chariot attains / Its airy goal, haply some bower veils / Those twilight eyes» (II. 191-193). Later, in a prayer to Diana to deliver him from the oppressive

<sup>16</sup> L. Waldoff, *The Silent Work of the Imagination*, Urbana: U. of Illinois P., 1985, p. 337, note 1, writes of Keats's tendency «to construct a psychological bower in order to be "for an age so shelter'd from annoy, / That I may never know how change the moons, / Or hear the voice of busy-common sense!" (ll. 38-40)». The quotation is from Keats's *Ode on Indolence*.

<sup>17</sup> M. Dickstein, *Keats and His Poetry: A Study in Development*, Chicago-London: The U. of Chicago P., 1971, p. 36. See *ibidem*, chapter 2, where the critic locates the tradition of Keats's bower from Chaucer to Spenser to Wordsworth.

underworld, Endymion, unaware that she is his unknown visitant, pleads: «Young goddess! let me see my native bowers!» (II. 331). It must be remembered that both Cynthia and Diana are manifestations of the triple goddess, namely Luna (Cynthia or Phoebe) in heaven, Diana on earth and Hecate or Proserpine in hell, so that Endymion's two apostrophes are directed to the same composite entity. In this way Keats intimates that his hero is never far from the mysterious identity for whom he is searching. Furthermore, by making Endymion hypothesize a bower for Diana and request one for himself, the poet unites Endymion and the goddess precisely through the presence of this recurrent motif, also anticipating the place in which the later amorous encounter of the male protagonist with the unknown goddess will take place.

In fact, the bower, as a secret and discreet space in which lovers meet, are re-united and indulge in love-making, is a recurrent topos in the poem. Such is the central tableau of Book II. Here, in the prosecution of his quest, Endymion arrives at «A chamber, myrtle walled, embowered high, / Full of light, incense, tender minstrelsy» (I. 389-390), and one of the little cupids present on the scene informs him that he has been given the possibility of visiting «immortal bowers» (II. 438), such as the one in question. It is the Bower of Adonis<sup>18</sup>, in which the sleeping Adonis will be seasonally awakened to rejoin Venus, so that it becomes their place of re-union.

The description and significance of the Bower of Adonis has been plentifully commented, and has given rise to diverse interpretations<sup>19</sup>. Here it seems pertinent to draw attention to the fact that Endymion's presence in the bower of Adonis is presented as a sign and token of the favour of the gods, a substantiation of their goodwill in his regards and an indication of the positive progression of his quest. Furthermore, the episode has an epithanic dimension, a prophetic function, in that it anticipates the mythic evolution of the questing hero Endymion, and the artistic evolution of the poetic narrator, Keats. Indeed, the predictive feature of this episode is confirmed by the fact that soon after the Adonis vision, Endymion duplicates the situ-

<sup>18</sup> See verses II. 387-427 for the full description of the bower and Adonis's collocation within it.

<sup>19</sup> See, for example, Laturner, cit., p. 79; Dickstein, cit., pp. 102-104; D'Avanzo, cit., pp. 171-172; S. Colvin, *John Keats: His Life and Poetry His Friends Critics and After-Fame*, New York: Octagon Books, 1970 [1917], p. 171; S.M. Sperry, Jr., "The Allegory of *Endymion*", in J. Spencer Hill (ed.), *Keats: Narrative Poems*, Basingstoke-London: Macmillan, 1983, p. 94.; N.F. Ford, "Endymion: A Neo-Platonic Allegory?", *Journal of English Literary History*, XIV, 1947: 69, and also his *The Prefigurative Imagination of John Keats*, Stanford, Cal.: Stanford UP, 1951, pp. 52-54

ation by experiencing his own encounter with his goddess in a bower that has the same characteristics of gold, lushness, and pleasurable indulgence of the senses as that of Adonis: «It was a jasmine bower, all bestrown / With golden moss» (II. 670-671).

The mentions of the bower in Book III intimate two main functions. The first is to confirm its association with Cynthia. Thus at the beginning of the book a parallel is presented between the narrator's apostrophe to Cynthia and Endymion's apostrophe to the Moon regarding the bowers in which the goddess may manifest herself (III. 72-74). Furthermore, Endymion recalls how, during his childhood, no bower was beautiful enough unless bathed by the light of the moon (III. 151-152). In this way the poem continues to signal to the reader the identity of the different manifestations of Phoebe: here in her personae of Cynthia and the Moon. Moreover, the parallel of Endymion and Keats, in their bower apostrophes, suggests an identification between the hero of the narration as poet, in his exaltation of the moon<sup>20</sup>, and the poet of the narration as hero, in the composition and achievement of a long poem.

The second main function of the occurrence of the bower in this book is to present a parallel and contrast to the Bower of Adonis in Book II. The bower in question is the one in which Glaucus, enthralled by Circe, awakens (III. 418), one in which «every eve, nay, every spendthrift hour / Shed balmy consciousness within that bower» (III. 465-466). This place, however, is only superficially and transitorily analogous to the one of Adonis, given that, when Glaucus discovers the real nature of Circe, instead of love, rebirth and reunion, there follow hate, bereavement and separation. Indeed, according to Morris Dickstein, the episode «depicts a bower that is a dialectical counter-statement to the bower of Adonis»<sup>21</sup>, while Stuart Sperry even retains that it «seems to reflect ironically on both the Bower of Adonis and certain aspects of the love-making between Endymion and Cynthia»<sup>22</sup>. Not only then does the fundamental complexity and potential ambiguity of the bower here emerge, but also the impelling necessity of reading it aright.

The final bower mentioned in Book III is «a crystal bower» (III. 1018), to which the Nereids purpose to convey the sleeping Endymion. Indicatively enough, however, the bower is never reached, because on the way

<sup>20</sup> Cp. *I stood tip-toe*, in which Keats writes of the moon as «Maker of sweet poets» (116), and in which, after describing the nuptials of Cynthia he asks: «Was there a Poet born?» (241).

<sup>21</sup> Dickstein, cit., p. 106.

<sup>22</sup> Sperry, cit., p. 96.

Endymion hears his beloved promising him immortal bliss and calling on him to awake. He does so and finds himself no longer under the sea, but on dry land, near a placid lake and green forest. It is interesting that Endymion never reaches this bower and that from this moment on no other bower is visited by Endymion in the poem: it is as if the promise of union with the goddess and of eternal felicity at the end of Book III renders the presence of the bower unnecessary. Indeed, in Book IV all occurrences and mentions of the bower do not concern Endymion directly but regard other characters: Endymion asking forgiveness for violating the «bower's sanctity» (IV. 106) of the Indian Maid; her apostrophe to Sorrow, mentioning the flowers «Held sacred for thy bower» (IV. 171); her interrogation of the participants of the procession of Bacchus, inquiring «Why have ye left your bowers desolate» (IV. 220); the components of the heavenly masque, singing that «all the golden bowers of the day / Are empty left» (IV. 564-565). In these final uses the bower has reverted to being a simple collocation, with no metaphoric overtones or undertones: it is solely a locality, beautiful, but not invested with specific implications. Furthermore, it is perhaps not without significance that the last two mentions of bowers, cited above, should characterize them as being respectively «desolate» (IV. 220) and «empty» (IV. 565). The bower has been abandoned. Once it has fulfilled the purpose of providing the meeting ground for Endymion and Cynthia and the two are finally united, then there is no longer any need for that space of encounter, that no-man's-land between the human and the divine, that the bower has represented in the poem.

After *Endymion*, the word bower remains tied to its typology as the lovely and attractive place in nature, but it does not embody any additional and more complex connotations. Its occurrences may therefore be quickly and briefly dealt with. In «Hence Burgundy, Claret, and Port» the *bowers* (40) are the habitation of Apollo, but no particular signification is attributed to them; in *Extracts from an Opera: Song*, the bower is mentioned twice (9, 11), but only as a place in which the characters enter; in *Isabella* the bower is no more than the place where the protagonist and Lorenzo secretly meet: «Close in a bower of hyacinth and musk» (85); in «Welcome joy, and welcome sorrow», the poet simply wishes that «my bower be of yew» (30); in «Hush, hush! tread softly!», the moon «Has fled to her bower» (14), and here the flight is obviously more important than its point of arrival; in the *Song of Four Faeries*, the «Dazzling bowers» (6) are the natural location for the fairy of fire while the «floating bowers» (100) constitute the collocation of the fairy of water; in *Lamia* there is the mention of «Thetis' bower» (I. 208), but with the same limited function as that previously discussed for

«Pluto's gardens» (I. 211). Finally, in *Hyperion*, the presence of the bower is solely one indicating collocation (I. 219 and III. 32)<sup>23</sup>.

As has been documented, after *Endymion* the word *bower* is maintained as a serviceable term to indicate natural scenery, but when Keats proposes environments with bower characteristics involving more complex and problematic issues, the term is no longer employed. It therefore becomes essential to distinguish the actual *representation* of these new bower-like situations from the *employment* of the specific word to describe them. Indeed, some of the most effective bower-representations belong to the year 1819: the bower-chamber of Madeline's room in *The Eve of St Agnes*, the elfin-grot of *La Belle Dame Sans Merci*, the forest couch of Psyche and Love in the *Ode to Psyche*, the verdurous glooms in which the nightingale sings in darkness in the *Ode to a Nightingale*, the soul-lawn in the *Ode on Indolence*. As may be intuited from this brief list, the bower-contexts have become more varied, multifaceted and composite, but Keats avoids referring to them using a term that it is likely he now considered too much associated with the connotations it had acquired in the early poems and in *Endymion*. Consequently, in none of these cases is the word *bower* used, and it may be hypothesised that Keats considered that he had exhausted its potentialities. While the term could still remain as an acceptable indication of a *locus amoenus* when only this aspect was involved, Keats no longer retained it adequate to stand either as sign of the sophisticated situations and predicaments to be enacted in the new bower-like contexts, or as signal of the existential complexities with which the concept was now endowed.

<sup>23</sup> The one mention of bower in *The Fall of Hyperion* (II.55) exactly repeats that in *Hyperion* (III. 32).





## VI

### NOTE SU GOLDONI E L'INGHILTERRA: UTOPIA E SATIRA NELLA COMMEDIA BORGHESE<sup>1</sup>

*Carla de Petris*

Non posso vantare alcuna frequentazione di ricerca critica sul Veneziano, se non quella acquisita dall'essere stata spettatrice appassionata della grande stagione del teatro goldoniano in Italia negli anni Sessanta e Settanta e oltre con produzioni e con protagonisti eccezionali quali i registi Strehler, Squarzina, Cobelli e gli attori Alberto Lionello, Carla Gravina e Cesco Bassaggio, ma, quando le colleghe dell'Università di Verona mi hanno chiesto di contribuire ad un volume di saggi in onore di Angelo Righetti, ho riflettuto che il mio legame culturale con il Veneto – rinvigorito nei sette anni di docenza presso l'ateneo veronese – aveva origine proprio da quella esaltante esperienza teatrale che a me romana aveva fatto superare gioiosamente la barriera del dialetto e mi sono ripromessa di seguire le tracce di Goldoni nel teatro inglese fino alla grande stagione della commedia borghese di *fin de siècle*.

Questo mio saggio avrà perciò un taglio necessariamente comparatistico e seguirà una linea sincronica nella prima parte in cui mi soffermerò sul rapporto di Goldoni con la cultura inglese a lui contemporanea e un andamento diacronico nella seconda parte in cui indicherò possibili “tangenze” – perché non si può parlare di espliciti rimandi all'opera del Veneziano – nella commedia moderna di Wilde e Shaw.

Non si può dire che nel mondo anglo-sassone la diffusione del teatro goldoniano sia stata rilevante. E ciò vale non solo per l'Inghilterra, ma anche

<sup>1</sup> Questo saggio sviluppa alcuni temi individuati in un intervento presentato al congresso internazionale *Carlo Goldoni – Venice 1707 – Paris 1793*, organizzato presso il Dipartimento di Italianistica dello University College Dublin nel luglio 2007.

per gli Stati Uniti, anche se lì l'opera di Goldoni, pur essendovi giunta molto tardi, ha suscitato un maggiore interesse.

Nell'ottimo saggio "Goldoni's England and England's Goldoni" Jackson I. Cope arriva a dire che Goldoni fu in Inghilterra «an almost invisible man»<sup>2</sup>. Opere di Goldoni furono tradotte e pubblicate coi testi a fronte come manuali per lo studio dell'italiano fin dal 1764, ma, oltre a qualche altra sporadica traduzione, il nome di Goldoni scomparve dall'orizzonte inglese, mentre *comic operas* basate su libretti di Giovanni Gualberto Bottarelli e di altri, che adattarono opere di Goldoni senza citarne l'autore, spopolarono con enorme successo per tutto il Settecento e oltre sulle scene di Londra e Dublino nell'interpretazione di famosi cantanti italiani.

Questo è un fatto molto importante da tenere presente quando si vuole parlare di influenza di Goldoni su drammaturghi di area anglo-sassone.

Se di Goldoni si conosceva a stento il nome, il suo modo di congegnare l'azione scenica, i suoi personaggi era tutti i giorni sotto gli occhi del pubblico inglese con le musiche di Galuppi, Piccini, Sarti ecc. Come una vena carsica essi pervadono il gusto teatrale inglese dal Settecento all'Ottocento, ma genericamente sono ascritti alla Commedia dell'Arte, ignorando il contributo della riforma goldoniana a quella tradizione.

L'interesse della critica britannica per l'opera e la vita di Carlo Goldoni comincia a manifestarsi negli ultimi decenni del XIX secolo.

Sull'onda del primo centenario della morte del Veneziano, alcune compagnie italiane portano produzioni goldoniane in tournée a Londra. Memorabile fu *La Locandiera* di Eleonora Duse del 1900 di cui Lady Gregory ha parlato con grande entusiasmo nel suo diario<sup>3</sup>.

Sul versante italiano la curiosità per l'inseminazione/contaminazione tra la cultura inglese non solo teatrale del Settecento e la tradizione teatrale italiana di cui Goldoni era il massimo esponente iniziò da noi nel 1911 con il fondamentale *L'anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII* di Arturo Graf. Questo studio dette l'avvio ad un vero filone di contributi critici, il cui 'peccato originale' però è stato di vedere il rapporto del Veneziano con la cultura inglese solo attraverso la mediazione francese – Voltaire e Diderot, innanzitutto, perché Goldoni stesso riconosce con rammarico di non sapere la lingua inglese e di non essere mai stato sull'isola.

Ma forse a ben vedere Goldoni, animato dal grande e dichiarato interesse

<sup>2</sup> Jackson I. Cope, "Goldoni's England and England's Goldoni", *MLN*, Vol. 110, No. 1, Italian Issue, Jan. 1995: 117.

<sup>3</sup> Cfr. C. de Petris, "Lady Gregory and Italy: A Lasting and Profitable Relationship", *Irish University Review*, Spring-Summer 2004: 43.

per l'Inghilterra, trovò modi per avere informazioni di prima mano le cui tracce sono evidenti nelle sue opere.

La ragione per cui il mio saggio è intitolato "Note" nasce dalla convinzione che i fenomeni letterari si interrogano meglio attraverso *notes and queries* che non attraverso astratte generalizzazioni, quasi mai del tutto convincenti. Non pretendo di proporre qui nulla che non sia stato già messo in relazione al tema Goldoni/Inghilterra, mi riprometto solo di interrogare in modo diverso elementi conosciuti del macrotesto goldoniano.

La commedia cui tutti gli studiosi fanno riferimento è *Il Filosofo inglese*. In essa due scelte tecniche rivelano l'aspirazione di Goldoni di misurarsi con una forma di commedia 'alta': l'utilizzo del verso martelliano e la "scena stabile" come nel *Campiello*, *La Bottega del Caffè* o *il Ventaglio* che rimanda alla 'concertazione' in uso nel teatro nobiliare e che gli permette di rendere teatralmente il confronto delle idee. Quello di Goldoni è un abile tentativo di mettere in scena la cosiddetta "conversazione filosofica e felice" che riuniva giovani patrizi veneziani, abati, scienziati e letterati di spicco, ad esempio in casa della illustre famiglia Emo<sup>4</sup>.

La trama è semplice. L'ambientazione è in una Londra la cui indeterminatezza ha fatto pensare all'astrazione di un beckettiano *no man's land*, nonostante alcune note di colore come il «thé» sorseggiato per esotica bizzarria nella bottega del «caffè», e l'«arrostito bove» (*roast beef*) e il «bodino inglese» (*English pudding*) serviti alla tavola del mercante che «son le vivande eterne che si usano in questo paese».

Su questa sorta di "campiello" londinese si affacciano la casa del mercante Saixon, la bottega del caffè di Gioacchino e quella del libraio Birone. In uno stanzino della libreria abita il filosofo Jacobbe Monduil che è il mentore intellettuale di Madama di Brindè, sorella del mercante, la «vedova letterata / della di lui virtude [...] innamorata» (90), ma niente affatto ricambiata (per rimanere in rima). A complicare le cose vengono 'messe in piazza' diverse e contrastanti passioni: l'insofferenza di Madama Saixon per l'oculatezza finanziaria del marito, l'amore non corrisposto del Milord Wambert per la Brindè, l'invidia per l'ingenuo Monduil di due artigiani, l'argentiere Bluk e il calzolaio Panich, entrambi Quaccheri, che – come tali – si atteggiavano a paladini della più intransigente moralità, mentre tramano meschini imbrogli ai danni del povero filosofo. Il dominio delle passioni attraverso l'esercizio dell'autocontrollo è la virtù che la pièce esalta in nome di una filosofia «civile, discreta e

<sup>4</sup> P. Zanardi, *La fortuna di Shaftesbury in Italia*, in G. Carabelli, P. Zanardi (a c. di), *Il Gentilman filosofo – Nuovi saggi su Shaftesbury*, Padova: Il Poligrafo, 2003, p. 66.

sociabile» come dichiarato nella *Dedica* (I). All'aggressione in punta di spada del geloso Milord il filosofo risponde con una pacata ma lucida tirata contro la passione senza freni che porta all'omicidio, che lascia il Milord interdetto e impotente.

Tutto si risolve per il meglio, ma conviene riflettere sull'ideologia che sottende a questa opera, fondamentale nello sviluppo del pensiero goldoniano, cosa che intuirono bene i contemporanei che fecero seguire alle venti repliche della commedia sul palcoscenico del San Luca durante il carnevale del 1754, una polemica asprissima filo-nazionale e anti-europea, iniziata da Giorgio Baffo, cui rispose Goldoni stesso e cui altri presero parte, il Toderini e Gasparo Gozzi.

Il cognome stesso Saixon = Sassone, e cioè inglese come il filosofo, indica la centralità del personaggio del mercante. Si tratta perciò di una riflessione sulla società borghese come si era sviluppata nelle democrazie mercantili del nord Europa, Inghilterra e Olanda innanzitutto. Ma la borghesia della Serenissima Repubblica in cui viveva l'Avvocato, avendo perso il controllo delle rotte mercantili, non riusciva più a misurarsi con la "mercatura" di quei paesi. Più che di ideologia borghese di Goldoni si deve parlare di "utopia" borghese.

Il mercante Pantalone non è un ritratto, bensì un modello del buon borghese 'all'europea'. Goldoni è alla ricerca di un pubblico borghese che però nelle parole di Jonard rimane «introuvable»<sup>5</sup>. La sua è una ideologia borghese, in cui l'etica proposta non è religiosa ma laica: è l'etica mercantile di stampo e origine inglese, e Saixon è la versione anglo-sassone di Pantalone, ma più sicuro di sé, vincente e senza dubbio protagonista ideale accanto al filosofo, che è «cosa mia» come dice in una battuta memorabile.

In questa esaltazione dell'ideologia della "mercatura" il nodo centrale e vitale è rappresentato dal matrimonio, istituzione che, se non è avvedutamente regolata, è assolutamente fallimentare (per rimanere nella metafora economica). Nell'ambito della goldoniana utopia borghese il matrimonio è un'istituzione fondamentale per assicurare la conservazione del patrimonio pertanto non può dipendere da derive incontrollabili come la passione amorosa o intellettuale. Il saggio Saixon, immune dalla passione amorosa, tenta di frenare la collera di Milord verso Monduil e lo invita ad un colloquio 'civile' e chiarificatore con la Brindé.

Non ci si stupirà che nella commedia non si dà esempio né di un buon matrimonio né di una "buona moglie", e sono molte le battute sul

<sup>5</sup> N. Jonard, "Goldoni Européen", *Revue de la Littérature comparée*, 44, 1970: 33.

pericolo costituito da donne o troppo superficiali e perciò dissipatrici come Madama Saixon o troppo erudite e perciò difficili da sottomettere come Madama Brindè. Usando questo argomento Monduil cerca di dissuadere il Milord dall'idea di un matrimonio con la dotta vedova. E appena riesce lui stesso a evitare le profferte amorose della vedovella, si lascia andare ad un sospiro di sollievo:

E per quanto di donna sian discrete le voglie,  
sempre ad uomo che studia incomoda è la moglie. (109)

Dal teatro come diagnosi della negatività della passione si passa al teatro come terapia attraverso la filosofia (cfr. Anglani cit. di seguito). L'unica cura alla povertà e alla minaccia di morte che incombono su Jacobbe Monduil, «uom da bene», è di 'prendere la vita con filosofia', secondo un modo di dire italiano, in cui per filosofia si intende un intreccio di rassegnazione e opportunismo. È evidente che si tratta di una strategia difensiva, al tempo stesso sintomo e terapia di una società in crisi come quella veneziana. Il filosofo inglese così riassume la propria concezione di vita:

Stoico non son: non pongo nell'abbandon totale  
Dei beni della vita la virtù principale.  
Filosofia mi insegna che il mondo e i beni suoi,  
se inutili non sono, son creati per noi. (95)

Bartolo Anglani ha acutamente proposto l'influenza su Goldoni e non solo in questa *pièce*, del pensiero del terzo Conte di Shaftesbury<sup>6</sup>, osservando che «L'ideologia mercantile goldoniana inclina spontaneamente verso un quadro equilibrato di compatibilità e di moderazione squisitamente moralistico» (79).

Quindi si tratta di una filosofia della medietà anche nei confronti del capitale e della ricchezza accumulata con il commercio. Ma Anglani non ci dice né dove né come Goldoni abbia potuto procurarsi così precise indicazioni sulla filosofia di Shaftesbury.

Possiamo formulare qui un'ipotesi con qualche riscontro.

Bisogna iniziare dalla *Dedica* posta dall'autore all'edizione a stampa. Il destinatario è Joseph Smith, mercante, collezionista bibliofilo e console inglese a Venezia, dove morì e fu sepolto nel 1770. Mr Smith è oggi ricordato

<sup>6</sup> Cfr. B. Anglani, *Le passioni allo specchio - Autobiografie goldoniane*, Roma: Kepos Edizioni, 1996.

perché fu sponsor appassionato del Canaletto cui procurò le committenze inglesi e perché la sua ricchissima biblioteca e l'inestimabile raccolta d'arte ospitata nel suo palazzo – già Balbi – sul Canal Grande vennero acquistate in blocco da Giorgio III e costituiscono il nucleo centrale della Royal Collection e della British Library. Così ne parla Goldoni: «Chi entra nella vostra casa ritrova l'unione perfetta di tutte le scienze e di tutte le arti, e Voi sedete in mezzo ad esse, non come un amante, che le vagheggia soltanto, ma come un conoscitore impegnato per illustrarle» (82).

Interessante è che Goldoni, nonostante l'evidente intento adulatorio, sottolinei l'impegno attivo di intellettuale e di divulgatore di idee di Smith e tracci del Console un ritratto che rispecchia – quello sì – l'ideale della filosofia del terzo conte di Shaftesbury.

Poco sotto cita persino il catalogo della *Biblioteca Smittiana* pubblicato dall'editore Pasquali, dimostrando di conoscere quella biblioteca bene forse per averla frequentata.

Nessun studioso finora si è preso la briga di verificare se su quegli stessi scaffali Goldoni potesse aver adocchiato qualche pagina di Shaftesbury, non necessariamente nella parziale traduzione francese fatta da Diderot, cui unicamente fanno riferimento i critici.

Debbo alla cortesia della dottoressa Maria Grazia Alberini della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, l'aver scoperto che nel catalogo del Pasquali a pagina CCCCXLI compare proprio: «Shaftesbury, Anthony Earl of: *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, London, 1714, 8, vol. 3, bound in calf».

Quindi la prima edizione dell'opera che raccoglie il pensiero del filosofo inglese era già a Venezia pochi anni dopo la sua pubblicazione in Inghilterra. Mi si potrebbe ricordare che Goldoni non conosceva l'inglese, eppure come negare che il tono della dedica a Smith rivela una certa sussiegosa familiarità e che quindi il Console abbia potuto 'illustrargli' – come era suo uso – al meglio i fondamenti della filosofia shaftesburiana.

Non è improbabile che la frequentazione assidua del Console inglese in quegli anni sia stata la conseguenza dell'adesione di Goldoni alla loggia massonica, fondata nel 1752 – due anni prima del *Filosofo inglese* – dallo stesso Smith e dall'amico e sodale John Murray, «residente per Sua Maestà britannica presso la Serenissima Repubblica di Venezia», cui Goldoni dedica *I Malcontenti*, messa in scena a Verona nell'estate del 1755. Si sa che ai liberi muratori Goldoni dedicò nel 1753 *Le donne curiose* in cui le sospettosissime dame scoprivano i loro mariti, riuniti nel loro circolo/loggia, solamente intenti in amabili e dotti conversari invece che in stregonerie come ipotizzato nelle bolle di papa Clemente XII nel 1738 e di Benedetto XIV nel 1751.

Dalla «conversazione filosofica e felice» nel palazzo/loggia di Smith Goldoni può aver tratto molto più che una superficiale e generica indicazione sul pensiero dell'aristocratico moralista inglese; ad esempio, notizie sulla polemica contro Bernard de Mandeville e la sua teoria dell'egoismo innato nel nascente capitalismo, portata avanti dal Conte e ancor più dal suo seguace Francis Hutcheson con le *Observations on the Fable of the Bees*, pubblicato nel 1737. I due Quaccheri ipocritamente si appropriano delle argomentazioni di Shaftesbury, mentre Milord Wambert ironizzerà proprio sul fatto che i due, come si dice, 'predicano bene e razzolano male' e cioè lucrano proprio sul lusso e sulla moda, cardini della "mercatura" secondo Mandeville.

Per colmo di ironia al suo filosofo inglese, emblema alla Shaftesbury di accorta medietà anche nel godimento dei «beni della vita, se inutili non sono», Goldoni ha affibbiato il nome Monduil che ricorda il detestato e cinico Mandeville<sup>7</sup>. Quello che il testo rivela è dunque una conoscenza diretta da parte di Goldoni del dibattito culturale intorno a etica e capitalismo, vivissimo in Inghilterra nella prima metà del Settecento.

Anche l'idea di presentare in scena come antagonisti del buon filosofo due Quaccheri fanatici e imbrogliatori potrebbe essergli venuta dalla implacabile denuncia di Shaftesbury dello «spirit of bigotry and false zeal»<sup>8</sup> di ogni fanatismo, incluso quello dei Quaccheri. Nella polemica che seguì alla messa in scena del *Filosofo inglese* Giorgio Baffo invita Goldoni «Se ben no se saveva de' Quaqueri el costume, / Da Volter se doveva andar a prender lume,» riferendosi alle *Lettres philosophiques*, ma Goldoni risponde "per le rime":

Londra li stima tanto che la li ha messi in opera  
 Con una mascherada, e in teatro, in un'opera;  
 anzi in una commedia, dove sti onesti omeni boni  
 i è da un poeta inglese depenti per baroni. (258)

Il Veneziano dimostra qui di essere ben informato su quello che succedeva sulle scene inglesi, su cui era stata rappresentata nel 1728 *The Quaker's Opera* (una *ballad opera* in tre atti) di Thomas Walzer e Henry Carey, riadattamento del precedente *The Prison-Breaker* con al centro il famigerato ladro Jack Sheppard di *The Beggar's Opera*.

<sup>7</sup> Cfr. M. Goretti, "Mandeville personaggio goldoniano?", *Studi senesi*, LXX (III serie, VII), 3, 1958: 357-368.

<sup>8</sup> G. Bruni Roccia (a c. di), *Sensus Communis - Saggio sulla libertà di spirito e di umorismo*, Roma: Bulzoni, 2006, p.86.

Rileggere *Sensus Communis, An Essay on the Freedom of Wit and Humour*, ci ha convinto di una conoscenza diretta da parte di Goldoni dell'Inghilterra del suo tempo e del pensiero di Shaftesbury. Queste parole del Conte inglese potrebbero ben commentare e anzi anticipare, anche da un punto di vista di efficacia teatrale, la scena dello scontro solo verbale tra Milord e Monduil:

If I am railed at, I can laugh still with fresh advantage to my cause. For though, in reality, there could be nothing less a laughing matter than the provoked rage, ill-will and fury of certain zealous gentlemen, were they armed as lately they have been known, yet, there is nothing very terrible in their encounter. Exceeding fierceness, with perfect inability and impotence, make the highest ridicule.(189-190)

E in effetti alla fine della tirata 'moralizzatrice' di Monduil Milord Wambert, «an armed gentleman» che «osserva un poco Jacobbe e, mostrandosi compunto, parte [...] senza parlare» (174), fa senza dubbio una ben ridicola figura.

Citiamo ancora da *Sensus Communis*:

I know not, why others may not be allowed to ridicule folly and recommend wisdom and virtue, if possibly they can, in a way of pleasantry and mirth: I know not why poets, or such as write chiefly for the entertainment of others, may not be allowed this privilege.

Anche questo brano, in cui si auspica la leggerezza dell'ironia nella condanna dei vizi da parte dei «poets [who] write for the entertainment of [...] others», che altri non sono che coloro che scrivono per il teatro, rimanda al carattere bonario della satira morale goldoniana, intrisa di «pleasantry and mirth».

Non ci sembra dunque arbitrario affermare che Goldoni mutuò direttamente da Shaftesbury l'impianto filosofico della sua riforma – dalla commedia di intreccio in cui le maschere sono vittime di un destino dispotico e arbitrario alla commedia di carattere, che poneva al centro la complessità del soggetto: non 'agito' dalle passioni, bensì 'attore' razionale, responsabile del bene comune, dotato dalla stessa natura della capacità di percepire che «the most natural beauty in the world is honesty and moral truth. For all beauty is truth» (180).

Nella seconda parte del saggio si tratterà una conclusione 'irlandese', perché si prenderanno in considerazione tre maestri di commedia irlandesi: Lady Gregory, Oscar Wilde e G.B. Shaw.

Dell'apprezzamento da parte di Lady Gregory della Duse nel ruolo di Mirandolina si è già detto.



Nel novembre 1909 William B. Yeats e Lady Gregory enunciarono i principi fondamentali del loro progetto di un teatro nazionale nel saggio *Our Irish Theatre*:

A theatre, as we conceive it, should contain in its repertory plays from the principal dramatic schools. We have begun with three plays by Molière, – as their affinities with folk drama have made them easy for our players. During our next season we shall add to them one of Goldoni's comedies<sup>9</sup>.

Così alla fine del 1909, dopo aver passato le vacanze a Venezia, Lady Gregory si accinse a tradurre *La Locandiera*. La scelta di questa commedia tra le altre di Goldoni fu certamente sua. È interessante vedere come lavorasse a più riprese alla traduzione che è piuttosto un adattamento, quasi una riscrittura creativa dell'opera goldoniana<sup>10</sup>.

Dal momento che né Wilde né Shaw mai nominano, ne riconoscono esplicitamente alcun debito verso il Veneziano, si dovrà parlare di 'tangenze', di percorsi, almeno in un punto, comuni.

Per capire come sia potuto succedere che questi incontri si siano verificati a così grande distanza di tempi e di culture ci tornerà utile aver individuato l'influenza su Goldoni della filosofia di Shaftesbury, vero punto di partenza di una 'genealogia' filosofico-letteraria. Infatti nel trentennio che va dal 1865 al 1895 si assiste in Inghilterra ad un ritorno ai principi shaftesburiani. Vengono poste sul tappeto domande cruciali sui rapporti tra estetica, etica e democrazia. Ci si chiede se la capacità di apprezzare l'arte sia caratteristica della natura umana e se il gusto estetico dipenda dalla natura o dall'educazione e di conseguenza se l'arte possa essere 'democratizzata' senza che il suo valore vada perduto «in the filthy modern tyde». Intorno a queste domande ruotò tutto il movimento estetico vittoriano. Ruskin, Arnold, Pater e Wilde ripensarono e reinventarono la teoria di un senso morale universale che era stata sviluppata proprio da Shaftesbury nel Settecento. Shaftesbury è dunque una sorta di 'genio fondante' della satira morale contro la società borghese.

Nel 1895 quando iniziò il suo calvario nel carcere di Reading, Oscar Wilde aveva già conosciuto il successo più strepitoso con le sue quattro

<sup>9</sup> Lady A. Gregory, "Paragraphs from Samhain, 1909", in *Our Irish Theatre - A Chapter of Autobiography* (with a foreword by R. McHugh), Gerrards Cross: Colin Smythe, 1972, p. 198.

<sup>10</sup> Per un approfondimento sul rapporto della scrittrice irlandese con Goldoni, rimando al mio saggio "Lady Gregory and Italy" pubblicato nel numero monografico sulla Gregory dello *Irish University Review* (Spring-Summer 2004: 37-48).

commedie. Su queste, anzi su una, la migliore e l'ultima, ci soffermeremo. Si tratta ovviamente di *The Importance of Being Earnest* proprio del 1895. In essa la satira wildiana colpisce al cuore la società borghese del suo tempo con un attacco nominalistico che riduce i valori basilari della borghesia ai relativi segni verbali: il nome – segno di appartenenza alla classe – è svuotato di senso. Goldoni fa capolino fra le righe, o meglio, tra le battute vivacissime della commedia wildiana. Ad esempio, la giustificazione di voler rispettare la gerarchia degli 'ordini' sociali attraverso l'agnizione di nobili origini della servetta Pamela, aggiunta da Goldoni nell'adattamento teatrale del romanzo di Richardson, poteva aver suggerito a Wilde un analogo espediente per legittimare l'unione tra la nobile Gwendolen e l'anonimo Jack Worthing (la cui virtù "worth" era già nel nome e che non avrebbe dovuto richiedere alcuna conferma, "in earnest" o meno). Naturalmente Wilde, da par suo, ironicamente cita e al tempo stesso rinnega Goldoni e la sua condiscendenza nel non urtare la suscettibilità del pubblico borghese. Il fatto che Jack neonato venga messo per errore nella "bag" di Miss Prism al posto di un romanzaccio in tre tomi, quintessenza di narrativa popolare di bassa lega, la dice lunga sull'origine tutta letteraria e 'colta' di questo *coup de theatre*. Non ci sorprende se pochissimo tempo dopo, Wilde, oramai rinchiuso nel carcere di Reading, abbia richiesto nella *Petition* del 2 luglio 1896, tra gli altri libri, «so vital to the preservation of [my] mental balance», proprio «the works of Goldoni».

Passiamo ora all'ultimo irlandese, George Bernard Shaw, protagonista del teatro prima come critico e poi come commediografo nella società borghese di *fin de siècle* che rivela una crisi terminale come quella di Venezia prima della Rivoluzione francese. Animato da un profondo anelito riformatore e utopico, Shaw utilizza il teatro con lo stesso intento dei grandi moralisti del Settecento, ma anche con l'ironia di un goldoniano "burbero benefico". Di lui il critico Eric Bentley ha scritto:

Shaw is an eighteenth-century *philosophe* in his belief in natural goodness, the malleability of human life, the possible realization of the city of God on earth. Shaw tells us that laughter must be friendly and sympathetic. We can conclude that his art cannot /does not belong to the same family as that of Moliere. Shaw lacks a sense of horror. He belongs to the family of Shaftesbury<sup>11</sup>.

E noi possiamo aggiungere che Shaw "per li rami" appartiene di buon diritto alla stessa 'genia' di Goldoni. Sia Shaw che Goldoni, grandi uomini

<sup>11</sup> E. Bentley, *Bernard Shaw*, London: Methuen, 1967, p. 120.

di teatro, ma anche grandi intellettuali utopisti, non possono fare a meno di aggiungere lunghe prefazioni esplicative e moralizzanti alle loro opere, quando queste passano “dalla scena al torchio”. Il femminismo militante dell'irlandese ricorda l'apprezzamento goldoniano per donne che prendono in mano il proprio destino, come fa Mirandolina. Potrebbe essere di Shaw la difesa dell'intelligenza femminile che Monduil fa in risposta alla becera misoginia del Quacchero Bluk.

Ci piace concludere proponendo una – surreale – lettura ‘goldoniana’ di *Pygmalion*, scritta da Shaw nel 1914, cioè solo quattro anni dopo la rappresentazione all'Abbey Theatre della *Mirandolina* della sua amica Lady Gregory.

Bisogna riandare a *Il Campiello*, in cui in mezzo alle baruffe dei popolani un Cavaliere napoletano s'innamora della bella, ma ancora povera Gasparina, incantato dal suo vezzo di pronunciare una *z* al posto della *s*, che trasforma il suo dialetto in una lingua quasi incomprensibile ma senza dubbio intrigante. Covent Garden altro non è che un nuovo ‘campiello’ londinese dove, a causa della pioggia, i ricchi borghesi incontrano le povere fioraie dallo strano accento *cockney*. E come il Cavaliere napoletano o quello di Ripafratta, che dir si voglia, anche Mr Higgins, nonostante il suo impegno di scienziato misogino – «sempre ad uomo che studia incomoda è la moglie» – non può resistere al fascino di Elisa, novella Mirandolina, che però sceglierà accortamente, come spiega Shaw nella post-fazione, di maritarsi con il meno ostico e pretenzioso Freddy, un Fabrizio in versione londinese.

Ma il personaggio più goldoniano è senza dubbio Mr Doolittle, Arlecchino astuto, libero e felice all'inizio, che la fortuna improvvida trasforma in un Pantalone scontentissimo, ma pur sempre responsabile del “bene comune”, come voleva il moralista Shaftesbury:

D: It's making a gentleman of me that I object to. [...] A year ago I hadn't a relative in the world except two or three that wouldn't speak to me. Now I've fifty. [...] I have to live for others and not for myself: that's middleclass morality<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> G.B. Shaw, *Pygmalion*, Penguin Plays, 1970, p. 120.



VII  
TRE VARIAZIONI SUL TEMA  
“L’OSTIA PROFANATA DAI GIUDEI”

*Enrico Giaccherini*

I

Un lento processo di ideazione simbolica prima, con la concomitante riflessione teologica e filosofica, e quindi una fase successiva di consolidamento, strutturazione, canonizzazione, dogmatizzazione e *mise-en-scène* rituale e liturgica – che ha investito in pieno anche l’ambito estetico-artistico nelle sue forme tradizionali di rappresentazione – hanno concorso a fare del *sacramentum altaris*, l’eucaristia, il simbolo e la narrazione identitaria centrale del sistema religioso – più ancora, dell’intero sistema culturale – dominante l’Europa medievale, dalla seconda metà del XII secolo fino a ben oltre i convenzionali confini cronologici di quell’epoca. I decenni compresi fra il Concilio Lateranense IV del 1215, l’emanazione della bolla *Transiturus de hoc mundo* da parte di Papa Urbano IV nel 1264, data dell’istituzione ufficiale della festività del *Corpus Domini*, o *Corpus Christi* nei paesi di lingua inglese, e la successiva rifondazione per volontà di Giovanni XXII che nell’Ottobre 1317, durante il suo regno avignonese, in effetti promulga e diffonde le *Constitutiones* del predecessore Clemente V reincorporandovi definitivamente la *Transiturus*<sup>1</sup>, costituiscono infatti la fase culminante di una “invenzione di una tradizione”<sup>2</sup> che si afferma in modo trionfale e non effimero. Per chi voglia fondare sulla base di una prospettiva storico-culturale la più ampia e solida possibile disamine settoriali che abbiano per oggetto testi e documenti

<sup>1</sup> E. Franceschini, “Origine e stile della bolla *Transiturus*”, *Ævum*, 39, 1965: 218-43.

<sup>2</sup> E.J. Hobsbawm, T. Ranger (a c. di), *L’invenzione della tradizione*, Torino: Einaudi, 1987 [E.J. Hobsbawm, T.O. Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: CUP, 1983].

che, pur appartenendo a campi diversi dell'espressione artistica secondo le forme proprie dell'epoca, trovano tuttavia un comune denominatore nella presenza e nel ruolo determinante esercitato dal plesso di immagini e significati riassunti nell'eucaristia, l'ampio studio di Miri Rubin<sup>3</sup> costituisce oggi un riferimento imprescindibile.

Ogni processo di formazione identitaria, dell'individuo così come del gruppo, della comunità, è anche necessariamente un percorso di differenziazione implicante il riconoscimento, o la costruzione, di un "altro da sé". Nei secoli durante i quali l'affermazione dell'identità cristiana dell'Europa diviene organicistica, universalistica e totalizzante, saturando le istituzioni ecclesiastiche, politiche, sociali, così come le coscienze individuali, il volto dell'"altro" assume con crescente determinazione le fattezze dell'eretico, del miscredente, e soprattutto dell'Ebreo – con la maiuscola dell'ipostasi. Dalle origini medesime del Cristianesimo, l'Ebraismo è, naturalmente, la 'matrice' dalla quale la nuova religione deve prendere le distanze per potersi costituire in autonomia, ed è poi divenuto l'emblema medesimo del rifiuto pervicace, incomprensibile, perverso, di rinunciare alla propria identità non importa quanto minoritaria per dissolversi in una più vasta comunità di credenti<sup>4</sup>, la Cristianità – ed è anche da sempre, a differenza di altri gruppi quali ad esempio i Saraceni, i Mori, vale a dire i seguaci di religioni diverse<sup>5</sup>, presente nel corpo stesso della società cristiana. Con il XII secolo comincia però a mutare radicalmente quella disposizione mentale, e pratica, nei confronti degli ebrei

<sup>3</sup> M. Rubin, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge: CUP, 1991.

<sup>4</sup> La genericità di simili affermazioni, inevitabile in una sede come questa, non può che prescindere dal dato storico del numero incerto, ma proporzionalmente assai elevato, di conversioni avvenute nel corso dei secoli e delle vicissitudini storiche, vuoi subite *oborto collo* per necessità di sopravvivenza (gli eventi della Penisola Iberica fra 1492 e 1496 non ne sono che le testimonianze più clamorose), vuoi per scelta dettata da convenienza economica, o per consapevole volontà di assimilazione sociale, senza neppure escludere le sporadiche sincere adesioni ad un diverso credo religioso. In estrema sintesi, si può dire che il collettivo ebraico abbia perso una notevole parte del suo potenziale demografico attraverso le conversioni in uscita nel corso dei secoli, anche se è vero che nell'antichità ci sono stati periodi di incremento in entrata. Una più ampia panoramica del problema in prospettiva storica e demografica in S. Della Pergola, *La trasformazione demografica della diaspora ebraica*, Torino: Loescher, 1981; dati più aggiornati in ID., "Some Fundamentals of Jewish Demographic History", in S. Della Pergola, J. Even (eds.), *Papers in Jewish Demography 1997*, Jerusalem: The Hebrew University, 2001, pp. 11-33 e ID., "Riflessioni globali sulla demografia degli ebrei", *Zakhor*, 7, 2004: 105-39. Ringrazio l'amico Della Pergola per i preziosi suggerimenti in materia.

<sup>5</sup> Ma con il paradosso della graduale assimilazione, sempre più evidente a partire dal XII secolo, fra ebrei e musulmani, entro il più vasto stereotipo degli "eretici" e degli "infedeli". Si veda J. Cohen, *Living Letters of the Law. Ideas of the Jew in Medieval Christianity*, Berkeley-Los Angeles-London: U. of California P., 1999, spec. pp. 147-218. Cfr. anche *infra*, nn. 15, 34.

che aveva preso forma molti secoli prima nell'intransigente anti-giudaismo di Agostino d'Ippona, perfezionata nel suo *De civitate Dei*<sup>6</sup>. Secondo tale paradigma, la sopravvivenza del popolo d'Israele, nella "giusta" miseria e schiavitù dello stato presente derivante dal suo rifiuto di riconoscere in Gesù il messia, aveva il ruolo di testimonianza vivente, di conferma e garanzia della verità della fede cristiana, e al tempo stesso di validazione, con la fedeltà all'Antico Testamento, delle profezie in quello contenute concernenti la venuta di Cristo. Sul piano dell'atteggiamento concreto, decisiva era l'esegesi, applicata al caso specifico, di Ps. 58(59):12 «Ne occida eos, nequando obliviscantur populi mei»<sup>7</sup>. È, in forma e in sostanza, l'argomentazione che ancora nel 1146, di fronte alla montante ostilità nei confronti degli ebrei innescata dal nuovo clima di Crociata, Bernardo di Clairvaux – propugnatore a sua volta, peraltro, di un feroce anti-giudaismo rigorosamente ortodosso – riteneva di dover ribadire, mentre invitava il clero e il popolo di Francia a prendere le armi per correre alla riconquista dei territori di Terrasanta andati nel frattempo perduti: «Non sunt persequendi Judaei [...] Vivi quidam apices nobis sunt», sono per noi, cioè, "lettere viventi" dell'alfabeto che compone le sacre pagine<sup>8</sup>. Si accelera ora, invece, un processo di marginalizzazione ed esclusione degli ebrei dal novero del genere umano medesimo; si tratta di una vera e propria deumanizzazione e demonizzazione<sup>9</sup> che fa dell'Ebreo ben più di un peccatore che ha ceduto a Satana, ma anzi un suo 'compare',

<sup>6</sup> S. Agostino, *De Civitate Dei*, XVIII, 46 (PL 41, 608-609).

<sup>7</sup> Cito dalla *Vulgata* (*Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam nova editio*) a c. di A. Colunga e L. Turrado, 5ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1977). Su tale problematica, rinvio per brevità a Cohen, cit., in particolare pp. 29-41.

<sup>8</sup> Epistola 363 *Ad orientalis Franciae clerum et populum*: «Non sunt persequendi Judaei, non sunt trucidandi, sed nec effugandi quidem. Interrogate eos divinas paginas. Novi quid in Psalmo legitur prophetatum de Judaeis: *Deus ostendit mihi, inquit Ecclesia, super inimicos meos, ne occidas eos, nequando obliviscantur populi mei*. Vivi quidam apices nobis sunt, repraesentantes Dominicam passionem. Propter hoc dispersi sunt in omnes regiones, ut dum justas tanti facinoris poenas luunt, testes sint nostrae redemptionis» (6) (*Sancti Bernardi opera*, vol. VIII, *Epistolae*, H. Leclercq e J. Rochais, a c. di, Romae: Editiones Cistercienses, 1977, pp. 316-17). Più articolatamente, e con toni assai aspri, Bernardo, nella Epistola 365, si scaglia contro il cisterciense Radulfo, «qui fideles in Judaeorum necem armabat» (ivi, pp. 321-22).

<sup>9</sup> Formula che ha conosciuto notevole fortuna a partire dallo studio di J. Trachtenberg, *The Devil and the Jews*, Philadelphia: The Jewish Publication Society, 1943 (che cito dalla seconda edizione, 1983). Si tratta nondimeno di un atteggiamento ben radicato nella letteratura "Adversus Judaeos" già nei primi secoli del Cristianesimo, come in Giovanni Crisostomo: fra i contributi più recenti, vedi ad esempio J. Carmichael, *The Satanizing of the Jews. Origin and Development of Mystical Anti-Semitism*, New York: Fromm, 1992, e G.G. Stroumsa, "From Anti-Judaism to Antisemitism in Early Christianity?", in O. Limor, G.G. Stroumsa (eds.), *Contra Judaeos: Ancient and Medieval Polemics between Christians and Jews*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1996, pp. 1-26.

complice e perfino istigatore di ogni abietto complotto volto alla rovina fisica e spirituale dei cristiani. Accanto all'antica, tradizionale accusa di deicidio, prende forma nella coscienza popolare, soprattutto nelle regioni dell'Europa settentrionale, una costruzione del tutto irrazionale<sup>10</sup> dell'Ebreo, che lo rappresenta, oltre che in veste di usuraio affamatore, come votato, per intrinseca malvagità e puro odio teologico, ai più ripugnanti delitti: crocifissioni, assassinî e cannibalismo rituali, spesso di bambini, avvelenamenti, e – ciò di cui si parlerà – profanazione di ostie consacrate, per culminare, alla metà del secolo XIV, con l'accusa di diffondere la Peste Nera per la totale distruzione della Cristianità<sup>11</sup>.

Entro questo schema, il costrutto chimerico "Ebreo", in quanto personificazione del rifiuto a credere, esercitava anche un'altra, correlata funzione, quella cioè di comodo schermo sul quale proiettare ed esorcizzare incertezze, dubbi, angosce provocate dalle irresolubili contraddizioni tra le verità rivelate della fede cristiana e i dati empirici della realtà osservabile. Prima fra tutte, proprio l'eucaristia, la "vera" presenza, non già meramente simbolica ma propriamente carnale, del corpo di Cristo-Dio, nell'ostia, grazie alla "transustanziazione" operata dal sacerdote al momento della consacrazione: per riprendere, appunto, le parole della studiosa ricordata in apertura, Miri Rubin, «a ritual which turned bread into flesh – a fragile, small, wheaten disc into God» che stava «[a]t the centre of the whole religious system of the later Middle Ages»<sup>12</sup>, «a symbol of the utmost uniformity to accommodate a complex world»<sup>13</sup>. Pur avendo formato oggetto di discussione fin dai primordi del Cristianesimo, è soltanto fra XI e XII secolo che la natura dell'eucaristia va a collocarsi al centro della riflessione e del dibattito teologico, finché nel 1215 il pontefice Innocenzo III, nel Concilio Lateranense IV, ne proclama la natura dogmatica<sup>14</sup>. E non è affatto casuale, come è stato

<sup>10</sup> "Chimeriche" ("chimerical"), secondo la definizione elaborata da Gavin Langmuir: vedi G.I. Langmuir, *Toward a Definition of Antisemitism*, Berkeley, Los Angeles, London: U. of California P., 1990, soprattutto pp. 14-15 e 301-52.

<sup>11</sup> Processo nel quale, dagli inizi del Duecento, ha giocato un ruolo determinante, sul piano più strettamente ideologico, l'antigiudaismo dei neonati ordini mendicanti – Domenicani e Francescani –, come ha sostenuto Jeremy Cohen (J. Cohen, *The Friars and the Jews. The Evolution of Medieval Anti-Judaism*, Ithaca and London: Cornell UP, 1982).

<sup>12</sup> M. Rubin, cit., p. 1.

<sup>13</sup> Ivi, p. 12.

<sup>14</sup> Accogliendo solennemente, nella prima, fondamentale "Constitutio" *De fide catholica*, la nozione di transustanziazione: «Una vero est fidelium universalis Ecclesia extra quam nullus omnino salvatur in qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina ut ad perficiendum mysterium unitatis



fatto spesso osservare, che proprio nei canoni di quel medesimo Concilio, fra le molte misure discriminatorie contestualmente istituite nei confronti degli ebrei, l'alterità essenziale di cui essi vengono dichiarati portatori venga per la prima volta – a compimento di quel percorso di separazione ed esclusione cui accennavo – sancita con il più alto grado di autorevolezza, da parte dei successori di Pietro e degli apostoli, con l'obbligo della visibilità e riconoscibilità esteriore, nell'abbigliamento<sup>15</sup>. È evidente anche da questo documento che, a questa altezza cronologica, eucaristia ed ebrei si trovano dunque ad occupare posizioni pericolosamente vicine entro lo spazio comune dell'immaginario cristiano<sup>16</sup>. La scintilla scocca fatalmente, generando una narrativa mitica, quella appunto della demoniaca profanazione dell'ostia per mano giudea, destinata a calarsi da allora in avanti nelle principali forme espressive a disposizione dell'epoca. Queste sono non soltanto verbali – cronachistiche, narrative, soprattutto con finalità esemplare ed omiletica, drammaturgiche – ma anche figurative, e talora fra loro ibridate, in una fitta rete di occorrenze che marciano un percorso di graduale aggregazione e imbricazione motivica dai toni che si fanno sempre più aggressivi, fino ad assestarsi nella versione-modello, quella che ha per scenario la Parigi del 1290: il "miracle des Billettes"<sup>17</sup>. Un intreccio a tratti labirintico, a guidarci lungo il quale è ancora una volta Miri Rubin, con uno studio che del suo citato in precedenza costituisce la naturale, inevitabile estensione all'ambito più propriamente narrativo<sup>18</sup>.

accipiamus ipsi de suo quod accepit ipse de nostro» (<<http://www.internetsv.info/Archive/CLateranense4.pdf>>, visitato Agosto 2011).

<sup>15</sup> Nella "Constitutio" 68 *Ut Iudei discernantur a christianis in habitu*: «statuimus ut tales utriusque sexus in omni christianorum provincia et omni tempore qualitate habitus publice ab aliis populis distinguantur» (*ibidem*). Da rilevare, di passaggio, come la preoccupazione delle autorità ecclesiastiche spesso, ma non coerentemente, accomuni sotto questo profilo "Giudei" e "Saraceni", e come a tale decisione sia sottesa un'esplicita ossessione di natura che non saprei definire se non razziale: quella di una «damnat[a] commixti[o]» causata dal fatto che «contingit interdum quod per errorem christiani Iudæorum seu Saracenorum et Iudæi seu Saraceni christianorum mulieribus commisceantur» (*ibidem*).

<sup>16</sup> Episodi che vedevano ebrei ed eucaristia interagire erano del resto già presenti, almeno dal X secolo, nella tradizione narrativa: anelli nella catena «of a long and complex process, of which we can only glimpse fleeting moments» (M. Rubin, cit., p. 37). In origine, tuttavia, l'orientamento prevalente era più spesso inteso a dimostrare l'efficacia dell'ostia nel convincere e nell'indurre gli ebrei alla conversione: vedi Trachtenberg, cit., p. 111.

<sup>17</sup> Sull'argomento rimando, fra i contributi recenti, a J. Dehullu, "L'affaire des Billettes. Une accusation de profanation d'hosties portée contre les Juifs à Paris, 1290 – *An Accusation of Host Desecration by Jews in Paris, 1290*", *Bijdragen*, 56, 1995: 133-55.

<sup>18</sup> M. Rubin, *Gentile Tales. The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven: Yale UP, 1999. Ad entrambi gli studi della Rubin queste pagine sono specialmente debitrice.

Il caso parigino conobbe prestissimo una notevole diffusione in altre regioni europee: ne fu impressionato, ad esempio, Giovanni Villani, che lo ritenne meritevole di menzione nella sua *Nuova Cronica* (*ante* 1348), sotto la rubrica «D'uno grande miracolo ch'avenne in Parigi del corpo di Cristo» (l. VIII, CXLIII), fornendone un conciso resoconto che vale la pena citare per intero, dal momento che di quegli avvenimenti ci fornisce la trama essenziale:

Nel detto anno, essendo in Parigi uno Giudeo ch'avea prestatato ad usura a una Cristiana sopra sua roba, e quella volendola ricogliere per averla indosso il dì di Pasqua, il Giudeo le disse: «Se tu mi rechi il corpo del vostro Cristo, io ti renderò i tuoi panni senza danari». La semplice femmina e covidosa il promise, e la mattina di Pasqua, andandosi a comunicare, ritenne il sacramento e recollo al Giudeo; il quale messo una padella a fuoco con acqua bogliente, gittò il corpo di Cristo dentro, e no-llo potea consumare; e ciò veggendo, il fedì più volte col coltello, il quale fece abondevolmente sangue, sì che tutta l'acqua divenne vermiglia; e di quella il trasse, e miselo in acqua fredda, e simile divenne vermiglia. E sopravvegnendovi Cristiani per improntare danari, s'accorsono del sacrilegio del Giudeo, e il santo corpo per sé medesimo saltò in su una tavola. E ciò sentito, il Giudeo fu preso e arso, e il santo corpo ricolto per lo prete a grande reverenzia, e di quella casa dove avvenne il miracolo si fece una chiesa che si chiama il Salvatore del Bogliente.<sup>19</sup>

Come anticipavo, nell'autunno del Medioevo europeo versioni di questa storia presero a circolare anche in forma di rappresentazione scenica in più di un paese e in più di una lingua, ed è su queste che mi soffermerò.

## II

Tre sono, essenzialmente, i testi scenici che la tradizione ci ha consegnato, aventi per soggetto la presunta profanazione dell'ostia da parte di ebrei; tutti e tre sono adespoti e di incerta datazione, genericamente collocabile nel XV secolo, ma tutti ci sono pervenuti da fonti, manoscritte o a stampa, comprese fra gli ultimi anni del Quattrocento e i primi decenni del secolo successivo. I 1586 versi del *Mistere de la Sainte Hostie* mediofrancese conobbero una prima edizione parigina a stampa («chez la Veuve Trepperel») fra il 1512 e il 1519; dei 1007 versi comunemente noti come “Croxton *Play of the Sacrament*”

<sup>19</sup> Cito dalla versione *online* <<http://www.classicalitaliani.it/index144.htm>> (visitato Agosto 2011) che digitalizza l'edizione della Fondazione Pietro Bembo (G. Villani, *Nuova Cronica*, a c. di G. Porta, 3 voll., Parma: Ugo Guanda, 1991).

medioinglese<sup>20</sup>, di provenienza dall'area dell'East Anglia, possediamo un unico teste manoscritto databile ca. 1520<sup>21</sup>, che, con un rimando intratestuale, ci indica un *terminus post quem* per l'anno 1461; infine, dell'italiana *Rappresentazione d'uno miracolo del Corpo di Cristo*, di 664 versi, sono conservati tre esemplari di un incunabolo fiorentino ca. 1495, anche se la prima memoria di una rappresentazione romana «di quello iudeo che rosti il corpo de Christo» risale al 1473<sup>22</sup>. Considerata anche l'esiguità del numero di drammi imperniati sul tema del quale ci occupiamo, è sorprendente la diversissima fortuna critica che a ciascuno di essi è toccata. Basterà sottolineare, per l'ambito mediofrancese, che il *Mistere* ha conosciuto in epoca moderna una sola edizione ottocentesca<sup>23</sup> prima di poter godere in anni recenti di un'edizione, ancorché non esente da mende, preziosa per l'ampio apparato esplicativo, ma soprattutto facilmente accessibile agli studiosi, grazie alla pubblicazione in rete, malgrado la sua natura di dissertazione accademica<sup>24</sup>; assai scarna, al contrario, e in buona parte di provenienza anglofona, è la bibliografia secondaria. La situazione è ancor più scoraggiante per la *Rappresentazione* italiana, un'edizione moderna<sup>25</sup> della quale è soltanto oggi finalmente disponibile, mentre manca del tutto qualsiasi studio

<sup>20</sup> L'associazione con il toponimo "Croxtan" è contenuta nel testo stesso, che nella sezione introduttiva – i *banns*, il proclama al pubblico della rappresentazione che avrà luogo – ne annuncia la programmazione «a Croxtan, questo lunedì». Fra le varie località inglesi con tale nome, è opinione condivisa che si tratti qui di Croxtan nella contea del Norfolk: si veda N. Davis (ed.), *Non-Cycle Plays and Fragments*, London: OUP for The Early English Text Society, 1970, pp. lxxxiv-lxxxv. Al titolo più comunemente in uso mi atterrò anch'io in questa sede, pur ritenendo, insieme con altri, preferibile quello di *The Conversion of Ser Jonathas the Jew*, come argomenterò altrove.

<sup>21</sup> MS Trinity College, Dublin, F.4.20, del quale occupa i ff. 338<sup>r</sup>-356<sup>r</sup>. La possibilità di una datazione più bassa, intorno alla metà del XVI secolo, è ora sostenuta da T. Atkin, "Playbooks and Printed Drama: A Reassessment of the Date and Layout of the Manuscript of the Croxtan *Play of the Sacrament*", *Review of English Studies*, 60, 2009: 194-205.

<sup>22</sup> Ma messa in scena da "festaioli" fiorentini, chiamati a Roma per l'occasione. Vedi N. Newbigin, *Feste d'Oltrarno: plays in churches in fifteenth-century Florence*, 2 voll., Firenze: Olschki, 1996, I, pp. 140-41.

<sup>23</sup> *Le mistere de la sainte hostie, nouvellement imprimé à Paris*, Aix-en-Provence: A. Pontier, 1817.

<sup>24</sup> In forma di dissertazione di *Master* della Université de Haute Bretagne-Rennes 2: *Le Mistere de la Sainte Hostie. Introduction, édition du texte et notes par Camille Salatko Petryszcze*, disponibile *online*, anche se in forma tuttora incompleta, presso <<http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/ctem/Edition%20Hostie/ostie.html>>, visitato Giugno 2011. Seguo il testo della prima edizione "Trepperel" curato dalla Salatko, cui si riferisce la numerazione dei versi citati.

<sup>25</sup> A cura di N. Newbigin, in "Dieci sacre rappresentazioni inedite fra Quattro e Cinquecento", *Letteratura italiana antica*, 10, 2009: 21-397 (pp. 27-97), dalla quale traggio le citazioni, accompagnate nel testo da numero della stanza e, quando occorre, dei relativi versi.

critico<sup>26</sup>, malgrado la diffusa – ma non provata – opinione secondo la quale tale testo avrebbe ispirato a Paolo Uccello la più famosa delle rappresentazioni iconografiche della “profanazione dell’Ostia”, le sei scenette componenti la predella alla pala d’altare detta “del Corpus Domini” che Paolo di Dono realizzò fra il 1467 e il 1468<sup>27</sup>. Affatto diverso, al contrario, il caso del *play* medioinglese: numerose edizioni del manoscritto dublinese si sono succedute a partire dalla seconda metà dell’Ottocento ad oggi<sup>28</sup>, alle quali fa riscontro un’abbondante produzione critica che si è venuta infittendo nei decenni a noi più vicini, vagliando il testo alle più diverse griglie di lettura. I motivi di tale squilibrio sono diversi: anche al netto del numero incomparabilmente maggiore di studiosi appartenenti alla medesima tradizione linguistica e culturale del *Play of the Sacrament* rispetto ad altri, la moltiplicazione di edizioni moderne facilmente accessibili è stata ed è senz’altro uno stimolo. Vi concorre l’interesse sollecitato dal fatto che il *Play of the Sacrament* è, per tipologia di

<sup>26</sup> Niente più che un fugace accenno in A. D’Ancona, *Origini del teatro italiano*, 3 voll., Torino: Loescher, 1891<sup>2</sup>, I, pp. 288 e n.7, 333. A sua volta, V. de Bartholomaeis, “Di alcune antiche rappresentazioni Italiane”, *Studi di filologia romanza*, 6, 1893: 161-245, nel descrivere la cospicua silloge di *Rappresentazioni* fiorentine rappresentata dal ms. Magliabechiano VII, 760, accenna a quello che definisce un «episodio [...] semiserio» costituito da una «scena di quattordici ottave nella quale alcuni giovinastru giuocano in un’osteria ed uno di loro, Guglielmo, va ad impegnare il mantello da un ebreo» (p. 217). Il medesimo studioso, in *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino: S.E.I., 1952<sup>2</sup>, vi si riferisce come a una «Scena comica di osteria, ove due compagni giuocano e mangiano, e uno va a impegnare il mantello da un Giudeo» (p. 405).

<sup>27</sup> Come è noto, la pala d’altare celebrante l’istituzione dell’eucaristia era stata commissionata per la propria chiesa dalla Confraternita del Corpus Domini, in quel tempo la più importante organizzazione religiosa della città di Urbino. Paolo Uccello tuttavia abbandonò l’impresa dopo aver realizzato soltanto la predella, e l’opera venne portata a termine pochi anni dopo dal fiammingo Joos van Ghent (Giusto di Gand) con l’imponente *Comunione degli Apostoli*. Dopo varie traversie, entrambe le sezioni, separate dopo il 1703, sono ora ospitate nel Palazzo Ducale di Urbino, sede della Galleria Nazionale delle Marche. Sul collegamento fra predella e gli avvenimenti parigini del 1290 si veda P. Francastel, “Un mystère parisien illustré par Uccello: le miracle de l’hostie d’Urbino”, *Revue archéologique*, 39, 1952: 180-91, e M.A. Lavin, “The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Ghent, Piero della Francesca”, *The Art Bulletin*, 49, 1967: 1-24. Vedi anche D. E. Katz, “The Contours of Tolerance: Jews and the Corpus Domini Altarpiece in Urbino”, *The Art Bulletin*, 85, 2003: 646-61. Proprio con il documento iconografico urbinato si è notoriamente confrontato Stephen Greenblatt in prospettiva neostoricista: C. Gallagher and S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago: U. of Chicago P., 2000 (il riferimento è al cap. 3: “The Wound in the Wall”, pp. 75-109).

<sup>28</sup> Del 1860 la prima, a cura di W. Stokes (in *Transactions of the Philological Society*, 1860-1861, Appendix, pp. 101-52), la più recente, a mia conoscenza, in G. Walker (ed.), *Medieval Drama: An Anthology*, Oxford: Blackwell, 2000. L’edizione di riferimento, dalla quale traggio citazioni e numerazione di versi che le accompagnano, è quella di N. Davis in *Non-Cycle Plays and Fragments*, cit.

genere letterario, un *unicum* nel panorama della drammaturgia sacra del tardo Medioevo inglese<sup>29</sup>: un *miracle play* nel senso più stretto della parola, dove il "miracoloso" si esprime nella sua forma più pura, piuttosto che come ratifica divina delle qualità eccezionali di individui eletti sì, ma pur sempre "terrestri" – i santi, o, sia pure a maggior titolo, la Vergine Maria. Un ruolo non irrilevante in tale valorizzazione, va aggiunto, è dovuto all'interesse suscitato dall'irruzione nell'azione principale del dramma di un personaggio del tutto anomalo in un simile contesto, protagonista di un intermezzo a carattere comico-popolare: "Mayster Brendyche of Braban", *Magister phisicus*, il quale, accompagnato dal suo inserviente Colle, si offre di riattaccare la mano di Jonathas, disarticolata a forza dal polso nel vano tentativo dei complici di separargliela dall'ostia che vi si era miracolosamente incollata. È qui infatti che incontriamo «textually recorded for the first time in English»<sup>30</sup> la figura del "quack doctor", il "cerusico ciarlatano", tipica del folklore del *Mummers' Play*<sup>31</sup>. Più di ogni altro fattore, ha però influito lo spazio sempre più ampio conquistato dai "cultural studies" nel panorama accademico, con l'inevitabile focalizzazione sulla categoria dell'"alterità", nelle sue varie declinazioni di identità, razza, etnicità, religione, *gender*, appartenenza, colonialismo/post-colonialismo e via dicendo: compresa, ovviamente, la nozione di antisemitismo, che tante discussioni ha acceso intorno al nostro testo. Tutto ciò ha finito per conferire al *Play of the Sacrament* uno statuto emblematico tale da collocarlo in una posizione di assoluto rilievo nel canone drammaturgico e letterario del tardo Medioevo inglese – cosa del tutto impensabile fino a qualche decennio fa – al punto che, ha osservato recentissimamente Greg Walker, «it threatens to become *the* paradigmatic medieval play to a new generation of scholars and students, replacing the Towneley *Second Shepherds' Play* as the one text that everyone has heard of [...] and which informs their sense of what medieval drama *was like*»<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> «[T]he only play of its kind in English», secondo il popolare manuale *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, ed. by R. Beadle, Cambridge: CUP, 1994, p. 284.

<sup>30</sup> D. Lawton, "Sacrilege and Theatricality: the *Croxton Play of the Sacrament*", *Journal of English and Early Modern Studies*, 33, 2003: 281-309 (p. 287). Sul ruolo del «quack doctor» hanno insistito i finora unici studi italiani dedicati al *Play of the Sacrament*: R. Mullini, "La teatralità del sacro in *The Play of the Sacrament*", in M. Chiabò, F. Doglio (a c. di), *Ceti sociali e ambienti urbani nel teatro religioso europeo del '300 e del '400*, Viterbo: Union Printing, 1986, pp. 185-210; EAD., "The First Medical Practitioners in English Drama: Medical Knowledge and Quackery in *The Play of the Sacrament* and in John Heywood's *The Foure PP*", *Linguae* 1/2011, <<http://www.ledonline.it/linguae>>.

<sup>31</sup> Ancora Lawton (cit., p. 293) mette però in guardia contro frettolose generalizzazioni su tale presunta 'popolarità'. E vedi *infra*, p. 115.

<sup>32</sup> G. Walker, "And Here's Your Host: Jews and Others in The *Croxton Play of the Sacrament*", *Jewish Culture and History*, 11, 2009: 41-56 (p. 41). Ciò non significa, d'altra parte,

Non esiste in pratica trattazione del *Play of the Sacrament* che, sottolineandone la comune radice nell'episodio cronachistico del "miracle des Billetes", non lo collochi in serie quanto meno con le due analoghe rappresentazioni francese ed italiana<sup>33</sup>, anche se resta del tutto arbitraria qualunque ipotesi di reciproca relazione intertestuale. Ma nemmeno vi è trattazione del dramma medioinglese che non ne metta per quanto succintamente in evidenza alcune differenze decisive, la più vistosa delle quali è data dalla conclusione dell'episodio centrale messo in scena: qui, il protagonista dell'assalto all'ostia consacrata, l'ebreo Jonathas, si converte, insieme con i suoi quattro complici correligionari, mentre il cristiano Aristorius, il mercante che gli aveva procurato l'ostia, confessa la propria colpa e viene assolto dal vescovo. Nel testo mediofrancese, che è tutto sommato, e ciò non sorprende, quello più vicino alla versione originale dei presunti fatti, l'ebreo Jacob Mousse rifiuta di pentirsi e viene messo al rogo, mentre la moglie e i figli, convinti, lo rinnegano e si fanno cristiani; la donna che gli aveva procurato l'ostia, con una svolta del tutto innovativa rispetto alle fonti, fugge, ma, come si vedrà, la sua punizione è soltanto rimandata. Nella *Rappresentazione d'uno miracolo* italiana, infine, l'ebreo Manuel/Manovello – del quale non si conosce famiglia – rifiuta a sua volta di abiurare e viene arso, mentre la donna che gli ha consegnato il Sacramento viene all'ultimo momento graziata per intercessione di San Tommaso d'Aquino che appare in sogno al Re di Francia; in compenso, a degna conclusione della vicenda, i giudei della città di Firenze, dove l'azione è ambientata, vengono convocati uno per uno<sup>34</sup> «e bastonangli quanto possono tanto che si fughano tutti», come recita la didascalia precedente le battute finali con le quali l'Angelo congeda il pubblico con una parodia

che la collocazione nella, per così dire, parte alta della classifica del dramma medievale sia immeritata: scrivendo poco prima della metà del secolo scorso, Sir Edmund Chambers, in una trattazione panoramica rimasta a lungo un classico (E. K. Chambers, *English Literature at the Close of the Middle Ages*, Oxford: At the Clarendon Press, 1945), rilevava che «From a literary point of view this is perhaps the most interesting dramatic relic, outside the craft cycles, which has come down to us [...] the author has a vigour of expression, unmatched in medieval drama, except by the Wakefield Master» (pp. 45-46; cito dalla seconda ristampa, riveduta, del 1947).

<sup>33</sup> Si hanno sparse notizie di altre rappresentazioni in esistenza intorno alla stessa altezza cronologica, raccolte in F.E. Barnes, *The Background and Sources of The Croxton Play of the Sacrament*, Chicago: 1926 (dissertazione dottorale dell'Università di Chicago, inedita).

<sup>34</sup> «Abràm, David, Jacòb e Salamone / Sabato, Isaac, Jacòb ed Abramino, / e Samuël, Josefè quel ghiottone, / Natà [e] Jubba e quel Manovellino, / e quell'altro Josefe Quadroballa, / Amiucca, Acadde e Rechilla e Jacalla» (82, 3-8), cui si aggiunge, significativamente, l'eretico «can paterino» (82, 2) – il movimento riformista patarino, come è noto, venendo nel tempo a coincidere, nella sua accezione meno rigorosa, con l'eresia catara, teologicamente caratterizzata, fra l'altro, dal rifiuto intransigente della sacramentalità dell'eucaristia.

dell'*Ite missa est*: «Andate in pace: la festa è finita» (83, 6). Si potrebbe sostenere che il *Play of the Sacrament* recuperi, in questo aspetto tutt'altro che secondario, una tradizione da tempo scomparsa dall'orizzonte, una posizione 'agostiniana', intesa a mettere in luce la miracolosa efficacia redentrice dell'eucarestia nell'operare la conversione dei miscredenti, piuttosto che a compiacere pulsioni popolari che troverebbero soddisfazione nel convenzionale inscenamento di torture ed esecuzioni capitali nei confronti dei "perfidi giudei": coerentemente, hanno sottolineato ad esempio Clark e Sponsler, «with the history of conversions in England before the Jews were expelled in 1290»<sup>35</sup>. Per rimanere sul terreno più propriamente letterario, però, basterà ricordare che anche le fonti cronachistiche relative al miracolo parigino oscillano a proposito della conclusione dell'episodio: le più antiche ci parlano di una conversione finale dell'ebreo profanatore, mentre è soltanto con le *Cronache di Saint-Denis*, come notò Marilyn Lavin, che il racconto vira verso la condanna del colpevole al rogo<sup>36</sup>. Tuttavia, il *Play of the Sacrament* – che d'altra parte, nelle scene centrali, non si sottrae affatto alla ricerca di effetti altamente patetici che potremmo anacronisticamente definire grandguignoleschi o addirittura "splatter"<sup>37</sup>, talmente insistita da sconfinare nel grottesco e nel farsesco – non fa mostra di un'improbabile agenda ideologica revisionista

<sup>35</sup> R.L.A. Clark and C. Sponsler, "Othered Bodies: Racial Cross-Dressing in the *Mistere de la Sainte Hostie* and the Croxton *Play of the Sacrament*", *The Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 29, 1999: 61-87 (p. 73).

<sup>36</sup> M.A. Lavin, cit., p. 3. È in questa stessa cronaca, inoltre, che entra in scena per la prima volta la famiglia dell'ebreo.

<sup>37</sup> Tipiche entrambe dell'estetica di talune forme contemporanee di arte popolare, a questa categoria, per sottolinearne la letterarietà e teatralità, preferisco rifarmi, piuttosto che a quella di "snuff" – mitico (?) genere cinematografico, quest'ultimo, in cui si presume che *reali*, cruento torture e uccisioni vengano filmate e quindi fatte circolare clandestinamente fra un pubblico di *aficionados* – adottata invece da Jody Enders: J. Enders, "Medieval Snuff Drama", *Exemplaria*, 10, 1998: 171-206 (poi in *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, Chicago and London: The U. of Chicago P., 2002, spec. pp. 118-30). Tale caratteristica del *Play of the Sacrament* non esclude però e non contraddice – ma ad essa rimanda pur nella sua, appunto, esasperata teatralità – la valenza didascalica ed esemplare implicita nel modo in cui la sequenza delle "torture" cui l'ebreo Jonathas e i suoi sodali sottopongono l'ostia ricalca passo per passo lo schema delle offese subite da Gesù nelle narrazioni evangeliche della Passione, così come sono rievocate anche nei *Cycle Plays*, in particolare nella *Crucifixion* di York e nella seconda *Passion* del ciclo di N-Town cui il nostro testo è palesemente debitore. Si tratta dello stesso schema tassonomico che informa la tradizione iconografica, letteraria e devozionale dell'*Arma Christi*, nella quale occupa un posto di rilievo la rappresentazione stereotipica dell'Ebreo torturatore e uccisore di Cristo (cfr. A. Bale, *The Jew in the Medieval Book. English Antisemitisms, 1350-1500*, Cambridge: CUP, 2006, pp. 145-68), tradizione sul cui legame con il *Play of the Sacrament* ha insistito soprattutto R.L. Homan, "Devotional Themes in the Violence and Humor of the *Play of the Sacrament*", *Comparative Drama*, 20, 1987: 327-40.

né di altro tipo nei confronti di tale categoria di personaggi: nemmeno in trasparenza lascia scorgere spinte di sorta verso un ripensamento a livello concettuale o dottrinale del ruolo dell'Ebreo nella *societas* cristiana e nell'economia della salvezza. Il suo tratto più sorprendente è piuttosto la capacità di spiazzare il pubblico, e la critica moderna, smentendo inaspettatamente ogni presunzione fondata su convenzioni di ruoli e stereotipi, con il risultato che «No two commentators seem to be able to agree on the Croxton play – its provenance, its uniqueness, its purpose, and the precise valence of its representation of the Jews»<sup>38</sup>, e anche, possiamo aggiungere, sulla natura e funzione dell'intermezzo comico che vede in azione il “quack doctor”<sup>39</sup>. Della peculiarità e intrinseca ambivalenza del *Play of the Sacrament* è impossibile non prendere atto, magari domandandosi se stia davvero parlando del medesimo testo chi, a fronte del già ricordato esplicito apprezzamento di un critico autorevole, seppure appartenente a una generazione trascorsa, come Chambers<sup>40</sup>, lo definisce invece senz'altro «a poor quality hotch-potch»<sup>41</sup>; oppure, pensando ad esempio tanto alla crudezza del mito originario di profanazione quanto alle sue truculente modalità di esecuzione, inscenate nel *Play of the Sacrament* con più insistito compiacimento di quanto non faccia il *jeu* francese, per non dire del *Miracolo* italiano, se si confronta da un lato chi adopera formule come «wildly obscene»<sup>42</sup> con chi, dall'altro, scorge nel «Croxton play [...] a gentle and comic tale»<sup>43</sup>. La lettura di questo dramma proposta dal recente studio di Walker appena ricordato, che vede applicata con decisione una griglia ermeneutica fondata in sostanza sul buon senso, risulta fra le più efficaci nel sottolinearne l'ambiguità e l'“eterodossia”, in particolare proprio nell'atteggiamento assunto nei confronti degli ebrei che vi agiscono, sia da primari che da personaggi di contorno<sup>44</sup>, e dunque sul tasso di “antisemitismo” in esso presente.

<sup>38</sup> M. Jones, “Theatrical History in the Croxton *Play of the Sacrament*”, *ELH*, 66, 1999: 223-60.

<sup>39</sup> Si vedano ad esempio, da un lato, N. Davis (ed.), cit., p. lxxv («thought, with good reason, to be an interpolation into a text originally wholly serious», e D. Grantley, “Saints’ Plays”, in *The Cambridge Companion* cit., p. 284 («a rather redundant comic episode [...] which may be an interpolation»), e, dall'altro, Lawton, cit., p. 292 («enough to give the lie to the notion that they are unoriginal “interpolations” in the “original” play, a critical commonplace»).

<sup>40</sup> *Supra*, n. 32.

<sup>41</sup> W.A. Davenport, *Fifteenth Century English Drama*, Cambridge: D.S. Brewer 1982, p. 129.

<sup>42</sup> A. Lascombes, “Revisiting *The Croxton Play of the Sacrament*: Spectacle and the Other’s Voice”, *European Medieval Drama*, 2, 1998: 261-75 (p. 261).

<sup>43</sup> M. Rubin, *Gentile Tales* cit., p. 169.

<sup>44</sup> Raccogliendo così anche l'invito di Lawton a riconsiderare il ruolo di personaggi che «begin as stock stereotypes, are then converted, rehabilitated, even vindicated, and not so



Con l'interessante eccezione del saggio a quattro mani di Clarke e Sponler<sup>45</sup>, dalla letteratura critica sui testi drammatici qui in esame – proporzionalmente ripartita in misura così ineguale per i motivi che ho ricordato – è in pratica assente una prospettiva dichiaratamente comparatista che vada oltre fugaci notazioni sparse<sup>46</sup>. Credo invece che un raffronto diretto condotto sui testi, che è quanto mi propongo di fare brevemente, per campione, nello spazio che resta, possa utilmente mettere in ulteriore rilievo alcune specificità del *Play of the Sacrament*, del *Mistere de la Sainte Hostie* e della *Rappresntazione d'uno Miracolo del Corpo di Cristo* in termini di struttura drammatica, caratterizzazione dei personaggi, linguaggio. Se infatti il simbolo eucaristico con il suo potenziale miracolistico sta al centro di tutti e tre i drammi, le forme nelle quali lo vediamo calato divergono sostanziosamente nei concreti esiti artistici. Volendo essere (moderatamente) irriverenti, si potrebbe dire che i nostri testi smentiscono nell'ambito drammaturgico il caposaldo di fede relativo all'eucaristia secondo il quale, recita ad esempio Abelardo nel suo *Sic Et Non* riprendendo le stesse antiche fonti patristiche e canoniche accolte pochi anni dopo nel *Decretum* graziano, «Singuli autem accipiunt Christum dominum, et in singulis portionibus totus est, nec per singulos minuitur sed integrum se praebet in singulis»<sup>47</sup>: concetto analogo a quello riformulato un

much driven out as allowed to leave freely and carry on their business» (D. Lawton, cit., p. 293). Resto tuttavia scettico circa l'apporto che potrebbe dare alla comprensione del *Play of the Sacrament* un riesame – che Lawton caldeggia (*ibidem*), e in sé del tutto lecito sul piano storico – della effettiva assenza di ebrei dalla regione dell'East Anglia nei secoli XV e XVI. Difficile ammettere come un'ipotetica presenza, appunto da dimostrare, di quelle che comunque non potevano – dopo la cacciata dal territorio della corona inglese del 1290 e prima della tacita, precaria riammissione del 1656 – costituire altro che frange, o meglio ancora sparse individualità, avrebbe potuto realmente incidere sul ruolo e sulla rappresentazione dell'Ebreo nel *Play*, o sulla percezione di tale figura da parte di un pubblico prevalentemente popolare. Il clima di moderato filosemitismo attestato già sullo scadere del sec. XVI dall'istituzione di cattedre universitarie di Ebraico, o dall'accoglienza riservata a musicisti ebrei come ad esempio i veneziani Bassano presso la corte di Enrico VIII Tudor, ricordate da Michael Jones (cit., p. 248), difficilmente avrebbe potuto influenzare significativamente ambienti più differenziati e meno acculturati.

<sup>45</sup> Che trascura comunque il testo italiano. Vedi *supra*, n. 35.

<sup>46</sup> Di una qualche sensibilità ad istanze comparatistiche hanno dato prova, a molti anni di distanza l'una dall'altra, e con obiettivi diversi, soprattutto M.A. Lavin, cit. (spec. le pp. 4-6) e A. Reid-Schwartz, "Economies of Salvation: Commerce and the Eucharist in *The Profanation of the Host* and the Croxton *Play of the Sacrament*", *Comitatus*, 25, 1994: 1-20; ma vedi anche M. Rubin, *Gentile Tales*, cit., pp. 170-73.

<sup>47</sup> PL 178, 1525B. Per il *Decretum* vedi *Corpus iuris canonici* editio lipsiensis secunda [...] recognouit [...] Aemilius Friedberg, Graz: Akademische Druck – u. Verlagsanstalt, 1959, 2 voll. (*Decreti tertia pars de consecratione dist. II*, C. LXXVII vol. 1, p. 1346). Mi servo della "Electronic reproduction. Vol 1-2. New York, N.Y. : Columbia University Libraries, 2007"

secolo e mezzo più tardi da Tomaso d'Aquino, il quale, rispondendo nella *Summa theologiae* alla *quaestio* «*utrum totus Christus sit sub qualibet parte specierum*», se Cristo cioè sia per intero in tutte le parti delle specie, risponde categoricamente che Cristo è tutto in ciascuna parte delle specie del pane, anche se l'ostia rimane intera, e non soltanto quando viene spezzata<sup>48</sup>.

### III

Così come le fonti manoscritte e a stampa ce li hanno consegnati, sia il testo medioinglese sia quello italiano comprendono, in apertura, sezioni introduttive che, senza far parte dell'intreccio vero e proprio, sono nondimeno parte integrante dell'azione scenica: i *banns*, affidati a due *vexillatores*, (“vessilliferi”, “gonfalonieri”) nel primo caso, e il proemio declamato da un “Angelo” nel secondo. In entrambi i casi, l'annuncio della rappresentazione incipiente è occasione per autenticare l'episodio: richiamando la fonte “storica” nella *Rappresentazione* («d'un bel miracol che n'Parigi fue» [1, 5], «e 'l tempio fé che per antica fama / el Salvator Bogliente ancor si chiama» [2, 7-8]), il *Play*, invece, appellandosi ad una messa in scena precedente («Thys marycle at Rome was presented, forsothe, / Yn the yere of our Lord, a thowsand fowr hundder sixty and on» [57-58]), autorevole per il prestigio della sede, il centro stesso della Cristianità, e per la precisione del riferimento cronologico. Se tanto i *vexillatores* quanto l'Angelo hanno la funzione di anticipare al pubblico i punti salienti di ciò cui assisterà, le analogie si fermano però qua. Di fronte alla estrema concisione dell'uno («Dette una donna el Corpo del Signore / a un Giudeo che [1] frisse e schernì molto. / Fu preso ed arso e morto a gran furore, / ma della donna fu il capresto sciolto» [2, 1-4]), il prologo inglese conta ben ottanta versi (sui, ricordiamo, 1007 complessivi), nel corso dei quali<sup>49</sup> ogni snodo significativo viene anticipato, presentati i protagonisti – il mercante cristiano per nome, «Syr Arystorve» (14) – ma anche ambientata l'azione in una geografia tanto in

(<[http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/cul/texts/ldpd\\_6029936\\_001/index.html](http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/cul/texts/ldpd_6029936_001/index.html)>, visitato Luglio 2011).

<sup>48</sup> «Ideo manifestum est quod Christus totus est sub qualibet parte specierum panis, etiam hostia integra manente, et non solum cum frangitur» (Sancti Thomae de Aquino *Summa Theologiae* III q. 76 a. 3 co. Cito dal testo della “Leonina” [t. 12, Romae, 1906] digitalizzato in <<http://www.corpusthomicum.org/iopera.html>>, visitato Agosto 2011).

<sup>49</sup> Compresi naturalmente i peraltro soli otto versi del congedo convenzionale dal pubblico, che includono anche la parte ‘mobile’, dove cioè, come già accennato, si annuncia luogo e giorno – destinato a cambiare di volta in volta – di quella che era evidentemente una produzione itinerante: «And yt place yow, thys gaderyng þat here ys, / At Croxston on Monday yt shall be sen» (73-74).

apparenza precisa nei nomi quanto nei fatti esoticamente vaga e fantastica, e rassicurantemente distante. L'improbabile «Aragon» (11), nella quale c'è «Eraclea, that famous cyté» (12) dove si svolgono i fatti, ma che non trova riscontro in alcuna mappa antica o moderna<sup>50</sup>, e dove si trova il ricco mercante ebreo Jonathas, che però, ci viene detto, dimora «in þe cyté of Surrey» (19), vale a dire in Siria, sembra dunque svolgere analogia funzione della «in Asie [...] greet citee» (VII, 488)<sup>51</sup> dove la soave Madame Eglentyne del *Prioresses Tale* chauceriano aveva ambientato il suo "miracolo" del pio fanciullo, sgozzato e fatto scomparire in un buco di latrina dai «cursed Jewes» (VII, 599), gli "ebrei maledetti", il cui corpo viene infine ritrovato e restituito a degna sepoltura per grazia della Vergine Maria<sup>52</sup>. Per contro, nulla di tutto ciò compare nel *Mistere* francese: se infatti la prima stampa conosciuta fa precedere il monologo di apertura della "femme" da un brevissimo prologo esortativo di soli quattro versi, questo è tuttavia di mano palesemente editoriale piuttosto che autoriale, rivolto com'è al lettore, e non già a un uditorio di spettatori: «Lisez ce mistere grans et petis / Comment le traistre et maudit Juifz / Lapida moult cruellement / De l'autel le Sainct Sacrement» (mia enfasi).

La sbrigatività delle parole dell'Angelo della *Rappresentazione*, se paragonata alla puntigliosa, dettagliata pre-esposizione offerta dai *vexillatores* inglesi, riflette nondimeno – in misura anzi, proporzionalmente, perfino esuberante – il ridottissimo spazio che il dramma italiano (che conta, ricordiamo ancora, in tutto 664 versi) riserva alla rappresentazione dell'oltraggio vero e proprio, cioè due ottave, più le relative didascalie:

*El Giudeo piglia l'Ostia in mano e la Donna si parte. EL GIUDEO dice all'Ostia, mettendola nella padella, e poi la frigge:*

34. Se tu sé Cristo, quel che 'l mondo adora,  
fusti al monte Calvario crocifisso,  
el qual ciascun cristian crede ed onora,  
che discendesti giù nel cieco abisso,  
aiùtati da me, se tu puo' ora,  
mentre tu sé dal mie coltello affisso!  
Chiama Josèf e Marta con Maria  
Che ti soccorrin come in croce Elia!

<sup>50</sup> Né si comprende perché dovrebbe essere identificata con la siciliana Eraclea Minoa, come, sia pure dubitativamente, suggerisce Walker ("And Here's Your Host", cit., p. 42 n.8).

<sup>51</sup> Le citazioni chauceriane, con le relative numerazioni dei versi, provengono da G. Chaucer, *The Canterbury Tales*, J. Mann (ed.), London: Penguin Books, 2005.

<sup>52</sup> Rinvio, a questo proposito, a E. Giaccherini, 'Reappraising *The Prioress's Tale*: Anti-Judaism, Sentimentality, and High Pathos', in F. Ciompi (a c. di), *One of Us: Studi inglesi e conradiani offerti a Mario Curreli*, Pisa: ETS, 2009, pp. 155-166 (spec. p. 158).

*Avendo ferito l'Ostia col coltello, vede uscire assai sangue e dice:*

35. O Cristo, o Cristo de' Cristiani, o Cristo,  
difendit'or se puoi! I' t'ho pur giunto!  
O patriarca d'ogni tristo, o tristo,  
ripara a questo colpo ch'io t'ho punto!  
Assai più di te forte ho il ferro visto  
Che t'ha ferito e già t'ebbe defunto.  
Chiama or soccorso dal celeste coro,  
ma che tu non sé Dio, e' non san loro!

Questa banale constatazione ci indica con chiarezza come gli equilibri strutturali interni di ciascuno dei drammi qui in esame divergano pesantemente fra loro in funzione della capacità dei singoli autori, adattatori, o comunque li si voglia chiamare – operanti sempre nel *continuum* di una tradizione scenica relativa al soggetto “profanazione dell'Ostia” – di organizzare efficacemente il comune materiale di base, ciascuno in vista però di obiettivi specifici, non necessariamente coincidenti. Tutti e tre i testi espandono il nucleo miracolistico, ma non c'è dubbio che, fra tutti, nella *Rappresentazione* italiana quello finisca per essere, non certo soffocato, ma in certa misura soverchiato dal contorno, inteso, da un lato, a celebrare l'istituzione della festa del Corpus Domini. Le ottave da 3 a 14 (novantasei versi in tutto), vedono difatti in azione, oltre a un Servo, un Ambasciatore, il Papa (Urbano IV), un Cardinale, San Tommaso, San Bonaventura, e il Crocifisso parlante medesimo, in una incalzante ricostruzione della nascita della festività, occasionata, secondo una tradizione tutt'altro che affidabile<sup>53</sup>, dal cosiddetto “miracolo di Bolsena” del 1263<sup>54</sup> – prodigioso sanguinamento di un'ostia, e conseguente traslazione delle reliquie a Orvieto, dove in quel momento risiedeva il Pontefice – nonché l'affidamento della redazione del relativo divino ufficio a Tommaso d'Aquino, e il popolare aneddoto dell'approvazione di Cristo crocifisso, a diretto colloquio con lui. D'altro lato, una volta compiuto il misfatto e scoperti i colpevoli, largo spazio è lasciato al recupero dell'Ostia oltraggiata e tuttora sanguinante, che miracolosamente si solleva in aria e

<sup>53</sup> Cfr. M. Rubin, *Corpus Christi*, cit., pp. 176-77, che rinvia allo studio di A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti dei secoli XIII e XIV*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1952, pp. 213-14. Resta inspiegato il ruolo attribuito nella *Rappresentazione* a San Bonaventura, privo di riscontro documentale.

<sup>54</sup> «Un prete, avendo il Sacramento in mano, / volendo l'Ostia sacrata partire, / dubitando che quel non fussi Cristo, / mirabil segno fu da molti visto. // Avendo lui partito l'Ostia santa, / incominciò molto sangue a gittare, / ed era l'abbondanza di quel tanta / che tutto il corporal s'ebbe a macchiare / e con essa la tovaglia tutta quanta: / e questo fu in Bolsena in su l'altare» (3, 5-8; 4, 1-6).

va a posarsi nelle mani del Vescovo – e mentre questa viene trasportata in chiesa, il corteo intona, riallacciandosi con la sezione iniziale, il *Pange lingua* composto appunto dall'Aquinate. Questa fase dell'azione vede l'intervento, oltre che di personaggi minori, delle autorità non solo ecclesiastiche della città di Parigi, con il Vescovo in prima fila, ma di quelle civili, dal Podestà, ai Giudici della sua corte, addirittura al Re di Francia con la sua corte, con sfoggio, è lecito immaginare, di costumi e scenografia di grande impatto sul pubblico: è proprio al Re, come già ricordato, che, nelle more dell'esecuzione capitale della Donna, appare in sogno San Tommaso d'Aquino<sup>55</sup> a perorarne il perdono:

76. Dal ciel son messo, e vengo annunziare,  
per parte del Signor che 'l cielo onora,  
che quella donna faccia liberare  
che 'l manigoldo è per impiccar ora.  
Cristo l'ha sciolta e vuogli perdonare:  
però tu debbi perdonarle ancora.  
Del suo peccato farà penitenza  
E seguirà gran ben di sua fallenza,

con grande scorno del Manigoldo carceriere che, con improvviso abbassamento di registro stilistico, lamenta che «Sempre il boccon m'è cavato di bocca. / Lascia pur questo. I' vogli' esser pagato / di mie fatica; poi zara a chi tocca!» (79, 1-3). Alla peccatrice, graziata e pentita, e prima dello scioglimento finale con la farsesca bastonatura degli ebrei che manda tutti a casa in santa letizia, è affidata la chiusura del cerchio drammaturgico-narrativo, con l'invito all'innalzamento del sacro edificio, il "Salvator Bogliente", già ricordato dall'Angelo nelle due stanze introduttive. I costi, naturalmente, a carico dei beni confiscati all'ormai incenerito Manuel: «e' danar' tolti per l'altrui malizia / [...] / vo' se ne facci far certa difizia / d'un tempio, ove commissi tal peccato. / El Salvator Bogliente fia chiamato» (81, 4-8)<sup>56</sup>. Il

<sup>55</sup> Osserva Nerida Newbiggin, «nonostante il fatto che nell'anno del miracolo Tommaso fosse ancora vivo» ("Dieci sacre rappresentazioni", cit., p. 29): è probabile, anche se il fatto che egli appaia «in mezzo di due Angeli» al Re addormentato, esordendo con «Dal ciel son messo» (76, 1), potrebbe significare semplicemente che l'immagine di lui (vivente) è inviata al Re "per volere divino".

<sup>56</sup> Così come prevedeva d'altronde la legislazione vigente anche in Francia all'epoca dei fatti, che portò infine alla costruzione della chiesa "des Billettes" parigina a partire dalla residenza confiscata del giudeo condannato. Lo ricorda Camille Salatko, riassumendo tutti i passaggi storici della vicenda edilizia nella sezione "*La maison du Juif convertie en église: les Billettes*" della "Introduzione" alla sua edizione del *Mistere*: «C'est ce qu'atteste une pièce officielle de 1291. Il s'agit du contrat de vente d'une maison contiguë à celle du Juif, sur lequel il est

tutto, come bene osserva la Newbiggin, al termine di una vorticoso serie di «slittament[i] temporal[i] [e] dislocazioni: la Parigi del prologo e della licenza si è trasformata nella Firenze quattrocentesca; la processione indetta dal re/vescovo è quella che parte da Santa Maria Novella, e i personaggi francesi – re, cardinali, podestà – sono totalmente adattati ad un contesto fiorentino»<sup>57</sup>.

La successione lineare, nelle versioni italiana e francese, degli snodi principali dell'azione – procacciamento dell'ostia, profanazione, cattura del colpevole, punizione/conversione – viene invece interrotta, nel *Play of the Sacrament*, dal corposo episodio (ben 127 versi, da 525 a 652) del medicastro e del suo servo Colle. La tensione insostenibile della cruenta «new passyou» (38) messa in atto dagli ebrei, che vede Jonathas lasciare la scena con il suo moncherino sanguinante «Tyll I may get me sum recuer» (522), richiede che anche il pubblico possa godere di un proporzionato “comic relief”, che si conclude a sua volta, come di prammatica, con una bastonatura dei pulcinella di turno («*Here shall be iiii Jewys bett arway be leche and hys man*»: questa volta, dunque a ruoli invertiti), che allude però anche all'inanità di ogni cura e rimedio che non siano offerti dall'unico vero “risanatore”, Cristo<sup>58</sup>. Il registro umile, se ne è appena visto un esempio, è ampiamente presente anche nella *Rappresentazione* italiana, soprattutto nelle scenette iniziali, dopo il “prologo in cielo” cui ho già accennato, che vedono in azione il «*giuocatore e taverniere*» Guglielmo Giambelcari, il quale impegnerà al banco tenuto da Manuel prima il proprio mantello, e poi la *cioppa*, la veste elegante della moglie. Non si tratta qui, tuttavia, dell'esigenza di raffreddare un'obiettivamente insostenibile temperatura emotiva, come nel caso inglese, bensì di una strategia rivolta alla caratterizzazione – soprattutto linguistica – di personaggi e ambienti. Questa viene infatti fortemente accentuata in senso popolaresco, a cominciare da nomi e soprannomi degli attori in scena in questa prima parte: oltre a Guglielmo, l'Oste, detto Graffigna, due suoi famigli, Mone e Calcagno, e due bari, uno detto Gruffa e l'altro Gordo, con i quali il primo si imbarca in una rovinosa partita a dadi. Il linguaggio è comicamente gergale: [GUGLIELMO] «A ogni patto netto che tu giuochi, / tu suò' far, Gruffa, il barbietto gu[i]zzare: / tra farbo e furbo i' t'arò gli occhi a mochi. / A' mezzi; e nove! Non mi

écrit : “*Une maison... séant à Paris, en la rue des Jardins, tenant à Drève de Biaumont d'une part et à une maison qui est à présent en la main de notre seigneur le roi, par la forfaiture d'un juif.*” (enfasi mia).

<sup>57</sup> N. Newbiggin, “Dieci sacre rappresentazioni”, cit., p. 29.

<sup>58</sup> Cfr. H. Kurath et al. (eds.), *Middle English Dictionary*, Ann Arbor: U. of Michigan P., 1952-2007, s.v. lēche n.(3).

far camuffo, / ch'egli è dieci anni meritasti el ruffo» (18, 4-8)<sup>59</sup>, così come insistita è l'impronta localistica, non solo dialettale, ma anche nella citazione di toponimi familiari a un pubblico fiorentino: [OSTE] «Pé giotti, della bóttà si vuol prendere / di quel brusco da Loro e Lorino; e pe' gorgioni ismilzi, tôr Peretola, / che par [sì] vieto alla muffa si sgretola» (24, 5-8)<sup>60</sup>. La nota comica è, all'opposto, del tutto assente nel *Mistere de la Sainte Hostie*, la cui progressione drammatica non conosce divagazioni fino al supplizio finale di Jacob Mousse, sebbene l'azione prenda un ritmo notevolmente più posato in tutta la lunga sezione di circa 550 versi che va dalla scoperta dell'offesa arrecata all'ostia fino alla condanna di Jacob, passando per la conversione e il battesimo della moglie e dei figli. Sezione, questa, che vede inizialmente in scena anche un personaggio sconosciuto alle altre versioni: Martine, pia e povera donna, strumento del recupero dell'ostia, i cui tratti, e il cui ruolo, sono speculari a quelli dell'anonima, spendacciona "mauvaise femme" che la vanità aveva indotto a cedere alla richiesta di Jacob, così come la prospettiva di un ricco affare aveva indotto Aristorius, «merchaunte myhty of royall araye» (90), a cedere all'offerta dell'altrettanto dovizioso mercante – e non già, come negli altri casi, usuraio, o più esattamente *pawnbroker*<sup>61</sup> – Jonathas: «Helas, il est huy la journee / Que je deüsse estre paree / Aussi bien que sont mes voysines, / Mes parentes et mes cousines... / Et je suis nue comme ung ver» (115-19). Se tuttavia tanto il mercante inglese quanto la moglie di Guglielmo Giambelcari, a conclusione delle rispettive vicende, si pentono e ricevono il perdono per bocca del Vescovo l'uno, del Re l'altra, che li mette al riparo da conseguenze pratiche, non così accade alla "mauvaise femme" parigina. L'espansione del nucleo narrativo di partenza – la profanazione e il miracolo – è infatti affidato nel *jeu* francese all'appendice, forse posticcia<sup>62</sup>,

<sup>59</sup> Come spiega Newbiggin ("Dieci sacre rappresentazioni" cit., p. 79 n. 2), "far guizzare il barbietto" sta per "far saltare il dado truccato (col mercurio)"; "farbo" equivale probabilmente a "trasformista, ingannatore"; "a mochi" = "in guardia"; "ruffo" è il "rogo".

<sup>60</sup> I "gorgioni" sono i "beoni"; fra i toponimi, accanto ai facilmente riconoscibili Peretola e Loro (Ciuffenna), "San Lorino" è Leolino del Conte (o in Monti), in Val di Sieve.

<sup>61</sup> Tanto Manuel quanto Jacob Mousse, in effetti, non sono tecnicamente degli usurai, ma piuttosto prestatori su pegno. La qualifica spregiativa di «usuriers» (14), adoperata, come si vedrà più avanti, dalla "mauvaise femme" del *Mistere*, accomuna Jacob nella condanna generica di tutti gli ebrei che "maneggiano denaro" – anche se è vero che, subito dopo, il medesimo protagonista si presenta come uno che presta «a toutes gens / a usure dessus bon gaige» (32-33).

<sup>62</sup> Come suggerisce la Salatko, «Cette suite tardive [...] fut probablement à l'initiative d'un autre auteur» (*Le Mistere de la Sainte Hostie* cit., n. al testo 95), anche se in possibile contraddizione con quanto affermato poche righe prima: «Cet ajout serait donc à l'initiative de l'auteur du jeu» (ivi, n. al testo 94).

che vede rappresentata, con tonalità fortemente esemplari e moraleggianti, la punizione differita della complice del misfatto. Tuttavia l'episodio, privo di riscontro nelle fonti cronachistiche alla base della tradizione del "miracle des Billetes", indifferente alla sorte della donna, appare tutt'altro che indispensabile, dal punto di vista strutturale, a un testo già del tutto autosufficiente, e poco vi aggiunge in termini di efficacia drammatica<sup>63</sup>. Del resto, tracce di una manipolazione malaccorta del raccordo con una precedente stesura priva di tale coda mi sembrano evidenti nelle battute, che si presentano con tutte le parvenze di una formale "licenza", subito precedenti il brusco rientro in scena della "femme":

AFFAMÉ

Messeigneurs et mes chiers amis  
 Qui avez veu ce beau mistere  
 Du faulx Juif et deputaire,  
 Que maudit en soit la nation.

MAIGREDOS

Affin qu'il en soit mention  
 Et mesmement dedans Paris,  
 Qu'en l'ostel du maudit Juif  
 Soit fondé ung monastere.

LE PREVOST

Or vray Dieu et debonnaire,  
 Quel noble miracle voicy,  
 Je te rendz gracë et mercy,  
 Prenez y tous et toutes exemplaire (1321-32)<sup>64</sup>.

La caratteristica più rimarchevole dei 243 versi dell'ultima parte del *Mistere* è invece, senza dubbio, la straordinaria compressione dell'azione, che procede per amplissime ellissi temporali. L'affermazione della protagonista, appena salito al rogo Jacob Mousse, di voler lasciare Parigi per sottrarsi al castigo rifugiandosi a Senlis, che dista qualcosa più di 40 Km («Je m'en voys

<sup>63</sup> Ma sull'intreccio tra fatti storici, pseudostorici, e teatralità nel "secondo atto" del *Mistere*, la storia della "Mauvaise Femme", vedi ora J. Enders, "Theater Makes History: Ritual Murder by Proxy in the *Mistere de la Sainte Hostie*", *Speculum*, 79, 2004: 991-1016.

<sup>64</sup> Le due brevi battute seguenti, goffamente ripetitive, sembrano poi congegnate all'unico scopo di consentire un aggancio rimico con il primo, successivo verso affidato alla donna: « [AFFAMÉ] Il est payé de son salaire / Ce faulx Juif de toutes pars. / [MAIGREDOS] Luy et son livre sont tous ars. / Fy de luy et de tous ces ars, / Il est payé de son salaire. / [LA MAUVAISE FEMME] Sercher me fault autre repaire» (1333-37).



sans plus mot dire / Hors de la ville de Paris, / Sercher service a Senlys / Pour gagner ma povre vie» [1350-53]), coincide, senza soluzione di continuità, con l'arrivo stesso nella località: «En ceste belle hostellerie / M'en voys tout fin droit demander» (1354-55), e lì viene subito assunta come cameriera dall'oste e dalla moglie. Ne segue una schermaglia di battute condite di doppi sensi salaci con il servo Gillet, incaricato di istruirla al lavoro – dal quale però l'ostessa la mette subito in guardia («Mais touteffois gardez vous bien / Des façons de nostre varlet» [1370-71]) – scambio al termine del quale Gillet, scherzosamente offeso per il civettuolo rifiuto della donna che fa la ritrosa («Dieu, que de parolles perdues ! / [...] / Quel folastre, n'avez vous honte?» [1388-96]), promette, facile profeta, che «Par ceste croix, vous rendrez compte / Avant qu'il soit an et demy» (1397-98). Difatti, già alla battuta seguente troviamo la "mauvaise femme" visibilmente incinta, che proletticamente annuncia il proprio imminente destino, e l'infanticidio<sup>65</sup> che la condannerà: «Morte je vouldroye estre en fosse. / Helas ! Helas, je me sens grosse / Que feray de ce fruit icy?» (1399-1401). Senonché, scoperta e denunciata dai padroni all'amministratore di giustizia, veniamo d'improvviso a sapere, dalle parole dell'Oste, che, dall'arrivo della donna a Senlis a questo momento, l'azione ha subito una contrattura temporale di addirittura sette anni: «J'ay une chambriere, monsieur le baillif / Laquelle m'a sept ans servy» (1461-62). Costei, di cui nessuno conosce la vicenda di tanti anni prima, viene dunque arrestata per il nuovo delitto, ma è lei stessa, ormai in preda al rimorso, a confessare spontaneamente l'antica, ancor più grave colpa: «J'ay bien fait plus grande folie / Et plus grant crime offence, / [...] / Sept ans a, vous dire voir / [...] / La sainte ostie par maleur / Ay vendue a un faulx Juifz / Qui a esté bruslé a Paris» (1511-19). Di quel caso, il "Baillif" afferma di conservare memoria, e tanto gli basta per condannare «a estre arce / Empres le gibet de Senlis» (1527-28) la rea confessa, che con le ultime parole si proclama sinceramente contrita, affidando a Dio la propria anima – sulla cui sorte ultima il *Mistere de la Sainte Hostie*, peraltro, tace.

Ciononostante, il diverso *animus* delle rappresentazioni italiana e francese nei confronti del colpevole ebreo da un lato – condannato, torturato e arso senza esitazioni di sorta – e, dall'altro, della corresponsabile cristiana, è inequivocabile. Se nella prima, come si è visto, la salvezza corporale e spirituale della peccatrice pentita è garantita dall'intervento del santo inviato dal cielo, nella seconda l'ulteriore cedimento alla lussuria e la soppressione del frutto della colpa esigono una punizione adeguata; ma la sincerità degli accenti della sua

<sup>65</sup> Il frutto della colpa, confesserà, è stato soffocato in un letamaio: «Je l'ay enfouy en ung fiens» (1446).

contrizione *in extremis* e l'appello finale alla misericordia divina, che riprende addirittura l'invocazione ultima di Cristo sulla croce («*Jesus in manus / Tu as comment [sic]*»<sup>66</sup> [1565-66]), alludono senza dubbio al possibile salvataggio dell'anima delle "femme mauvaise", sia pure dopo un adeguato passaggio purgatorio<sup>67</sup>. Lo conferma la tradizione iconografica più accreditata relativa al tema dell'ostia profanata dai giudei secondo le versioni continentali: nella quarta scena della predella dipinta da Paolo Uccello, la donna cristiana, in mano alla giustizia, sta per essere impiccata, ma in cielo compare un angelo recante il perdono; poi – intervallata dalla successiva nella quale vediamo l'ebreo, appunto, ardere sul rogo con tutta la sua famiglia – nella sesta e ultima scena, la stessa donna, in punto di morte, riceve il viatico per mano di uno dei due angeli a capo della lettiga su cui giace. All'altro capo, i due diavoli che già la ghermiscono per i piedi, è implicito, saranno beffati<sup>68</sup>.

Tutto ciò non fa che accentuare ulteriormente la distanza, rispetto agli analoghi drammi continentali, del *Play of the Sacrament*, che proprio in ciò che riguarda l'immagine dell'ebreo è massima. Diversi contributi critici fra i più recenti, e penetranti<sup>69</sup>, hanno individuato, nella funzione e nella rappresentazione dei giudei esibita da questo dramma, problematicità che costringono a rivedere, quanto meno sfumandoli, i giudizi tradizionalmente sbrigativi circa l'aggressivo antisemitismo che lo caratterizzerebbe. Un'esposizione esaustiva dei passi pertinenti, a fini dimostrativi, richiederebbe più spazio di quanto qui consentito: mi limito ad una sola esemplificazione, ponendo a confronto le giustificazioni che gli stessi Jonathas, Jacob Mousse e Manuel forniscono su quanto stanno per intraprendere. Tanto il primo quanto il secondo sottolineano, in partenza, la falsità del contenuto di fede nell'Ostia, e l'intenzione di dimostrarla:

<sup>66</sup> La terza edizione del dramma a noi pervenuta, *Le Jeu et Mystere de la Sainte Hostie par personnages*, (*A Paris pour Jehan Bonfons*, s.d., ma fra 1547 e 1566), restituisce invece un più attendibile, «*Jesus, in manus / Tuas commando mon esprit*». Non mi è accessibile il testo della seconda edizione, *Le Mistere de la Sainte Hostie nouvellement imprimé à Paris*, s.d., ma fra 1530 e 1537.

<sup>67</sup> È quindi semplificatoria l'affermazione di Lawton, cit., secondo cui «The violence of Uccello's predella is unremitting: not only the entire Jewish family but also the Christian woman [...] are put to death» (p. 302).

<sup>68</sup> Sul radicamento di questa disposizione spaziale nella tradizione letteraria e iconografica dell'*Ars moriendi* cfr. Lavin, cit., p. 9.

<sup>69</sup> Mi riferisco ad esempio, ai già citati M. Jones, "Theatrical History", D. Lawton, "Sacrilige and Theatricality", G. Walker, "And Here's Your Host", ma anche a S. Beckwith, "Ritual, Church, and Theatre: Medieval Dramas of the Sacramental Bodies", in D. Aers (ed.), *Culture and History, 1350-1600. Essays on English Communities, Identities, and Writing*, Detroit: Wayne State UP, 1992, pp. 65-89.

JONATHAS Þe beleve of these Cristen men ys false, as I wene;  
 For þe beleue on a cake-me thynk yt ys onkynd (199-200)

LE JUIF [...] pour essayer  
 S'il est vray ce que les Crestiens  
 Ont un dieu [...] (203-205).

Di lì a poco, tuttavia, Jonathas dichiara ad Aristorius quanto poi la conclusione concretizzerà:

Sir, þe entent ys, if I myght knowe or vndertake  
 Yf þat he were God allmyght,  
 Off al my mys I woll amende make,  
 And doon hym wourshepe bothe day and nyght (291-94).

Jacob, al contrario, rivela subito, nelle parole rivolte alla moglie, l'animosità che lo muove:

Je vueil que le deable m'emporte  
 Se je ne luy donne a souffrir (246-47)

Se je le tiens en cest hostel,  
 Je te prometz qu'il y perra,  
 Et si tost venu ne sera  
 Que ne luy livre ung assault (252-55).

In quanto all'italiano Manuel, poi, di fronte all'orrore della donna per la sua richiesta, dapprima mente per tranquillizzarla, facendo appello all'umana compassione per un presunto figlio malato:

Sappi ch'un mie figliuol malato è forte  
 e di camparlo m'è stato insegnato;  
 e se con quello il libero da morte,  
 con esso insieme i' mi vo' battezzare (30, 4-7),

ma subito dopo, rivolto a se medesimo – vale a dire al pubblico – confessa le proprie reali, e del tutto gratuite, malvage intenzioni:

Credo aver giunto una vil feminella,  
 ché volgon come foglia a ogni vento,  
 [...]  
 S'ella l'arrecà, con questa coltella  
 poi di forarlo non sarò contento,  
 e proprio l'arderò con le mie mani  
 in dispetto del mondo e de' Cristiani (31, 1-8).

Ulteriori esempi non condurrebbero a conclusioni sensibilmente diverse, circa la destabilizzante ambivalenza di tale raffigurazione, da quelle così sintetizzate da Lawton, che scorge negli ebrei del *Play of the Sacrament*

the heroes of the play as well as its villains. They speak most of the play's orthodox doctrine, both after conversion and before it. It is true that they are converted [...] yet they have always been what they become, for they show their belief in the Host by their desire to torture it. The Jews are the true Christians, who know the value of the Host throughout against Christian backsliders [...] Though Jonathas begins as a torturer, he comes to undergo exemplary pain [...] the union of Host and hand marks a sharing in the Passion, after which Jonathas speaks explicitly priestly language. In that union, part of Jonathas's body is welded to Christ's (cit., p. 297).

Questi ebrei, con Jonathas in testa, non sono dunque, in effetti, altro che dei cristiani *in pectore*, per i quali l'apparizione-resurrezione del Salvatore piagato dalla fornace-sarcofago nella quale avevano inutilmente tentato di seppellire l'ostia rappresenta soltanto l'occasione, fin dall'inizio presagita, per sciogliersi infine dell'antica veste e invocare l'abbraccio di Cristo: «[JONATHAS] *Tu es protector vite mee; a quo trepidabo?* / [...] / Of thy gret mercy lett vs receyue þe showre» (741-44). Non desterebbe sorpresa quindi, già prima della pubblica conversione, l'adozione da parte del drammaturgo inglese di un linguaggio meno irriguardoso verso questa categoria di personaggi, in qualche misura addolcito nella scelta di quelle immagini, metafore, scelte aggettivali pesantemente offensive, di solito associate agli ebrei nei testi di epoca medievale. Quel che invece meraviglia è, per eccesso, la totale assenza di locuzioni diffamatorie qualificanti Jonathas e i suoi correligionari, a cominciare dai neutri «a Jewe» (17) e «Thes Jewes» (35) dei *vexillatores*, al rispettoso «Sir Jonatas» (254) del *clericus*, l'impiegato di Aristorius, e di Aristorius stesso (270), per il quale costui è uno stimabile collega in affari, da salutare addirittura con un inaudito «Welcum, Jonathas, gentyll and trew» (377), quando già, nella sua pomposa autopresentazione iniziale, aveva vantato la propria notorietà «In Jerusalem and in Jherico among the Jewes jentle» (105). Quando si entra nella sfera religiosa vera e propria, l'accusa loro rivolta dall'immagine di Gesù che si leva dalla fornace ha i toni dolorosi di chi non vede riconosciuto il proprio sacrificio, ma le espressioni più forti sono «onkynd» (720) e «fowle neclygence» (728). Diverso, invece, il linguaggio del *Miracolo* italiano nei confronti di Manuel, intessuto di una serie di formule offensive che vanno dai luoghi comuni sempre in voga di uno dei due "Compagni", «Costui guadagna e sempremai borbotta» (36, 8),

al generico «Questo ribaldo» (37, 4) dell'altro compagno, poi, in crescendo, al «se han commesso fallo – e' son ginia –» (39, 5), «ribaldi, tutti nimici di Cristo» (39, 8), «uomo rio feroce» (55, 4) e «Giudeo cane» (61, 4), tutte pronunciate dal "Re", a «il tristo» (43, 4) e «Can, servo, fede' ca[n'] degli altri cani!» (44, 3) del "Cavaliere", alla «gente iniqua, abominevol, fella» (45, 5) al «cane usuriere» e «ribaldo, tristo assassin Manovello» (53, 4, 8) del "Podestà", per finire col «ca[n], tu, brutto ghiottone» (69, 5) e «nimico di Dio» (73, 5), ancora per bocca del "Cavaliere". Ma ancor più mefitica è l'aria che si respira fin dalle prime battute del *Mistere*, quando la donna annuncia senza preamboli di voler vendere il proprio *seurcot* a uno «de ces matins<sup>70</sup> / Faulx Juifz et puans usuriers / Plain de pechez et de deniers» (13-15). Sulle quarantuno occorrenze di "Juif" in frasi pronunciate nel *Mistere* da personaggi non ebrei, oltre la metà è associata con qualificativi spregiativi; fra questi, la tessera "faulx Juif" è largamente dominante, al punto da formare un binomio pressoché inscindibile<sup>71</sup>, analogo al "cursed Jewe" ossessivamente ricorrente – per rimanere nell'ambito dei "classici" letterari dell'antisemitismo inglese tardomedievale – nel *Prioresse Tale* chauceriano<sup>72</sup>. Nel *jeu* francese, il livoroso ritratto di Jacob Mousse, "tipo" dell'Ebreo<sup>73</sup>, assommante tutti i tratti di una già millenaria tradizione giudeofobica e antisemita, raggiunge toni esasperati nella scena della profanazione. Oltre che dalla concreta violenza cui sottopone l'ostia, mi sembra però che tale effetto di demonizzazione risulti con pari efficacia dalla gratuita brutalità di linguaggio e atteggiamenti attribuiti

<sup>70</sup> «[M]atins» è forma allotropica di "mastins", it. "mastini", e vale quindi "cani (feroci)".

<sup>71</sup> Vv. 14, 113, 692, 831, (fault) 833, 952, 1081, 1133, 1263, 1323, 1334, 1518 – talvolta in combinazione con qualcuna delle forme registrate qui di seguito. Uno spoglio di aggettivi diversi, ma parimenti dequalificanti, vede "parvers" (258), "sot" (684, 706, 816), "divers" – cioè "cattivo" – (723), "hereticque" (766), "puant" (831), "loudier" – cioè "buonannulla" – (833), "mauvais" (879, 1074), "obstiné" (1074), "malheureux" (1133), "mau(l)dit" (1157, 1231, 1327), "villain" (1301), "deputaire" – cioè "malnato" – (1323), oltre a locuzioni più complesse quali «Fiere personne detestable» (1156), «membre du Dyable» (1157), «plain de raige» (1220), «plain de mauvais ars» (1318), «Que maudit en soit la nation» (1324).

<sup>72</sup> Vedi E. Giaccherini, "Chaucer e l'Antico Patto", in S. Beccone, C. Dell'Aversano, C. Serani (a c. di), *Hammered Gold and Gold Enamelling. Studi in onore di Anthony L. Johnson*, Roma: Aracne, 2011, pp. 177-198 (pp. 187-88). E cfr. anche i «false Jewes» di *Piers Plowman*, Pass. xviii, vv. 92, 110 (cito da W. Langland, *The Vision of Piers Plowman. A Complete Edition of the B-Text*, A.C.V. Schmidt, ed., London: Dent, 1978).

<sup>73</sup> A un'intenzione tipizzatrice va sicuramente ricondotta anche la nomina del protagonista, in quanto accosta nomi e personaggi biblici (Giacobbe e Mosé) nei quali si incarna l'identità stessa del popolo d'Israele. Il nome "Jacob Mousse" è peculiare al *Mistere*, e del tutto sconosciuto invece alla tradizione relativa al "miracle des Billetes", nella quale, sull'iniziale anonimo, si impone prestissimo quello di "Jonathas" accolto anche dalla versione inglese. Cfr. *Le Mistere de la Sainte Hostie* cit., n. al testo 8.

a Jacob nei confronti dei familiari, già sulla via della conversione e avvertiti pertanto come nemici. Mentre egli è in preda a un'irrefrenabile furia sacrilega – «J'enraige de sanglante raige» (497) – questi lo implorano di risparmiare il Sacramento sanguinante, ma vengono così ripetutamente sferzati da Jacob: «Or paix ou je vous bateray, / Merdaille, vous fault il parler!» (371-72), «Et comment vous fault il mesler / De chose que je face ou die? / Je luy feray perdre la vie, / Par le grant Dieu, ça!» (402-405), «Point n'auray paix de ces putains, / Que Dieu en puist avoir malgré» (426-27), «Tire toy, arriere d'icy, lisse! / Et vous aussi, vuides dehors, / Ou vous courrouceray du corps! / Par ma loy, agar, quel merdaille!» (481-84)<sup>74</sup>. L'animosità e il disprezzo nei confronti degli ebrei sono del resto impliciti anche nello scenario extramurario scelto per il processo inquisitoriale cui Jacob Mousse è sottoposto, il “*Marché aux Pourceaux*”: se è vero, come ricorda la Salatko<sup>75</sup>, che nel Medioevo il luogo era effettivamente fra quelli deputati all'esecuzione delle pene di giustizia, è indubbio che la scelta acquista una risonanza particolarmente beffarda quando viene associata proprio a chi appartiene a una cultura che ha quell'animale in abominio. L'irrisione si fa infine esplicita nella strana esclamazione, o meglio, verso parodisticamente animalesco «Nif juif, nif juif, nif!» (1172) emesso da Jacob, in cui non esito a individuare una combinazione, rafforzata dall'assonanza e dalla ripetizione, di un'onomatopea tipicamente associata, appunto, al maiale<sup>76</sup>, con il nome “ebreo”.

Per finire: anche un'analisi comparativa così parziale e sommaria basta a evidenziare l'anomalia rappresentata dal *Play of the Sacrament* all'interno della tradizione drammaturgica che riprende e sviluppa, nel tardo Medioevo europeo, la narrazione mitica della profanazione dell'ostia consacrata per mano degli ebrei. La singolarità della versione medioinglese, però, non consiste soltanto nella diversa conclusione della vicenda messa in scena rispetto agli analoghi drammi francese e italiano, in entrambi i quali quantomeno i principali colpevoli – Jacob Mousse e Manuel, rispettivamente – vengono spediti al rogo dopo essersi caparbiamente rifiutati di abbandonare la “falsa” fede dei padri. In fondo, già la tradizione primitiva, di genere soprattutto miracolistico-esemplare, che accostava ebrei increduli ed eucaristia trovava

<sup>74</sup> “Lisse” (481) è probabilmente “cagna”; “agar” (484) alla lettera “guarda!”, vale “aspetta!”, o “attenta!”: cfr. *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2010. ATILF – CNRS & Nancy Université. Site internet: <<http://www.atilf.fr/dmf/>>, visitato Ottobre 2011.

<sup>75</sup> *Le Mystere de la Sainte Hostie* cit., n. al testo 82.

<sup>76</sup> Non è certo per caso che i personaggi disneyani noti in Italia come “i tre porcellini” sono stati ribattezzati, in Francia, Nif-Nif, Naf-Naf, e Nouf-Nouf. Si ricorderà, per inciso, come proprio il fortunato cartone animato *Three Little Pigs* del 1933 abbia molto contribuito – insieme con altri episodi – alla discussa accusa di antisemitismo a suo tempo mossa a Walt Disney.

la propria giustificazione nella loro conversione piuttosto che nella loro condanna e punizione<sup>77</sup>. Ben più vistosa è invece l'anomalia che consiste nello sconcertante riorientamento di alcuni stereotipi convenzionali, autorizzati da una memoria ormai plurisecolare, nella caratterizzazione del personaggio Jonathas in quanto ebreo. Ma nello stereotipo Jonathas rientra non appena diviene protagonista di una cruenta violazione arrecata, con il concorso dei suoi correligionari, al simbolo più denso di significati nel quale la cristianità tardomedievale si riconoscesse, l'ostia consacrata/corpo di Cristo-Dio: incorporando così, in maniera del tutto ap problematica, una fra varie, sanguinarie narrazioni mitiche alimentate da una più che millenaria ostilità antiebraica che dal piano teologico è esondata su quello sociale, umano e politico, dove ancora ristagna. Se nel *Miracle de la Sainte Hostie* l'efficacia drammatica di un *jeu* destinato – al pari delle altre due rappresentazioni, non va dimenticato – al pubblico intrattenimento con finalità anche edificanti è affidata in larghissima misura proprio all'esibizione insistita di un odio antiebraico che definirei militante, nella *Rappresentazione d'uno miracolo del Corpo di Cristo* la congiuntura di una caratterizzazione sommariamente stereotipata del personaggio Manuel con la messa in scena, si è visto, più che sbrigativa dell'episodio della profanazione, così ricco di potenzialità spettacolari, ci suggerisce con chiarezza che ebrei e dissacrazione dell'ostia rappresentano qui un pre-testo utilizzato in funzione essenzialmente memoriale e celebrativa dell'istituzione della festività universale del Corpus Domini. Nondimeno, assolvere il *Play of the Sacrament*, in virtù di questa anomalia, dall'accusa di antiebraismo sarebbe altrettanto fuorviante quanto lo è, in definitiva, sollevare l'accusa stessa. Tanto all'epoca dei supposti "fatti" registrati dalle cronache – fine del XIII secolo – quanto a quella cui appartengono le loro trasposizioni sceniche – fra la fine del XV e il XVI secolo –, che l'Ebreo fosse un indemoniato, nascostamente e apertamente dedito alle più turpi e sacrileghe imprese e a rinnovare periodicamente l'assassinio di Cristo era un dato ormai ampiamente sedimentato nella coscienza individuale e collettiva, quanto meno a livello popolare; e talmente ap problematico che, allorché l'evidenza e l'esperienza non collimavano con tale paradigma, la contraddizione era sanata con facilità, tramite la conversione. Convincere gli spettatori che gli ebrei profanavano l'ostia consacrata, additarli alla pubblica esecrazione, non era certo l'obiettivo del *Play of the Sacrament*. La rappresentazione inglese si muove invece con successo in una logica liberamente teatrale, giocando con una pluralità di prospettive che destabilizzano le aspettative del pubblico, ora con lo sfumare distinzioni troppo nette tra giudei e cristiani – nelle

<sup>77</sup> Vedi *supra*, n. 16.

persone di Jonathas e Aristorius, mercanti magnifici e cosmopoliti entrambi, il primo voglioso di mettere alla prova il contenuto di verità dell'eucaristia, il secondo pronto a procurargli la materia prima dietro ricca ricompensa, indifferente al *proprio* sacrilegio – subito dopo, con l'inscenare feroci leggende che ritraevano gli ebrei con le fattezze più viete e demoniache, ma proprio per questo facendone, paradossalmente, i più autorevoli confessori di una verità aliena. E i più inverosimili, tanto quanto è inverosimile la tradizionale imputazione di sconcia e furibonda offesa al sacro simbolo di un'altra religione: se il criterio di in/verosimiglianza fosse pertinente ai nostri testi, come naturalmente non è.



VIII  
RE-FASHIONING THE CAMPUS NOVEL:  
MICHAEL WILDING'S *ACADEMIA NUTS*

*Laurie Hergenhan*

Michael Wilding stands out in the Australian and cosmopolitan literary scene for his unusual combination of qualities: his prolific output of some twenty volumes of novels and short stories and ten volumes of critical works, involves an unusually explorative range of literary styles driven by a questing imagination; he enjoys a high reputation as a literary critic and scholar of traditional English literature but also as a leading scholar of the literature of his adopted country, Australia; he was a main protagonist as writer, critic, publisher and editor in the movement in the 1970s to forge a “‘new’ literature” under the pressures of the challenging counter culture; finally, his work is notable for the variety of contexts or main sites it explores and returns to for reevaluation: these consist mainly of: the academy, the publishing industry, the life of the writer, though there are other areas<sup>1</sup>.

Wilding's restless imagination might be traced back to his experience as a migrant, a dimension often ignored when he is simply accepted as a native Australian writer. Born and raised in Worcester in the Midlands, UK, and educated at the local grammar school, he then went up to Oxford in 1960, where took a first in English. When Wilding left Oxford, an Appointment's Board officer commented that he had done well, for an ironmoulder's son. Faced with limited prospects in Britain Wilding migrated to Australia to become a lecturer at Sydney University, his first tenure stretching from 1963 to 1966.

<sup>1</sup> See I. Syson, “After Libertarianism: An Interview with Michael Wilding”, *Australian Literary Studies*, 18. 3, 1998: 280-297.

Though there were other reasons, his immigration was apparently a reaction against social exclusions and constraints in Britain. Not that he found an ideal freedom in Australia but its society offered a sympathetic environment in which he could begin a writing career, combating social and political controls. Wilding accordingly joined in the rebellion of the counter culture which overtook Australia in the 1970s. In his recent memoir as publisher, *Wild & Woolley*<sup>2</sup>, and in other writings, he revisits and revalues those times, suggesting that its idealistic followers were distracted and misled, though they accomplished a great deal.

Wilding's participation in the counter culture included participating in innovatory and hands-on publishing, through the creation of the firm of Wild & Woolley, which he co-founded with Pat Woolley and which proved one of the first of the small, independent publishers of modern times, in Australia. Through the experimental *Tabloid Story* (co-edited by Wilding from 1972 to 1975, Frank Moorhouse and Carmel Kelly), Wild & Woolley also aimed to renovate the Australian short story. Wilding's publishing memoir conveys not so much his disillusionment with the counter culture as his enjoyment, the 'fun', of those heady days. Wilding entered energetically into the often frenetic literary activities, becoming a leading spirit in the promotion of the 'new' writing. Wild & Woolley also became Australian distributor for small presses of the American avant garde, such as *City Lights*, *New Directions* and *Black Sparrow*. Wilding's own experiments in fiction, beginning with *Aspects of the Dying Process* (1972), were influential, along with Frank Moorhouse's *The Americans, Baby* (1972). Both publications pointed in new directions, experimenting in 'fictionality' and exploring the urban scene of sex and drugs. The new writers liked to think of themselves as latter day Bohemians of the "le Ghetto Balmain", as *Le Monde* referred to it (an old, working class Sydney suburb). These authors used, like their Parisian predecessors, public readings or 'events', and innovatory publications like *Tabloid Story*, to advertise themselves, by-passing conventional media outlets.

Wilding involved himself in this lively scene, as it promised to fulfil dreams of joining in the literary life which had not been realised at Oxford, though he edited *Isis* there. Wilding later reacted against the confines of academic life, cut off from the wider life around it, its inmates consumed by envy and mistrust rather than enjoying the camaraderie of a common cause. In an interview, foreshadowing his denunciation contained in *Academia Nuts*, he recalled the stultifying life of the Academy at the time: «[...] the problem with English studies has always been that the focus is on some sort of for-

<sup>2</sup> M. Wilding, *Wild & Woolley: A Publishing Memoir*, Sydney: Giramondo, 2011.

malism, on not looking at the work in the context of political history». He decided he «had to look more deeply into historical context, not just deal with political ideas». «So», he continues, «I went back to working on the writers of the English revolution. [...] After that I followed the same sort of procedure in [...] writing *Studies in Classic Australian Fiction* [...] The line at Sydney University was that literary studies are not about politics, psychology, biography, spirituality, morality, not about reality at all»<sup>3</sup>.

In the Australian field Wilding became especially interested in the 1970s in Marcus Clarke, colonial novelist, author of *His Natural Life* (1874). Clarke, forced to emigrate from Britain at age sixteen, before he made any literary reputation, provided a kind of distant model or “imagined counterpart” to Wilding who was attracted to him as writer and as Australia’s “first man of letters”, a career including his involvement in the Bohemia of post gold rush Melbourne<sup>4</sup>.

Wilding has written four novels about academia. This early milieu keeps drawing him back to mine its satiric possibilities. His first work in the area, called “Campus Novel”<sup>5</sup> (really a novella), was set at the University of Birmingham where Wilding taught from 1967 to 1969 on his temporary return to Britain before he came back permanently to Sydney. He had intended, he recalls, writing a political novel on student protests at the time and on «security services infiltration», but felt that he did not know enough «to create a convincing narrative»<sup>6</sup>. He condensed the work and «salvaged the character studies», using as his protagonist, Professor Edmonds (based on Birmingham scholar TJB Spencer, who also appeared, Wilding found later, in Olivia Manning’s *The Balkan Trilogy*). Wilding has commented, not jokingly, that farce or a crime story were inviting ways of treating academia in fiction and in his latest novel, *The Magic of It* (2011) he uses both modes. “Campus Novel” relies on farcical exaggeration and satiric character studies of British dons, with Edmonds, as Head of Department, assuming the dominating role. Wilding draws on a version of his youthful self as narrator. As in *Academia Nuts* dialogue alternates with description, though verbal exchanges are not as frequent or as crisp. And the action is episodic, as Edmonds moves from one form of manipulation to another. There is little narrative propulsion,

<sup>3</sup> I. Syson, cit., p. 284

<sup>4</sup> See L. Hergenhan, ““Literary New Chums”: Michael Wilding and Marcus Clarke”, in D. Brooks, B. Kiernan (eds.), *Running Wild: Essays, Fictions and Memoirs Presented to Michael Wilding*, Sydney: Sydney Association for Studies in Society and Culture, 2004, pp. 223-32.

<sup>5</sup> M. Wilding, “Campus Novel”, *Active: Reactive*, 1, 1987: 32-45. Reprinted in *Under Saturn*, Moorebank, NSW, Black Swan, 1988, pp. 55-103.

<sup>6</sup> M. Wilding, “Reality beyond Imagining”, *Griffith Review*, 11, 2006: 67.

though there is much witty talk. Edmonds's character provides the main interest for in spite of his ruthless subjugation of his staff he is an ambivalent figure, a poseur, though self-aware and near to despair. Edmonds's tricks can rise above farce, but if the common room gamesmanship can be fun, it is unrelieved. In a more outrageous sally Edmonds descends into unspeakable degradation, like Kurtz in *Heart of Darkness*. The department corridor is strewn with second hand books, ordered indiscriminately to use up grant money; 'he beamed at the stacks of boxes, like the manager of an African trading station as the ivory flooded in'<sup>7</sup>. In *Superfluous Men* (2009, its title comically echoing a theme of Turgenev's *Fathers and Children*), Wilding follows the three main characters of *Academia Nuts* into early retirement, one becoming director of one of the new bureaucratic "Writers' Centres", curiously reminiscent of academe.

Wilding attained a personal chair in English literature in 1992 but disillusioned by what he saw as the decline of universities, along with some other colleagues he took early retirement in 2000, publishing *Academia Nuts* in 2003 (Wilding had wanted to call it "Academic Theme Park"). It represents the peak of his achievement in treating this familiar field. Wilding comments: «I did not want to be defamatory for obvious reasons....So I decided to concentrate on archetypal incidents and create fully formed characters. The characters might incorporate tics or mannerisms or values observed in various individuals and myself over the years but they were not conceived as portraits from the life as I had drawn in other fiction»<sup>8</sup>. Wilding had believed in the role of universities as «preserving past traditions [...] so that they could survive and continue to provide stimulus and inspiration for other, later writers and readers» but these values have now «been compressed into making money»<sup>9</sup>.

It is the innovatory form chosen in *Academia Nuts* that makes the satire so telling. "The Campus novel", a populous field now, and still expanding, concentrates on the changing social subject of universities, and constitutes a sub-genre of the novel rather than a genre, though there are similarities between groups of novels written over a long period from the 1960s. Novels have treated universities as a changing social phenomenon using a mix of forms: picaresque, farce, realism, fantasy, comedy, to mention just a few. Wilding worked out his own approach, commenting that he was «not sure whether there is any clear-cut set of conventions for the novel of univer-

<sup>7</sup> M. Wilding, "Campus Novel", cit., p. 88.

<sup>8</sup> M. Wilding, "Reality", cit., pp. 69-70.

<sup>9</sup> I. Syson, cit., p. 292.

sity life [...] In Britain Kingsley Amis's *Lucky Jim* is a splendid and justly famous *fons et origo*, though much of its humour owed more to the tradition of country-house comedy [...] than to the dynamics of the university»<sup>10</sup>. Wilding mentions the early contributions of Malcolm Bradbury and David Lodge. The latter had taught with Wilding at Birmingham University and had supplied a blurb for *Academia Nuts*. For Wilding:

campus farce [...] had long established itself as one of the ways of writing about universities: bold broad comedy, extreme situations, the comedy of excess... [a] generic farcical note. But plot was a problem – plot and narrative. University life had lots of little plots but no grand narrative [...] rather than a narrative [he thought] I could write something more episodic [...] Lots of minor skirmishes. Guerrilla warfare episodes – or terrorist and insurgent incidents as the politicians and media seem to call them now – rather than long drawn out campaigns<sup>11</sup>.

Wilding found a TV series useful as a model:

[...] the English Television series... *Yes, Prime Minister* [...] was classically designed to instruct and delight, radically demystifying the manipulations of the political establishment. This was didactic comedy that told the truth about reverend institutions [...] Who after watching it would ever again believe that a commission of enquiry was designed to do otherwise than provide a whitewash? [...] [in *Academia Nuts*] I chose representative episodes and situations [...] There were a lot of anecdotes to draw upon, not just from the universities where I had taught and visited<sup>12</sup>.

While not sure that his project could offer the breadth of a microcosm of society at large Wilding nevertheless chose representative material believing that it could show connections with the wider world.

This TV influence, together with the use of mixed modes and variable viewpoints, makes *Academia Nuts* a hard-hitting and distinctive fiction, not recognisable as a campus novel except for its subject. The mixture of modes adds to the work's brio: fantasy, satire, irony, comedy (broad and subtle), realistic detail jostling with extravagant fantasy, anecdotal touches and even a whiff of the mystery novel (was it murder or suicide?)

The tone varies from the outraged to the outrageous, though an elegiac sub-strain is not far below the surface: «In the course of writing *Academia*

<sup>10</sup> M. Wilding, "Reality", cit., p. 67.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 68-69.

<sup>12</sup> Ivi, p. 69.

*Nuts*», says Wilding «...events began to outstrip the imagination. The unthinkable, the unimaginable, continually exceeded the most extreme imaginings I could come up with»<sup>13</sup>. Wilding notes in an essay the instance of a Vice-Chancellor at an Australian university resigning because of allegations of plagiarism. Wilding added that he had heard of an instance where a university CEO received kick-backs on plumbing contracts, but plagiarism «was far more extraordinary than anything I had invented. Would anyone have believed such an incident? They would have said it was excessive, absurd, and unrealistic. But I incorporated it into the second edition [of *Academic Nuts*]»<sup>14</sup>. Wilding even anticipated a later controversy, which should have been a scandal: the ‘purging’ of the books at university libraries because of limited space. The University of Western Sydney’s library even decided to get rid of many books as land-fill<sup>15</sup>.

Wilding’s use of short, sharp exchanges or sallies of witty dialogue, as in TV mode, is unusually substantial, making *Academia Nuts* fast-paced, even snappy. (It is no wonder Wilding used this device in subsequent comic novels). Most of the ‘action’ consists of an unusual emphasis on speakers’ lines bouncing off one another. The main sections, do not act as episodes or chapters but rather they are like vignettes or loosely-linked mini-stories, sometimes containing multiple scenes and events. Indeed many of the sections, each with a title, were published previously as short stories.

Wilding does not depend on a narrator to propel his exposure. The main events are all refracted through differing viewpoints of three major observers, the alternating viewpoints of these major characters serving to further quicken and complicate the novel. Pawley is an ‘unreconstructed’ pot-smoking, leftist academic of the 70s; Doctor Bee is an anarchic thinker, a dyed-in-the-wool sceptic; and Henry Lancaster, is a writer, an ambitious academic and a version of Wilding, who contemplates writing a campus novel and is vulnerable to suggestions of university surveillance. There is no ‘romantic’ interest.

Each observer is flawed, angry and frustrated, their apparent subjectivity being ‘built-in’ and allowing for colourful exaggeration. The emphasis is accordingly often not on what happens as on the observers’ emotive reactions, and these, in turn, make the action resonate in a way not possible if Wilding

<sup>13</sup> M. Wilding, “Writing Humour”, in F. de Groen, P. Fitzpatrick (eds.), *Serious Frolic; Essays in Australian Humour*, UQP, 2009, p. 180.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> M. Wilding, “The Great Purge of Our Libraries”, *Quadrant*, 55, 7/8, July-August 2011. See also *The Spectator*, 3 December 2011, p. 14.

had adopted the viewpoint of a single, 'straight' narrator. The impatience, disgust and anger of the observers add zest without leading to a distortion of the essential criticisms the novel advances because the emotions are allowed for, indeed engineered.

Most of the action of *Academia Nuts* accordingly consists of an unusual emphasis on crisp dialogue: short, witty exchanges bouncing off one another and setting a cracking pace. Sections include: "How to Get a Chair", "Harassment Tribunal", "Cultural Studies", "Quality Control", "Sacrificing the Scapegoat", "Better Dead than Red", "Administrative Matters", "Student Assessment", "Down-Sizing and Multi-Skilling", "Research Assistants" and "Early Retirement".

The observers act as a kind of chorus, occasionally participating in the action. Something of Wilding's method of can be suggested through an example, if an extreme one, of section 21, called "Imagining the Gym". Throughout the novel Wilding oversteps the line of the politically correct by attacking the so-called 'feminisation' of English departments, in which the subordination of women's roles, as in other institutions, has been over-compensated for by attempts to advantage women through fight-back or revenge. Rules and regulations are sometimes manipulated in their favour. The Gym section opens with Henry's comment: «It is impossible. It is beyond the human imagination. How can I ever write fiction when this [the campus situation] passes for reality». Pawley replies that it is because Henry as a writer finds the situation so distasteful that he cannot bear to write about it: «How could he bear to contemplate it? Even to consider it put the observer at risk. But to enter it, to probe to dissect, to record, to clone, to replicate was to surely run the danger of terminal infection, like a Neuro-surgeon opening up a brain diseased with kuru....»<sup>16</sup>. Henry invokes the novelist's profession: «Or why not use the imagination? The novelist's tool. Why be restricted to fact and data? Why be entrapped by truth and representation? Why not free himself and win the Booker, be a magic realist, a post-modernist, a creature of the way we live now?»<sup>17</sup>. Each of the observers looses his distorted imagination on the gym. Dr Bee has his own vision:

It was not that he rejected Henry's reading of sadistic violence, nor dismissed Pawley's informed account of substance abuse. He found both appealing but added his own possibilities.

He speculated first on pistol practice, the girls lying there in their swim suits and earmuffs, sighting down the barrel at cut-out targets, the usual

<sup>16</sup> M. Wilding, *Academia Nuts*, cit., p. 177-78.

<sup>17</sup> Ivi, p. 179.

subjects. Then they moved to bayoneting, rushing out at stuffed dummies and gouging away at the straw or foam rubber, or whatever dummies were stuffed with now. After that it was unarmed combat and his smile softened as he saw them hurling each other around the gym, wearing those elegant martial arts uniforms that provocatively fell open for the salacious imagination, pinning each other down on the mats and panting into each other's ears, sitting astride each other in indubitably erotic body contact, frozen in still-life poses of exquisite violent sensuality. It was not far from this to a vision of combat in the field, practical mud wrestling, he loved it, their faces smeared and streaked with camouflage, like the big cats, prowling, predatory mammals in wet t-shirts, pressing each other into therapeutic mud baths. It was a vision of Pompeii before the lava hardened. His throat throbbed and pulsed like Toad of Toad Hall, a reverie of nursery idylls, exquisitely literary, the undifferentiated sexuality of breasts and buttocks and sisterly brutality<sup>18</sup>.

*Academia Nuts* spaces out such high flights. As well as moments of uproarious face there are others of quiet satire concerning day-to-day provocations of life in the department which in turn connect with similar procedures in the corporate world: constant committees to attend, reviews and reports to submit, the flurries of grant grabbing, the demands of continuous assessment and the filling out of administrative forms, such as questionnaires on staff performance and student assessment. Even the preparation of CVs can be rendered hilarious. Research assistants prepare their supervisors' bibliographies, even write their books, in an up-dated version of the adage: as for living our servants will do that for us. Names are forged and it takes some time for a clerk to question the suspect names of research assistants, such as Tom Eliot and E. Pound.

The stock figure of the staff member seemingly always on leave, is depicted in Rowley's scheme to trace the early wanderings of Joseph Conrad round the Gulf of Thailand and the South China Sea. Rumours come back of stolen art works from Angkor Wat and the matter is hushed up, the researcher going on leave «to cooler climes» for a year.

The book begins on a quiet if outrageous note, the considering of the possibility that the time of the campus novel may be over: «There's not an awful lot here», comments Pawley as «their world [of the deserted, dingy common room] lay all before them»:

You'd better hurry [Pawley adds]... It's all being out-sourced. There's hardly anything left. The convenience store is the new model. A modem

<sup>18</sup> Ivi, pp. 181-82.



here, a terminal there. The virtual university. No tenured staff. No gross moral turpitude. No sad contagion of the gown<sup>19</sup>.

The novel is full of sly literary allusions as in the Miltonic echo above. (In Wilding's *The Magic of It*, Oxford is referred to as a place of «lost allusions».) The three observers lunch at a restaurant called “The Golden Bowl”, based on the name of one near Sydney University called “La Botte D’Oro”. Ironically, the genre of the *Festschrift* is one that attracts satire. One is proposed for the female head of department (H. O. D., a position attracting the acronym, “Heart of Darkness”), even though she does not really intend to retire. This will attract research funds and add another publication for those involved even though it will be published on the web, thus saving money and constituting «a technical innovation». So the Department ends up with «a retirement tribute for someone who is not going to retire and a book that is not a book»<sup>20</sup>.

*Academia Nuts* has won a notable place among the substantial number of Australian campus novels<sup>21</sup> and it is also included in discussion abroad of the many works in that field. One of the warmest tributes came from Laurie Taylor in the *Times Higher Educational Supplement* who wrote that he had to stop reading it in bed for fear his laughter would wake up neighbours. Taylor concluded that «it deserves to be the final great campus novel, unlikely to be challenged [...] For what Wilding's aged unreconstructed dons are playing with such absurd brio is unmistakably the last waltz»<sup>22</sup>. While it may not be the ‘last’ of the kind, Wilding's novel reaches high notes of comedy and satire that distinguish it from others.

<sup>19</sup> Ivi, p. 11.

<sup>20</sup> Ivi, p. 104.

<sup>21</sup> See C. Symes, “Revolting Campuses”, *Teaching in Higher Education*, 9, 4, October, 2004.

<sup>22</sup> L. Taylor, *Times Higher Educational Supplement*, 30 October 2011.



IX

**MANGIARE L'INDIA.  
IL CIBO COME PERSONAGGIO  
IN *MIDNIGHT'S CHILDREN* DI SALMAN RUSHDIE**

*Stefano Manferlotti*

«Ugo da San Vittore è qui con elli, / e Pietro Mangiatore e Pietro Spano, / lo qual già luce in dodici libelli». Siamo nel XII canto del *Paradiso* dantesco (vv. 134-36), dove più brillano le anime di San Bonaventura da Bagnoregio e San Domenico, e con loro quella del teologo francese Pietro di Troyes, soprannominato “mangiatore” (alla latina, *Petrus Comestor*) in quanto la voce non solo popolare additava in lui un autentico “divoratore di libri”.

La figura di questo insaziabile lettore del XII secolo è anche una delle prime in cui cibo e letteratura appiano intrecciati fra loro sul piano della metafora. Come puro tema, infatti, il cibo rappresentato già vantava attestazioni che, destinate a non conoscere nei secoli flessioni sensibili, coincidevano con l'origine stessa delle arti: per limitarci a due soli esempi, ai non pochi luoghi dell'*Iliade* in cui vi si fa menzione (valgano per tutti i versi 602-605 e 621-627 del XXIV libro, in cui Achille esorta Priamo, che gli chiede la restituzione del corpo di Ettore, a saziare innanzitutto con lui i morsi della fame)<sup>1</sup>, fan-

<sup>1</sup> «Ora pensiamo alla cena. / Anche Niobe chioma bella pensò a mangiare, / a cui dodici figli morirono in casa, / sei fanciulle e sei giovani nel fior dell'età [...] Disse e s'alzò di scatto il rapido Achille, e candida pecora / sgozzò; la spellarono i suoi e l'approntarono in regola, / fecero i pezzi sapientemente, li infilarono sugli spiedi, / li arrostitirono con cura, poi tutto ritolsero. / Automèdonte, preso il pane, lo distribuì sulla tavola in bei canestri, e Achille divise le carni: / allora sui cibi ponti e serviti le mani gettarono» (Omero, *Iliade*, a c. di R. Calzecchi Onesti, Torino: Einaudi, 1950, Libro XXIV, vv. 602-05 e 621-27). Il rispetto per il corpo e per la vita che reclamano i loro diritti anche dopo la morte dei cari, richiamato anche dall'accenno – che altrimenti parrebbe incongruo – alla bellezza dei canestri, rafforza il carattere esemplare del passo.

no riscontro i tanti affreschi pompeiani che eternano mense imbandite e nature morte di volatili e cacciagione boschiva. L'argomento è vastissimo e potrebbe impegnare qualsiasi studioso a tempo indeterminato. Va da sé che ce ne asterremo. Quanto all'ampia messe di metafore riversate dal cibo nel linguaggio comune, mi limito a sottolineare il fatto che la loro sedimentazione come stilemi ha sempre consentito che la letteratura le accogliesse come effetto di una ricaduta, per così dire, inerziale sul linguaggio, utilizzandole secondo quanto le consentono i propri statuti. Asservendole, per esempio, alla similitudine o al gioco di parole o ad altri costrutti logico-retorici<sup>2</sup>.

Mi soffermerò piuttosto, anche qui fra i tanti offerti dalla tradizione letteraria occidentale, su un paio di casi che dimostrano come lo slittamento del cibo dal piano puramente nutrizionale-etnologico a quello della scrittura creativa assecondi assai presto operazioni formali sofisticate, le stesse che ci permetteranno di approdare con un qualche viatico al capolavoro di Rushdie. Nel *Satyricon*, e principalmente nel famoso lacerto noto come *Cena Trimalchionis*, Petronio riesce a mantenere in un equilibrio che ha del prodigioso il cibo come *marker* tematico e come strumento finalizzato alla caratterizzazione del personaggio: la categoria dell'eccesso, che vi si estrinseca in pietanze servite in quantità immani, offre sì di passaggio un interessante spaccato dell'antica arte culinaria del primo secolo dopo Cristo, ma al tempo stesso appare indispensabile a rifinire il ritratto di una classe emergente – quella dei liberti neroniani – materialistica e volgare, di cui il padrone di casa, venuto su dal nulla fra intrallazzi e temerari investimenti, è l'indiscusso *spokesman*. Trimalcione il cibo ai suoi sodali lo dona a piene mani, ma soprattutto lo ostenta, lo teatralizza, ne fa la scena del potere economico: un'abbuffata, insomma, che si pone in contrasto chiaroscurale fortissimo con il *Simposio* di Platone o con il *Cenabis bene, mi Fabulle, apud me* di Catullo, dove luogo ed alimenti entrano in sintonia con le speculazioni

<sup>2</sup> Sulle metafore alimentari attive nel linguaggio comune si sofferma *passim* N. Perullo nel suo *Per un'estetica del cibo*, fasc. 78 della serie *Aesthetica Preprint*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2006. Il saggio individua e discute le maggiori questioni teoriche connesse al tema del cibo, ma non tocca il "cibo rappresentato". Il medesimo, parimenti dichiarato limite si riscontra nell'articolo "Estetica del cibo e teorie del sensibile. Paradigmi estetico-alimentari nel solco della modernità" di D. Cecchi, nel volume *Premio Nuova Estetica*, di L. Russo (a c. di), Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2009, pp. 111. Più utili risultano, a tal fine, la voce "Cibo, cucina" curata da C. Spila per il *Dizionario dei temi letterari*, R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano (a c. di), Torino: UTET, 2007, il collettaneo *La sapida eloquenza. Retorica del cibo e cibo retorico*, a cura dello stesso Spila, Roma: Bulzoni, 2003 e il recente volume di G.L. Beccaria, *Misticanze. Parole del gusto, linguaggi del cibo*, Milano: Garzanti, 2009. Ben scelte appaiono anche le pagine scelte da M.G. Accorsi per l'antologia *Personaggi letterari a tavola e in cucina. Dal giovane Werther a Sal Paradiso*, Palermo: Sellerio, 2005.

filosofiche ed estetiche di un selezionato manipolo di intellettuali raffinati, *à la page* e – è proprio il caso di dirlo – di buon gusto, di palato fine. E ci è più facile, a dispetto di quanto affermi la statuaria greca giunta fino a noi, impostata sull'idealizzazione del tratto somatico, figurarci un Trimalcione o un Abinna (sorgolo sulle loro compagne raccattate nei trivi), che un Platone o un Euripide: nel 1969, quando ne ha mostrato sugli schermi le gonfie fattezze da affaristi inclini alla crapula, Fellini non ha dovuto far altro che seguire un copione già dettagliato e già in linea con alcuni dei tratti più tipici della sua stessa poetica.

L'altro riferimento è, naturalmente, al *Gargantua e Pantagruele* di Rabelais; non tanto perché Rushdie lo richiami in maniera implicita ma palmare all'inizio del secondo libro, quando descrive per iperboli che sono al tempo stesso cripto-citazioni e processo imitativo il «programme of self-enlargement» di Saleem neonato che prosciuga seni di donna e manda giù ettoltri di ipercaloriche miscele, né per quella presenza quasi ossessiva del cibo nell'intero testo, che ha dettato a Bachtin alcune delle sue pagine più ispirate sull'opera del frate di Puy-Saint-Martin<sup>3</sup>, ma per il peso che ha in Rabelais la connessione bocca-inghiottimento-storia, intendendo "storia" sia come descrizione o riepilogazione o interpretazione di azioni umane a dominante collettiva che come racconto nel senso tecnico del termine. La gastrolatria di cui si discetta nei capitoli 58-60 del quarto libro (vol. II) diviene diegesi nella misura in cui l'*os* si muta in *vas*, quando cioè la bocca di Gargantua-Rabelais si fa recipiente nel quale cade, inghiottito, l'intero mondo, letteratura compresa. Da quest'ultimo punto di vista, il settimo capitolo del secondo libro, in cui Pantagruele visita la libreria di San Vittore, stilando nell'occasione un catalogo esilarante, tutto impostato sulla parodia (*Il gomito della teologia*, ma anche *La mostardiera della penitenza* e *Lo speron del Formaggio*, per intenderci) circo-scrive quasi un *unicum* nella letteratura europea perché vi si sovrappongono in felice sintesi autoironia e quelle istanze che secoli dopo i critici chiameranno meta-narrative<sup>4</sup>.

Rushdie terrà bene a mente anche questa lezione, spingendosi nel suo romanzo addirittura oltre: «I have been a swallower of lives; and to know me, just the one of me, you'll have to swallow the lot as well» («Sono stato un inghiottitore di vite; e, per conoscermi, dovrete anche voi inghiottire

<sup>3</sup> Il riferimento è al capitolo "Le immagini del banchetto in Rabelais", in *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Torino: Einaudi, 1979, pp. 304-31.

<sup>4</sup> I titoli dei fantasiosi libri conservati a San Vittore sono ripresi dalla traduzione curata da M. Bonfantini (Torino: Einaudi, 1953, vol. I, pp. 198-99).

tutto»<sup>5</sup>. Più avanti: «To understand just one life, you have to swallow the world. I told you that» («Per capire una sola vita, dovete inghiottire il mondo. Vi avevo avvertiti»)⁶. E quasi in conclusione, nel capitolo “Sam and the Tiger”: «I repeat for the last time: to understand me, you’ll have to swallow a world» («Lo ripeto per l’ultima volta: se volete capirmi, dovrete inghiottire un mondo»)⁷.

Questa alimentazione forzata alla quale è chiamato il lettore sposta sul piano del gusto un dato di fatto che in un certo senso integra la veneranda *suspension of disbelief* teorizzata da Coleridge: leggere un libro, infatti, significa accettarne sempre forma e contenuto. Qui, però, la metafora alimentare, che fissa anche – e lo fa nel corpo stesso del testo – una gerarchia, ancorché sorridente, fra narratore e lettore, ne richiama un’altra del medesimo segno: una volta che il secondo risulti assimilato ad un soggetto da nutrire (come il Saleem infante, insomma), il primo può agevolmente proporsi come cuoco. Se il Pierre Bon-Bon di E.A. Poe, cuoco e filosofo, è colto dallo scrittore mentre passa allo spiedo fasci di manoscritti e trasforma in torte trattati di etica<sup>8</sup>, il Saleem di Rushdie fa saltare sul fuoco della scrittura la saga di una famiglia e la storia di un popolo. Anche qui il narratore è esplicito:

... Rising from my pages comes the unmistakable whiff of chutney. So let me obfuscate no further: I, Saleem Sinai, possessor of the most delicately-gifted olfactory organ in history, have dedicated my latter days to the large-scale preparation of condiments. But now, ‘A cook?’ you gasp in horror, ‘A khansama merely? How is it possible?’ And, I grant, such mastery of the multiple gifts of cookery and language is rare indeed; yet I possess it. You are amazed; but then I am not, you see, one of your 200-rupee-a-month cookery johnnies, but my own master, working beneath the saffron and green winking of my personal neon goddess. And my chutneys and

<sup>5</sup> S. Rushdie, *Midnight’s Children* (1981), London: Picador, 1982, p. 9; S. Rushdie, *I figli della mezzanotte*, trad. it. di E. Capriolo, Milano: Garzanti, p. 11. D’ora in avanti sia l’edizione inglese che quella italiana saranno citate (tanto nel testo che in nota) col solo titolo, seguito dalle pagine di riferimento.

<sup>6</sup> *Midnight’s Children*, p. 109; *I figli della mezzanotte*, p. 122.

<sup>7</sup> *Midnight’s Children*, p. 383; *I figli della mezzanotte*, p. 424. da questo punto di vista è significativo che il capitolo “The fisherman’s pointing finger”, che apre il secondo libro, assimili la città-mondo Bombay a una bocca: «Our Bombay: it looks like a hand but it’s really a mouth, always open, always hungry, swallowing food and talent from everywhere else in India» (pp. 125-26); «La nostra Bombay: assomiglia a una mano, ma è in realtà una bocca, sempre aperta, sempre affamata, che inghiotte cibo e talenti da ogni altro luogo dell’India» (p. 142).

<sup>8</sup> Apparso per la prima volta nel 1832 sulla rivista *Philadelphia Saturday Courier* col titolo “The Bargain Lost” poi mutato in “Bon-Bon”, lo spassoso racconto si può leggere nella traduzione italiana curata da G. Manganelli (Torino: Einaudi, 1983 e 2009.). L’edizione più recente reca un’ampia e sagace introduzione di J. Cortázar.

kasaundies are, after all, connected to my nocturnal scribblings – by day amongst the pickle-vats, by night within these sheets, I spend my time at the great work of preserving. Memory, as well as fruit, is being saved from the corruption of the clocks.

... Si leva dalle mie pagine un'inconfondibile zaffata di *chutney*. Smettiamola di tergiversare: io, Saleem Sinai, che posseggo l'organo olfattivo più delicato di tutta la storia, ho dedicato i miei ultimi giorni alla preparazione in grande di condimenti. Ma come? «Un cuoco?» boccheggiate voi inorriditi. «Un semplice *khansama*? Come è possibile?» Sì, lo ammetto, una tale padronanza delle complesse arti della cucina e del linguaggio è effettivamente rara; e tuttavia io la posseggo. Vi vedo sbalorditi; ma io non sono, vedete, uno dei tanti manovali della cucina da duecento rupie al mese, ma padrone di me stesso, e lavoro sotto l'ammiccare verde e zafferano della mia personale dea al neon. E i miei *chutney* e la mie *kasaundy* sono, dopo tutto, collegati al mio scrivere notturno – di giorno tra le tinozze di salamoia, di notte in questi fogli, io dedico la mia vita al grande lavoro della preservazione. La memoria, come la frutta, viene in tal modo salvata dall'azione corruttrice del tempo<sup>9</sup>.

La proporzione aritmetica fissata dal brano è chiara: l'olfatto sta alla percezione degli eventi (e non va dimenticato che il naso è anche un organo altamente selettivo) come l'atto del cucinare sta alla scrittura. Uniti insieme, trasformano la memoria in documento e pertanto – se si vuole ricorrere per un attimo al lessico della chimica – la fissano sulla carta e nel tempo. Tutte le altre implicazioni insite nel passo sono anch'esse individuabili senza sforzo: innanzitutto, il registro eroicomico e semiserio (i due termini non si equivalgono) su cui poggerà l'intera narrazione, esteso allo statuto dello stesso narratore, che al posto della corona d'alloro indossa un copricapo da cuoco e che si rivelerà – a dispetto delle sue continue e magniloquenti autoesaltazioni – incapace di alterare il corso delle vicende proprie e altrui. La memoria è quella collettiva dell'India, qui evocata dai colori della bandiera nazionale, un paese sempre attratto dalla fascinosa narcosi dell'oblio: «We are a nation of forgetters», «Siamo una nazione di smemorati», aveva lamentato il narratore solo qualche rigo prima<sup>10</sup>.

Il punto è cruciale: proseguendo nella lettura del romanzo, infatti, vedremo che alla memoria individuale sarà concesso il governo del fantastico, del ludico e di tutto ciò che fa corona all'uno e all'altro; a quella collettiva, invece, toccherà nella gran parte dei casi il secco, brutale lessico della *Re-*

<sup>9</sup> *Midnight's Children*, pp. 37-38; *I figli della mezzanotte*, pp. 43-44.

<sup>10</sup> *Midnight's Children*, p. 37; *I figli della mezzanotte*, p. 43.

*alpolitik*<sup>11</sup>. In ogni caso, già in queste prime pagine alla *madeleine* di Proust, non per nulla accostata dalla voce narrante, nelle prime pagine di *Du côté de chez Swann*, alla «valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques», il cui delicato, aristocratico sapore, esaltato dal tè, ritagliava nel cuore un ricettacolo in cui avrebbe trovato posto la storia di un'anima<sup>12</sup>, si è sostituito l'acre odore del *chutney*, una fragranza agrodolce, come ben si addice alle contraddizioni di un subcontinente che dal 15 agosto 1947 in poi avrebbe conosciuto gioia e disperazione, il canto e il sangue. In fin dei conti, per Rushdie il reale è razionale. Mai avrebbe sottoscritto le parole del Faust di Pessoa, per il quale «tudo é símbolo e analogia». Per lui, laureato in storia del subcontinente indiano e scrittore sempre incline all'impegno civile, la superfetazione comico-fantastica non può e non deve occultare le nefandezze della politica: i figli della mezzanotte saranno annientati dalla madre dell'India liberata, Indira Gandhi, in una sterilizzazione (la *nasbandi* del penultimo capitolo: vi si dice, fra l'altro, che i testicoli degli sterilizzati di Benares, fritti ed aromatizzati con cipolle e peperoncini verdi, vennero dati in pasto ai cani) che intende essere ed è fisica e spirituale a un tempo, così come le vicende del neonato Pakistan («Terra dei puri») saranno segnate dalle male azioni del clan Bhutto e dei suoi affiliati<sup>13</sup>.

Ciò marca, sia detto di passaggio, una netta distanza fra Rushdie e García Márquez, che le pene dei sudamericani «pueblos de larga agonía» – come volle chiamarli Neruda – aveva preferito mostrarle in filigrana. Ben più forti

<sup>11</sup> Su questo tratto caratterizzante insisto nell'articolo "Salman Rushdie" (*Belfagor*, 1, 1990: 31-50) e nel capitolo a lui dedicato in *Dopo l'impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna*, Napoli: Liguori, 1995, pp. 13-63, richiamando i punti in cui questo aspetto emerge con maggiore evidenza. Ricordo qui, a mo' di esempio, la messe di dettagli e il tono sprezzantemente cronachistico che accompagna i riferimenti ad Indira Gandhi e alle sue disavventure giudiziarie in uno dei capitoli finali del libro, "A Wedding".

<sup>12</sup> La scanalatura della valva richiama, a livello iconico, un fossile, nello stesso momento in cui il sapore del dolce sgranato nel tè fa scattare nella mente del narratore quelle che chiameremo epifanie della memoria, che così ne risultano rafforzate. Lascio al lettore il compito di attivare i passaggi che da questo punto di vista collegano l'estetica proustiana al rapporto di interdipendenza fra *granite* e *rainbow* teorizzato da Virginia Woolf nel suo celebre scritto.

<sup>13</sup> Come si ricorderà, la più recente storia del Pakistan è al centro del romanzo successivo, *Shame* (1983). Quanto al Rushdie scrittore politico, le vicende succedutesi alla pubblicazione dei *Satanic Verses* (1988) sono fin troppo note perché sia necessario richiamarle ancora: si veda tuttavia la raccolta, curata da S. MacDonough, *The Rushdie Letters. Freedom to Speak, Freedom to Write* (Brandon: Dingle, 1993), che contiene le testimonianze di numerosi autori di tutto il mondo intervenuti in sua difesa. La complementarità fra impegno politico e letteratura è invece attestata – oltre che nelle interviste e nei tanti articoli che Rushdie ha pubblicato sulla stampa quotidiana e periodica – nei saggi poi raccolti in *Imaginary Homelands* (London: Granta, 1991).



consonanze vanno, se mai, sondate nel romanzo *Il rombo*, che Günther Grass, scrittore molto amato da Rushdie<sup>14</sup>, scrisse nel 1977 (vale a dire quattro anni prima di *Midnight's Children*), dove il racconto è parimenti consegnato dal narratore alla moglie e articolato attorno a ciò che dicono e preparano ai fornelli nove cuoche. Basta l'incipit a dimostrare come anche lo scrittore tedesco lasci che sia il cibo a scandire le varie sezioni del racconto e quanto la sua Ilsebill sia affine alla Padma di Rushdie:

Ilsebill ha aggiustato di sale. Prima della procreazione abbiamo mangiato spalla di montone con contorno di fagiolini e pere, dato il principio d'ottobre. Ha fatto, ancora a tavola e a bocca piena: «Adesso andiamo a letto poi subito o prima vuoi raccontarmi com'è iniziata la nostra storia, quando dove?»<sup>15</sup>

Il racconto andrà avanti, anche qui in barba ad ogni principio di ve-ro-simiglianza, per cinquecento pagine. In ogni caso, come avviene per il passaggio di Grass appena citato e come impone la scrittura creativa in quanto tale, nel cui perimetro tutto si tiene insieme, nel romanzo di Rushdie il *quantum* di metaforico, di figurato che il cibo accoglie in sé si sovrappone senza sforzo e con numerosissime occorrenze alla sua sostanza materiale, che non è fatta solo di odori e sapori, ma – come avviene per i vocaboli di ogni lingua conosciuta – della storia, anche emotiva, che vi si è sedimentata sopra nei secoli. Nel racconto *Sotto il sole giaguaro*, Italo Calvino lo afferma a chiare note:

... il vero viaggio, in quanto introiezione d'un «fuori» diverso dal nostro abituale, implica un cambiamento totale dell'alimentazione, un inghiottire il paese visitato, nella sua fauna e flora e nella sua cultura (non solo le diverse pratiche della cucina e del condimento ma l'uso dei diversi strumenti con cui si schiaccia la farina o si rimesta il paiolo), facendole passare per le labbra e l'esofago<sup>16</sup>.

Non ci sono dubbi, quindi, che *Midnight's Children* implichi anche un viaggio nella millenaria cucina indiana, evocata *per se*, come dato antropologico-culturale, come stratificata epifania del gusto collettivo e – nel caso

<sup>14</sup> Si veda, in particolare, il saggio ("Günter Grass") che gli ha dedicato in *Imaginary Homelands*, cit., pp. 273-81.

<sup>15</sup> G. Grass, *Der Butt* (1977); *Il rombo*, trad. it. di B. Bianchi, Torino: Einaudi, 1979, p. 3.

<sup>16</sup> I. Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, Milano: Mondadori, 2009, p. 33. Il racconto, apparso per la prima volta sulla rivista *FMR* del 1 giugno 1982 col titolo *Sapore Sapere*, è stato poi pubblicato postumo in volume nel 1986 col nuovo titolo, suggerito dallo stesso autore un po' prima della scomparsa.

specifico – di cromatismi fortemente connotati: da una parte i *channa*, il *paan*, che induce ad una masticazione lunghissima e meditativa, i *korma*, il *curry*, i *chapati*, i *khichri*, i *biriani*, i *bhel-puri*, il *dal*, i *falloda*; dall'altra una miriade di dolci: il *gur*, il *kulfi*, il *laddoo*, il *lassi*, le *pakora*, il *rasgulla*, le *samosa*, i *gulab-jaman*. Storia agrodolce, anche qui<sup>17</sup>.

Si sarà notato che l'elenco esclude i *pickles*, vale a dire i sottaceti, e il *chutney*, che hanno invece nella narrazione una posizione di assoluta preminenza, ma l'omissione è intenzionale. I cibi appena citati, infatti, condividono un tratto che li accomuna: si esauriscono nell'atto della *consumazione* pressoché immediata, che li iscrive nella categoria dell'effimero, del qui ed ora. Cotti e mangiati, insomma. Forse è questo il motivo per cui Rushdie li evoca quasi sempre nella loro mera referenzialità o per locuzioni prepositive metaforiche piuttosto scontate: «the birianis of dissension», «the nargisi koftas of discord», «the curries of disquiet»<sup>18</sup>.

Non subiscono il medesimo destino il *chutney*, la salsa densa e piccante a base di frutta, spezie e ortaggi, preparata in mille varianti e a lunghissima conservazione, e i sottaceti, che più di ogni altro cibo preservato sfidano il tempo. *Pickles* e *chutney*, evocati nei punti nodali del racconto (si pensi, per fare un solo esempio, al settimo capitolo del secondo libro, "At Pioneer Café", dove pagine davvero sapienti sono dedicate al rapporto fra *pickles*, *chutney* e memoria individuale e collettiva), convergono infine negli ultimi capitoli, e nella fabbrica di Mary Pereira in specie, in cui la fusione alchemica di cibo, cucina, memoria e scrittura raggiunge il suo esplicito acme:

Twenty-six pickle-jars stand gravely on a shelf; twenty-six special blends, each with its identifying label, neatly inscribed with familiar phrases, 'Movements by Pepperpots', for instance, or 'Alpha and Omega', or 'Com-mander Sabarmati's Baton'. Twenty-six rattle eloquently when local trains go yellow-and browning past; on my desk, five empty jars tinkle urgently, reminding me of my uncompleted task.

Ventisei vasetti di pickle già s'allineano su uno scaffale; ventisei miscele speciali, ciascuna con la sua etichetta, ordinatamente identificata da frasi ormai familiari: «Movimenti compiuti da pepaiole», per esempio, o «Alfa e Omega» o «Il bastone del comandante Subarmati». Ventisei vasetti sussulta-

<sup>17</sup> L'edizione italiana reca un utile glossario che spiega natura e composizione di tutti questi cibi. Il *web* è, naturalmente, ancora più prodigo di dettagli. In ogni caso, i punti in cui nel romanzo il cibo compare, con funzioni non solo diegetiche, sono – come si è detto – numerosissimi.

<sup>18</sup> *Midnight's Children*, pp. 330-31. «i biriani del dissenso», «i nargisi kofta della discordia», «i curry dell'inquietudine» (*I figli della mezzanotte*, pp. 365-66).

no con eloquenza ogni volta che passano gialli e marroni i treni locali; sul mio tavolo tintinnano con insistenza cinque vasetti vuoti, ricordandomi il compito che non ho ancora completato<sup>19</sup>.

Un vasetto di *pickle* per ogni capitolo, quindi, un vasetto di memoria storica messa in salamoia, affinché nessuno dimentichi che, come recita il Corano (e non è certo un caso che questo versetto compaia nelle prime righe del romanzo), «Dio ha creato l'uomo da grumi di sangue» e che il sangue versato dagli uccisi ad Amritsar o da Gandhi a Delhi o dalle migliaia di caduti nelle guerre indo-pakistane del '65 e del '71 (tutti episodi ripresi puntualmente nel testo) ha sfumature che per un convinto moralista come Rushdie non devono stingersi. La terra degli smemorati deve diventare la nazione di coloro che non dimenticano. A ben vedere, le pur splendide descrizioni inscritte nel trentesimo capitolo, l'ultimo, dedicate alla già ricordata fabbrica di *pickles* e *chutney* di Mary Pereira, non sono che una più estesa riaffermazione di questo assunto: «Thirty jars stand upon a shelf, waiting to be unleashed upon the amnesiac nation. (And beside them, one jar stands empty)» [Trenta vasetti aspettano su uno scaffale di essere lanciati in questa amnesiaca nazione. (E accanto a loro un vasetto vuoto)]<sup>20</sup>.

Perché vuoto? È il narratore stesso a chiarirlo: «But the future cannot be preserved in a jar; one jar must remain empty...»<sup>21</sup>. La storia umana non si ferma, il narratore stesso o altri scrittori che Brecht chiamerebbe *Ungeborenen*, ancora non nati, parleranno dell'India a venire. E ciò avverrà perché, a somiglianza della storia che evolve ed involge ma non si arresta, la letteratura continuerà, come un mare che non si piena («Tutti i fiumi se ne vanno al mare, e il mare non si piena» aveva cantato l'Ecclesiaste), e come unica creazione umana capace di mutare perfino il dolore in bellezza, ad elargire i suoi doni estetici e cognitivi.

Ad epigrafe del suo racconto, Italo Calvino pone, traendola dal *Dizionario dei sinonimi*, la definizione che del verbo “gustare” vergò nel 1867 Niccolò Tommaseo:

*Gustare*, in genere, esercitare il senso del gusto, riceverne l'impressione, anco senza deliberato volere o senza riflessione poi. L'assaggio si fa più determinante a fin di gustare e di sapere quel che si gusta; o almeno denota che dell'impressione provata abbiamo un sentimento riflesso, un'idea, un principio d'esperienza. Quindi è che *sapio*, ai Latini, valeva in traslato sentir

<sup>19</sup> *Midnight's Children*, p. 384; *I figli della mezzanotte*, p. 525.

<sup>20</sup> *Midnight's Children*, p. 460; *I figli della mezzanotte*, pp. 507-08.

<sup>21</sup> *Midnight's Children*, p. 462. «Ma non si può chiudere il futuro in un vasetto; uno dei vasetti deve rimanere vuoto» (*I figli della mezzanotte*, p. 509).

rettamente; e quindi il senso dell'italiano *sapere*, che da sé vale dottrina retta, e il prevalere della sapienza sopra la scienza<sup>22</sup>.

Sapere da *sapio*, quindi, materia e spirito uniti nell'atto della conoscenza, che è fra quelli che maggiormente ci qualificano come uomini. Spero di aver aggiunto, entrando nella cucina di Rushdie, qualche glossa ad una definizione così pregnante e tanto meditata.

<sup>22</sup> I. Calvino, cit., p. 23.

## X

### **GOBLIN MARKET: CHRISTINA ROSSETTI E I 'FRUTTI' DELLA TRADUZIONE**

*Francesco Marroni*

#### *1. La sfida di Christina Rossetti: Goblin Market e la società vittoriana*

Nell'ampio e variegato panorama della poesia vittoriana, *Goblin Market* (1859) si distingue almeno per una ragione: la ricerca linguistica compiuta da Christina Rossetti durante la stesura di questo poemetto ha qualcosa di incredibilmente innovativo. A partire dalla sua linearità diegetica, a partire cioè dalla semplice storia di due ragazze attratte dai folletti venditori di frutta, Christina costruisce un testo che si presenta come stratificazione di significati ed elaborazione di ritmi e impasti fonici del tutto originali. Ed è, questa, una complessità che, mentre non si rivela in superficie, fa della densità semiotica il suo tratto peculiare. Senza tema di esagerazione, si potrebbe dire che *Goblin Market* non è semplicemente un poemetto vittoriano incentrato sul senso e sul valore della *womanhood* nel mercato del sesso e dell'amore. Esso è la pietra angolare di un nuovo discorso intorno alla ricerca poetica che, per molti aspetti, nella sua oscillazione fra divertimento linguistico-retorico e anticonformismo, anticipa le ricerche novecentesche sui generi e sul linguaggio poetico.

Per le ragioni che qui ho cercato di esporre in modo sintetico, tradurre *Goblin Market* diviene un'operazione alquanto difficoltosa, in primo luogo perché la terminologia e la struttura stessa dell'opera presentano alcuni aspetti che diventano un ostacolo pressoché insormontabile per il traduttore. E forse proprio per questo motivo, nel corso dei decenni, i traduttori hanno raccolto la sfida di Christina e, ben consapevoli della povertà dei

risultati, hanno comunque tentato di rendere in italiano una delle opere più fermamente iscritte e radicate nella tradizione letteraria inglese. Va detto che Christina, contro le interpretazioni proposte dai recensori coevi, tenne sempre a dire che *Goblin Market* era né più né meno che una favola in cui sarebbe stato vano cercare «any profound and ulterior meaning»<sup>1</sup>. E infatti, sul piano della sua esecuzione, il testo mette in scena tutti gli espedienti propri della narrazione fiabesca in versi – un tessuto delle iterazioni linguistiche a cui fa riscontro un tono di prevalente *playfulness* che, come accade nelle favole, nasconde potenziali esiti tragici e comunque scene di instabilità socioeconomica e di disordine interiore. In apparenza lontano dal mondo vittoriano, il testo ne riflette il cambiamento sociale, la temperie e più in generale gli smottamenti.

Del resto, come ha dimostrato in modo convincente Richard Menke, in prospettiva storica, *Goblin Market* registra un aspetto proprio del periodo, vale a dire la scoperta dei frutti esotici. Grazie alla tecnica della *forzatura* – un termine dell'agricoltura per indicare la crescita di un frutto fuori stagione o di un altro ambiente – nel mercato ortofrutticolo britannico, in quegli anni, furono immessi prodotti del tutto nuovi: «As advertisements and articles in horticultural journals show, forcing was rapidly becoming more and more intricate, audacious, and technologically advanced – and becoming a big business»<sup>2</sup>. Ne segue che almeno un terzo dei frutti presenti nella lista dei folletti sono prodotti ottenuti con l'artificio, con la “violenza” esercitata sulla pianta: cedri, datteri, fichi, limoni, meloni, arance, ananas, melagrana e uva non sono frutti autoctoni, ma il risultato dell'intervento umano che, nell'epoca vittoriana, si stava intensificando in misura notevole in ambito fitologico.

Appare allora evidente come il poemetto, nei suoi 567 versi, sia un intreccio di codici che, cooperando in senso multilivellare, attivano una traiettoria ermeneutica fortemente sovradeterminata. Il codice fiabesco – pur operante al momento della prima lettura – sottende un reticolo di possibilità interpretative che corrispondono al movimento del testo dalla fiaba all'allegoria fino alla storia intesa come cronaca contemporanea. Indubbiamente, rimanendo nell'ambito delle ramificazioni semiotiche dei frutti evocati, va detto che il codice che in modo più pervasivo informa *Goblin Market* è quello biblico e, in

<sup>1</sup> M. Bell, *Christina Rossetti: A Biographical and Critical Study*, London: Hurst and Blackett/Boston: Roberts Brothers, 1898, p. 230.

<sup>2</sup> R. Menke, “The Political Economy of Fruit – *Goblin Market*”, in M. Arseneau, A.H. Garrison, and L. Janzen Kooistra (eds.), *The Culture of Christina Rossetti: Female Poetics and Victorian Contexts*, Athens, OH: Ohio UP, 1999, p. 113.

generale, quello religioso. Prima di passare alle traduzioni italiane, dall'estesa gamma di riferimenti offerta dalle Sacre Scritture, forse vale la pena citare il Sermone della Montagna, nel quale Gesù esprime l'idea del bene e del male attraverso la metafora dei frutti degli alberi:

Guardatevi dai falsi profeti che vengono a voi in veste di pecore, ma dentro son lupi rapaci. Dai loro frutti li riconoscerete. Si raccoglie forse uva dalle spine, o fichi dai rovi? Così ogni albero buono produce frutti buoni e ogni albero cattivo produce frutti cattivi; un albero buono non può produrre frutti cattivi, né un albero cattivo produce frutti buoni. Ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato al fuoco. Dai loro frutti dunque li potrete riconoscere. (Matteo 7: 15-20)<sup>3</sup>

Se consideriamo l'intensità con cui la parola evangelica agisce nella concezione del mondo di Christina, è bene dare il giusto peso a questi versetti che, contro ogni semplificazione, costituiscono l'asse portante della testualizzazione – ignorare il codice biblico significherebbe ignorare il sistema culturale a partire dal quale la poetessa costruisce le strutture profonde di *Goblin Market*. Né possiamo sottrarre al discorso religioso il tema del frutto proibito che, ovviamente, rinvia all'Antico Testamento e al gesto di Eva che, per prima, prese il frutto dell'albero al centro del giardino e «ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò. Allora si aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi» (Gen. 3:6-7)<sup>4</sup>. Letto in controluce, *Goblin Market* si configura come un testo di ragguardevole impatto culturologico in cui Christina drammatizza – nell'ambivalenza di taluni atteggiamenti verso il matrimonio, e ancor più nelle fluttuazioni dei suoi sentimenti verso il peccato e la redenzione dal peccato<sup>5</sup> – la consapevole autocensura alla quale, come donna e letterata vittoriana, doveva piegare la sua scrittura poetica.

<sup>3</sup> *La Sacra Bibbia*, Edizione ufficiale della C.E.I., Milano-Roma: Unione Editori Cattolici Italiani, 1991, p. 978.

<sup>4</sup> Ivi, p. 3.

<sup>5</sup> Cfr. J. Bristow, " 'No Friend Like a Sister'?: Christina Rossetti's Female Kin", *Victorian Poetry*, 33, Summer 1995/2: 257-278. In particolare, Bristow osserva: «Often torn between fleshly and spiritual desire, Rossetti's women should seem to express, time and again, a psychic antagonism that preoccupied much of her own life. The by now considerable amount of biographical attention that Rossetti has enjoyed testifies to her vacillating attitude toward accepting proposals of marriage and leading a life of devotion» (p. 260).

## 2. Tradurre Goblin Market: *l'incipit e i frutti in vendita*

Un'analisi traduttologica in grado di mettere a confronto, diacronicamente, le svariate versioni del poemetto che si sono susseguite nel corso dei decenni implica la selezione di un campione testuale. In questo caso, mi è sembrato un percorso quasi obbligatorio la scelta dei trentuno versi dell'*incipit* che, nella loro straordinaria compattezza fonoprosodica e semantica, costituiscono una precisa unità di lettura. È, infatti, all'inizio di *Goblin Market* che i folletti, nell'invitare le ragazze ad assaggiare i loro prodotti, presentano l'elenco dei frutti stessi in un crescendo che – sinesteticamente – ambisce a creare l'effetto di inebriante trascinarsi su Laura e Lizzie – un'ebbrezza che, nel suo virtuosismo poetico, si fa vero e proprio vortice verbale. Ecco il testo dei primi trentuno versi:

- Morning and evening  
 Maids heard the goblins cry:  
 “Come buy our orchard fruits,  
 Come buy, come buy:  
 5 Apples and quinces,  
 Lemons and oranges,  
 Plump unpecked cherries,  
 Melons and raspberries,  
 Bloom-down-cheeked peaches,  
 10 Swart-headed mulberries,  
 Wild free-born cranberries,  
 Crab-apples, dewberries,  
 Pine-apples, blackberries,  
 Apricots, strawberries;—  
 15 All ripe together  
 In summer weather, —  
 Morns that pass by,  
 Fair eves that fly;  
 Come buy, come buy:  
 20 Our grapes fresh from the vine,  
 Pomegranates full and fine,  
 Dates and sharp bullaces,  
 Rare pears and greengages,  
 Damsons and bilberries,  
 25 Taste them and try:  
 Currants and gooseberries,  
 Bright-fire-like barberries,  
 Figs to fill your mouth,  
 Citrons from the South,



30 Sweet to tongue and sound to eye;  
Come buy, come buy”<sup>6</sup>.

I vari aspetti linguistico-strutturali e retorici del poemetto sono stati già al centro di un mio lavoro<sup>7</sup>. In chiave traduttologica, qui può essere utile notare come *Goblin Market*, sin dalle prime battute, miri a creare nel lettore l'effetto di totale immersione nel linguaggio – un linguaggio fitonimico che, come bacche mature, sembra esplodere e disseminare la sua giocosa iteratività su un palcoscenico fiabesco e incontaminato. Non solo l'*incipit* non lascia intravedere nulla delle potenzialità tragiche che si nascondono dietro l'incontro con il male e con la corruzione incarnate pienamente dai folletti, ma la giocosità si dà come nota dominante, quasi si trattasse di una filastrocca in cui gli impasti fonici, al limite dello scioglilingua, mirassero ad essere parte di un intrattenimento infinito, di una ossessiva ricerca di assonanze, paronimie e grumi ecoici in grado di coniugare momento ludico e momento verbale.

Fatte queste considerazioni preliminari sullo stile del poemetto, la prima traduzione che vorrei prendere in considerazione è quella di Teodorico Pietrocola Rossetti, apparsa nel 1867, che nel 2004 è stata riproposta nel volume *Le tenebre di Dante: Gabriele Rossetti, i figli, i preraffaelliti*, a cura di Luigi Murolo. Cugino di Christina, Pietrocola Rossetti antepone alla traduzione un'avvertenza in cui si sottolinea come, prima di dare alle stampe il 'volgarizzamento' di *Goblin Market*, egli lo abbia letto a Christina e ai due fratelli – il che fa pensare che il traduttore abbia potuto beneficiare di qualche suggerimento della stessa autrice. Ma, a parte questa ipotesi – non suffragata da documenti –, forse è più importante quello che Pietrocola aggiunge subito dopo:

Avverto però che non mi fu dato di tradurre alcune parole, perché la lingua italiana, più eroica che familiare, *manca di quei vocaboli che rendono al vivo l'idea dell'azione, del suono, del sentire di cui è tanto ricca la lingua Anglo-Sassone*. Ho però tradotto tutte le immagini poetiche, alcune delle quali sembrerebbero troppo ardite o strane, ma mi sono sembrate tanto belle e peregrine che non ho voluto privarne i lettori. Essi vedranno che l'Autrice di questo poemetto ha vero genio poetico, e crea immagini che

<sup>6</sup> R.W. Crump (ed.), *The Complete Poems of Christina Rossetti*, 3 Voll., Baton Rouge-London: Louisiana State UP, vol. I, 1991, p. 11. Tutte le citazioni che seguiranno, date nel testo, faranno riferimento a questa edizione.

<sup>7</sup> F. Marroni, "Christina Rossetti e le tentazioni della scrittura poetica. Per una lettura di *Goblin Market*", in F. Marroni, P. Partenza (a c. di), *Il punto su Christina Rossetti*, Pescara: Tracce, 1997, pp. 55-76.

meravigliano e colpiscono, perché manifestano *un sentire nuovo e delicato*; più confacente ad una generazione che abbia vita d'intelletto e d'amore, che ad un secolo romoroso, vano e faccendiere come il nostro<sup>8</sup>.

Oltre al deciso riconoscimento della grandezza e unicità del talento poetico di Christina, le parole dell'avvertenza mostrano come, dal punto di vista traduttologico, Pietrocola Rossetti sia del tutto consapevole dei problemi posti dal testo originale. Consapevole cioè dell'impossibilità di rendere pienamente l'impasto di sonorità iterate e ritmicamente incisive cui solo la lingua inglese pare essere vocata, se non esclusiva depositaria. A suo merito, e a vantaggio del testo tradotto, egli dichiara di avere comunque transcodificato le immagini del poemetto in tutta la loro arditezza – immagini che, appunto, sono veicolo di «un sentire nuovo e delicato», cioè di una sensibilità che si contrappone all'insensibilità del mondo fondato sull'industria e sul consumismo. O, come aveva detto Carlyle, un mondo fondato sull'odioso *cash nexus*.

Qui di seguito il testo tradotto da Pietrocola Rossetti:

Gli Spiriti Folletti  
 Gridan mattina e sera alle donzelle:  
 “Comperate del nostro bel pometo  
 Le deliziose frutta, o fanticelle; –  
 5 Cotogne e pomi buoni,  
 Arance e bei limoni,  
 Ciliege non beccate,  
 E poponi e lamponi,  
 Buone pesche mature e sugose,  
 10 More scure paffute e gustose,  
 E more prugnone – non coltivate,  
 Mele selvatiche – more abbrunate,  
 Ananas splendide – more di rovo,  
 Soavi fragole – ed albicocche:  
 15 Dan tutte all'ugula – fûr maturate  
 Dalla fruttifera – gioconda estate;  
 Ahi! fuggon rapide – l'albe rosate,  
 Fuggon le placide – sere stellate! –  
 Su v'affrettate! – su comperate!  
 20 Pigne da giovini – viti staccate,  
 Deliziosissime – melegranate,  
 Dorati datteri – pungenti prugnone,

<sup>8</sup> T.P. Rossetti, “Il Mercato de' Folletti”, in L. Murolo (a c. di), *Le Tenebre di Dante. Gabriele Rossetti, i figli, i preraffaelliti*, Vasto: Il Torcoliere, 2004, pp. 105-106.

- Pere rarissime – prugne verdognole,  
 Susine piccole – more piccine,  
 25 Presto, assaggiatele, – provate un poco!  
 Ve' ribes splendide – ed uve spine,  
 Ve' questi berberi – sembran di foco;  
 Fichi che saziano – cedri odorosi,  
 Dolci, buonissimi – scelti e polposi:  
 30 Avvicinatevi – su, riguardate!  
 Su, comperate! – su, comperate”<sup>9</sup>

Passiamo ora ai ‘frutti’ del primo e importante traduttore. Dal punto di vista degli effetti fonoprosodici, le manipolazioni operate da Pietrocola presentano un testo di arrivo che istituisce con il testo di partenza un rapporto di stretta corrispondenza. Per molti aspetti, i risultati raggiunti rimangono ineguagliati rispetto alle traduzioni successive, sia per la velatura di antico conferita dal fatto di essere una versione coeva, sia – e ancor più – per la ricerca stilistico-strutturale sottesa all’intero lavoro pietrocoliano. Non solo è riprodotta ritmicamente la paratassi di Christina – strategia che coincide con l’elencazione dei frutti esibiti dai folletti –, ma, ed è questo il dato più importante, Pietrocola si muove nel rigoroso rispetto del testo originale. L’unica libertà che si concede è quella che, per forza di cose, un traduttore deve concedersi ogni qualvolta si rende conto che il testo di arrivo non funziona, che non si dà funzionalizzazione linguistico-strutturale. L’esempio più significativo è rappresentato, in questo caso, dai versi 15-18: «All ripe together / In summer weather, – / Morns that pass by, / Fair eves that fly». Pietrocola più liberamente traduce dilatando il dettato originale: «Dan tutte all’ugola – fūr maturate / Dalla fruttifera – gioconda estate; /Ahi! fuggon rapide – l’albe rosate, / Fuggon le placide – sere stellate!». L’inserimento di un’aggettivazione del tutto assente nell’originale produce un raddoppiamento del numero delle sillabe con conseguente dilatazione dei versi rossettiani – versi che nella loro densa concisione simulano e attualizzano la brevità della bella stagione e, metaforicamente, della vita umana.

Un’altra traduzione che va ricordata è quella apparsa nel 1931. Il titolo del volume è *Il Mercato dei Folletti, Monna Innominata e altre poesie*, versione libera dall’inglese di Francesco Gargaro per la casa editrice “Il Solco” di Città di Castello. Nelle otto pagine di prefazione, il traduttore non tocca mai il tema traduttologico, non espone i problemi e le ansie del traduttore ma si limita a offrire un quadro sommario della vita di Christina, fondando ogni sua considerazione sul contrasto fra la vita pratica e la vita interiore della

<sup>9</sup> Ivi, pp. 107-108.

poetessa: «[...] chiusa in se stessa e, quasi monaca immurata, a tutto estranea fuorché alle cure della madre, alle preghiere e a opere di pietà, Christina Giorgina Rossetti esteriormente visse una vita malinconica e scialba. Ma proprio da quella sua solitudine, da quel suo raccoglimento, da quel suo continuo ripiegarsi su se stessa [...] scaturirono i suoi più bei canti»<sup>10</sup>. Le parole di Gargano sono riportate semplicemente perché gettano luce sull'atteggiamento rispetto alla poetessa e, in pari tempo, consentono di derivare la prospettiva culturale assunta dal traduttore.

Ma prendiamo adesso in considerazione la versione di *Goblin Market* per verificare le strategie traduttologiche adottate da Gargaro:

Mattina e sera  
 uno il grido era:  
 “Chi vuol, chi vuole  
 frutta di sole:  
 5 cotogne e mele,  
 limoni e arance,  
 ciliege, e roride  
 rotonde guance,  
 di pesche, e fragole,  
 10 gelsi e lamponi,  
 bacche selvatiche,  
 prugne e melloni,  
 e a ciocche a ciocche,  
 bionde albicocche;–  
 15 sì delicate  
 frutti d'estate  
 (vanno i mattini  
 fuggon le sere)  
 chi vuol comprare  
 20 venga a vedere:  
 grappoli d'uva,  
 mele granate,  
 datteri e sorbe,  
 pere moscate,  
 25 verdi susine,  
 more di rovi,  
 chi vuol sentire,  
 provi il sapore,  
 ribes di brina,

<sup>10</sup> C. G. Rossetti, *Il Mercato dei Folletti, Monna Innominata e altre poesie*, F. Gargaro (a c. di), Città di Castello: Casa Editrice Il Solco, 1931, pp. vi-vii.

- 30 rossa, e uva spina;  
 fichi empì-gole,  
 cedri di sole,  
 dolci alla lingua e perfetti a vedere:  
 chi più ne vuole  
 35 venga al verziere!”<sup>11</sup>

Si nota subito come i protagonisti della scena siano espunti dalla traduzione: la coppia di lessemi contrapposti *goblins/maids* non trova spazio in una lettura che tende a riprodurre la velocità del verso rossettiano sia attraverso la rima, sia attraverso la brevità del verso in forma di filastrocca. Rispetto al testo originale una serie di frutti rimangono esclusi dal testo di Gargaro, che tuttavia non esita ad aggiungere il lessema *sorbo* (*Sorbus domestica*), assente in *Goblin Market*, e ad usare il sintagma iperonimo *bacche selvatiche* al posto dei frutti non tradotti. Del resto, se pensiamo all'elenco dei nove frutti terminanti in *-berry* evocati dai folletti di Christina – *raspberry, mulberry, cranberry, dewberry, blackberry, strawberry, bilberry, gooseberry, barberry* –, sarebbe difficile trovare una corrispondente sequenza fonico-semantica nella lingua italiana che usa una parola sola – si pensi al termine *mora* – laddove l'inglese ne usa tre o quattro, accogliendo piccole sfumature di colorazione e sapore. In breve, sono proprio i frutti a mettere in imbarazzo i traduttori di Christina – sono il luogo della tentazione non solo per Lizzie e Laura, ma anche per chiunque si prefigga di offrire una versione botanicamente fedele del testo, visto che sono i frutti il fulcro della tentazione e l'epicentro della catastrofe.

### 3. La ricezione di *Goblin Market* e altri 'frutti' traduttologici

Nel quadro della ricezione dell'opera di Christina Rossetti in Italia, va segnalato il volume *Goblin Market ed altre poesie*, pubblicato nel 1934, che offre una scelta di testi poetici in lingua originale. Curato da Gemma Mattarelli Alliaud, il libro è ampiamente annotato e si avvale di una lucida introduzione che, senza mezzi termini, colloca Christina tra le grandi voci della poesia vittoriana. Nei decenni successivi le sue poesie sono raccolte e tradotte in svariati volumi, ma bisognerà aspettare il 1986 per trovare una nuova traduzione di *Goblin Market* ad opera di Marta Fabiani, con testo inglese a fronte:

<sup>11</sup> Ivi, pp. 2-3.

Mattina e sera  
 le fanciulle li sentono gridare:  
 “Venite, venite a comprare  
 le nostre frutta dell’orto:  
 5 mele cotogne,  
 arance e prugne,  
 ciliege intatte,  
 lamponi e meloni,  
 pesche soffuse,  
 10 e mele asprigne,  
 more di gelso  
 e more di rovo,  
 mirtilli, fragole,  
 pere, albicocche;–  
 15 tutte maturate  
 nel bel tempo d’estate, –  
 svaniscono i mattini  
 e le dolci serate;  
 avanti, su, comprate:  
 20 grappoli freschi di vite,  
 melagrane squisite,  
 datteri, uva fina,  
 nespole, ribes, uvaspina,  
 provate e assaggiate:  
 25 pere delicate,  
 crespino rosso fuoco,  
 fichi e cedri d’oriente  
 deliziosi al palato  
 e vividi all’occhio  
 30 avanti, su, comprate.”<sup>12</sup>

Ad una prima lettura, il lavoro traduttivo di Marta Fabiani parrebbe il più fedele. Il testo di arrivo, dal punto di vista della botanica, cerca di dar conto con più precisione della varietà dell’offerta dei folletti. Sul piano della struttura strofica, la traduzione di Fabiani è di trenta versi, sottraendo all’originale un verso – e questo semplicemente perché adotta una strategia di sintesi, anche omettendo importanti segmenti testuali e invertendo l’ordine degli oggetti. Non rientra nell’economia del presente lavoro un’analisi dettagliata del lavoro traduttologico di Fabiani, ma qui mi preme rilevare come, in fatto di nominazione ed elencazione dei frutti, la fedeltà delle strutture

<sup>12</sup> C.G. Rossetti, *Il mercato dei folletti e altre poesie*, M. Fabiani (a c. di), Milano: SE Studio Editoriale, 1986, p. 11.

profonde sia in parte il risultato dell'infedeltà delle strutture di superficie. Fuor di metafora, s'intende dire che la sensazione di ossessiva ripetizione che si attualizza durante la lettura deriva da scostamenti significativi dal testo. Infatti, in mancanza della sequenza dei frutti in *-berry*, la traduttrice ripete alcuni nomi più volte come il caso di *mele cotogne/mele asprigne*, e ancora *uva fina/ uvaspina, pere/per delicate*, mentre estromette dalla scena fitologica i limoni, gli ananas e le more selvatiche (*dewberries*), per non dire dell'omissione della mela selvatica (*Malus sylvestris*) che non può essere confusa con il sintagma mela asprigna, che vuol dire ovviamente un'altra cosa. Ma soprattutto quello che scompare dal testo finale è la ricca aggettivazione che caratterizza alcuni frutti rossettiani. In tal modo, *Bloom-down-cheeked peaches* diventa *pesche soffuse*, per non dire di *Swart-headed mulberries* che diventa *more di gelso* e non *more testanera*, mentre il suggestivo verso undicesimo *Wild free-born cranberries* scompare del tutto – il riferimento è al mirtillo palustre (*Vaccinium oxycoccus*) che nasce selvaggio e libero, con un'implicazione metaforica di rilievo socioculturale. Assente nel testo originale, troviamo in italiano *nespole* nel ventitreesimo verso, che evidentemente sostituisce *sharp bullaces* che invece significa *aguzze susine selvatiche* o, se si vuole, *affusolate susine selvatiche*.

La storia delle traduzioni italiane di *Goblin Market* trova un momento importante nel lavoro compiuto da Giuliana Scudder che, nel 1995, pubblica il volume *Il cielo è lontano: poesie 1847-1881* (con testo a fronte) per le edizioni Rizzoli-BUR. Per la prima volta una casa editrice della grande distribuzione commerciale scopre l'opera di Christina, dando un contributo notevole alla conoscenza e diffusione della grandezza rossettiana in Italia. La versione di Scudder può essere definita scrupolosa e di sintesi traduttologica, nel senso che si avvale delle precedenti traduzioni per trovare soluzioni confacenti al dettato poetico rossettiano. Da un altro versante, fra quelle consultate è l'unica traduzione che, non senza acribia, presenta tutti i frutti nel rispetto della loro tassonomia botanica nel passaggio dalla lingua inglese alla lingua italiana. Vediamo la seconda metà della prima strofa – la parte in cui più evidente appare il debito di Scudder verso la traduzione di Marta Fabiani:

“[...]  
venite, venite a comprare:  
20 uva fresca dalla vite,  
bei melograni pieni,  
datteri e susine,  
pere rare e prugne regine,  
prugne damascene, mirtilli,

- 25 assaggiateli, provate:  
 ribes e uva spina,  
 crespino rosso fuoco,  
 fichi in quantità,  
 cedri d'oriente,  
 30 dolci al palato e grati alla vista,  
 comprate, su, comprate.”<sup>13</sup>

L'accento è su una ricerca della parola ripetuta che tuttavia non produce effetti ritmici particolarmente efficaci, né riesce a creare quella dimensione di contagio che trae origine da una sintassi fonicamente incalzante. Vero è che – dal punto di vista dei risultati – *Goblin Market* non ha trovato ancora il suo traduttore, un poeta in grado di tradurre un poeta. Troppo scaltra la costruzione del poemetto, troppo fitta la rete di giochi verbali che, come una gabbia retorica, lasciano poco spazio di movimento a chi intende tradurne la densità dei segni.

L'ultima traduzione che vorrei considerare è quella a firma di Sara Elena Rossetti e Fabio Monticelli, con prefazione di Francesca Cuojati. Apparso nel 2009, il libro *Il mercato dei folletti* è stato pubblicato da una piccola casa editrice di Genova, San Marco dei Giustiniani, che di ogni titolo tira soltanto 350 esemplari. Si tratta di un lavoro che, rispetto al testo di partenza, punta ad offrire una nominazione dei frutti corretta e lineare; e da questa angolazione la versione di Rossetti e Monticelli ricodifica molto accuratamente il linguaggio della botanica, anche avvalendosi del laboratorio traduttologico costituito dalle precedenti versioni di *Goblin Market*, non ultima quella di Teodorico Pietrocola Rossetti.

Ma leggiamo ora il testo tradotto:

- Giorno e notte, giorno e notte,  
 le fanciulle udivano i folletti gridare:  
 “Venite a comprare i nostri frutti!  
 Venite a comprare, venite a comprare!  
 5 Mele e cotogne,  
 limoni ed arance,  
 ciliegie cicciotte perfette,  
 meloni e lamponi  
 pesche dalle floride guance,  
 10 more dalla testa scura,  
 selvatici i mirtilli rossi,

<sup>13</sup> C.G. Rossetti, *Il cielo è lontano: poesie 1847-1881*, G. Scudder (a c. di) (Testo inglese a fronte), Milano: BUR Rizzoli, 1995, p. 113.



- selvatiche le more e le mele  
 ananas e mirtilli  
 albicocche e fragole  
 15 – tutte delizie maturate  
 nel tempo dell'estate –  
 mattine che passano,  
 dolci sere che volano via.  
 Comprate! Comprate  
 20 la nostra uva fresca di vigna  
 melagrane belle e mature,  
 datteri e aspre prugne,  
 pere rare e prugne dorate,  
 mirtilli e susine assolate.  
 25 Assaggiatele, provatele:  
 uva passa e spina,  
 crispini accesi come il fuoco,  
 fichi per saziarsi,  
 limoni del Sud  
 30 dolci alle lingua e belli per gli occhi,  
 venite a comprare! Venite a comprare!"<sup>14</sup>

Anche in questo caso, si nota come i traduttori – attraverso la ripetizione di alcuni fitonimi – abbiano cercato di rendere il ritmo da *nursery rhyme* del poemetto: nei trentuno versi dell'*incipit* la parola *mirtilli* viene ripetuta tre volte, tre volte *prugne* incluso il termine *prugne*, due volte *limoni*, *mele* e *uva*. Tutto questo insieme ad altri aggettivi iterati con il chiaro intento di creare un effetto di circolarità e ritorno delle parole su se stesse. Ho già detto della fedeltà con cui Rossetti e Monticelli traducono il catalogo di frutta che i folletti offrono a Lizzie e Laura, ma non ho chiarito che, comunque, anche in quest'ultima versione i frutti del traduttore non corrispondono sempre ai frutti di Christina Rossetti. Purtroppo, nessuna delle traduzioni prese in considerazione presenta una nota del traduttore in cui siano messe in evidenza le difficoltà incontrate e le strategie adottate nel tradurre in italiano *Goblin Market*: ai fini di una disambiguazione del testo di arrivo sarebbe stato utile conoscere le motivazioni a sostegno delle singole scelte traduttologiche. Rimane, alla fine, un senso di sostanziale insoddisfazione di fronte allo scarto – apparentemente incolmabile – fra *Goblin Market* e le versioni italiane che si sono succedute in un arco di circa un secolo e mezzo. Il discorso si è limitato a quello che definirei il primo movimento,

<sup>14</sup> C.G. Rossetti, *Il mercato dei folletti*, S.E. Rossetti, F. Ponticelli (a c. di), Genova: San Marco dei Giustiniani, 2009, pp. 27-28.

ma anche le parti successive – a una verifica testuale – presentano notevoli problemi a chiunque abbia intenzione di tradurre il poemetto. Rimane la sensazione che i frutti di Christina siano ancora lì a tentare i lettori del terzo millennio, mentre, in una missione che vorrei immaginare ancora possibile, con spirito positivo e costruttivo, aspettiamo i frutti di una traduzione capace di restituire a *Goblin Market*, se non tutto, parte del suo ricco tessuto di allusioni e suggestioni.

## XI

### *RONDINI DI UN'ALTRA PRIMAVERA*

*Armando Pajalich*

“Il canto è un’alta finestra. Dà sulla strada e dà anche sul cielo.”

(Ghiannis Ritsos, *Sogno di un meriggio d’estate*)

*14 marzo*

Inatteso stridente pigolio.  
Kerkyra. Tramonto. Eccovi qua.  
Poche in volo. Tu, di fronte a casa,  
nella grondaia tua dell’anno scorso,  
soffeggi una nota bassa per minuti..

L’hanno rifatta la facciata del palazzo.  
Avran buttato il vecchio nido. Stridi!  
e ti lanci in un trillo stizzita.  
Di fango e cose secche in giro ce n’è a iosa:  
rametti, foglie e tutto il ben di Dio.  
Canta, sorella: sta arrivando primavera.

Stanche? Taglia il cuore l’emigrare.  
Dopo i deserti dell’Africa, avari,  
e mari di sovraccarichi barconi.  
anche loro in fuga verso nord,  
siete riapprodate a fine inverno.  
Pantelleria? Malta? Lampedusa?  
O Creta e poi il Peloponneso?  
Sta esplodendo tutta l’Africa del nord, si dice.

Avrete visto le rivolte e i relitti  
nel raggiungere quest'isola di quiete.

Stanotte per voi non c'è riposo.  
Stridete anche alla luna. Per non sentire,  
lei si rimbocca le nubi oltre la fronte.

*15 marzo*

Piroette in gran concerto,  
per voi migranti, musicanti, amiche mie.

Sincroniche oggi vi librate in coro  
in onore al sole, all'aurora  
quando emerge a destra del balcone,  
e al crepuscolo che cola, lì a sinistra, in mare,  
nel suo ineluttabile percorso  
da levante a ponente sempre intorno  
a questa terra scricchiolante.

*16 marzo*

Piccioni appollaiati su tetti non più loro  
riflettono perplessi, spennacchiati, sonnacchiosi.  
mentre voi vi riprendete vie che sono vostre,  
cornicioni, comignoli, celle di campane  
a dominare e avvistare prede.  
O intrecciate nidi, dove poi covare  
e generare batufoli esitanti.

Planate e cinguettate aliando:  
come si fa a cantare anche divorando  
masse di insetti che fuggono impauriti?  
Perché canto sopravviva  
c'è bisogno di tanti sacrifici?

*17 marzo*

Frettolose sempre, e nere.  
Ma se slittate in minuti archi verticali,  
puntando un'ala a terra e l'altra al cielo,

rivelate il becco aguzzo della freccia  
 e un petto vulnerabilmente bianco.  
 “Quando arriveranno finalmente le zanzare?”  
 immagino voi a protestare.  
 Le aspetto anch'io: mi metterò al balcone  
 a petto nudo in esca a monotone balorde  
 di cui impazzerete sfrecciando a grandi frotte.

Raramente in formazione, ora, preferite  
 traiettorie nuove sempre differenti,  
 senza urti, intralci o superflue gare.  
 Piccoli poeti voi sfidate il cielo:  
 sarebbe muta questa via senza di voi.

*18 marzo*

A caccia con la gioia dentro il petto,  
 vi somigliate in volo, ma ciascuna  
 ha un fiero a-solo tutto suo  
 pregustando il moscerino in becco.

Poi, d'improvviso, tutte convolate  
 in nuvolo rotante sotto nubi fisse:  
 una qualche messa, e voi le commensali?  
 O strillate a quanto conosciuto giorni fa  
 dall'alto, sopra il mare, lì penando?

Anche se saettate a pochi metri,  
 tenete sempre uno scettico distacco  
 violato solo dal canto  
 che ci raggiunge, alle finestre  
 o per le vie, pugni in tasche di impotenza.

Poi un po' di pioggia infreddolita  
 vi spinge tutte sotto i tetti,  
 nascoste, mute, assenti.  
 Non avete nulla voi da raccontare  
 che siete volate sopra l'Africa del nord?

Tu, di rimpetto al mio balcone,  
 mi guardi e taci. Parla la tivù:

“L'hanno visto che partiva

ma nessuno l'ha visto sbarcare.  
 Ha quattordici anni, Alì.  
 Questa è la cameretta, tutta per lui.  
 Quello, il motorino, gliel'ho preso apposta...  
 Andava a scuola, guardava la tivù.  
 Eccola: comprata, pure questa  
 perché restasse. Ma Alì  
 aveva sta matta ossessione per l'Italia!  
 L'hanno visto partire  
 ma nessuno l'ha visto arrivare.  
 Questa... una sua maglietta. I jeans...  
 È stato suo cugino a dargli i soldi.  
 E adesso di lui non so più niente.  
 Il suo barcone è lì, a Lampedusa,  
 ma lui, il mio Alì, lui dov'è?  
 C'è il motorino che lo aspetta...  
 Ha quattordici anni solamente.  
 Deve andare ancora a scuola  
 qui, nella mia, sua, Tunisia.  
 Alì..., dove sei, piccolo mio?"<sup>1</sup>

Per Alì, per l'Africa, non ci sono ali.

In un'isola, in pena, retta su pilastri  
 di saggezza, ci sarà Penelope  
 a lavargli i piedi bruni adolescenti  
 e ad asciugare l'azzurro degli occhi di Alì?

O sono i pesci a dare il benvenuto  
 all'egoismo da squalo degli umani?

In quindici anni 15.000 i morti in mare  
 nella fuga per raggiungere l'Europa.  
 undici migliaia gli annegati di cui sette  
 scomparsi fra le onde.  
 Gli altri: morti di fame, sete o malattie.<sup>2</sup>

*... umili... deboli... timidi...  
 infimi... colpevoli... sudditi...  
 piccoli...*

<sup>1</sup> Video-intervista del TG3 a una madre tunisina, trasmessa nel marzo 2011 e trascritta qui a memoria il più fedelmente possibile.

<sup>2</sup> Dati aggiornati al marzo 2011.

*essi che vissero come banditi in fondo al mare, essi che vissero come pazzi in mezzo al cielo*<sup>3</sup>.

La rondine riprende il pigolare.  
 Il mare è lungo e fondo, lei lo sa.  
 Non sempre hai il vento per amico.  
 Mi fissa dentro gli occhi, inquisitoria.  
 Impettisce bianca. Apre le ali.  
 Spicca il volo. Stride. Lama su vetro  
 graffia il cielo. Lo incide. Lamentando.

*19 marzo*

È annunciata “luna gigante stasera”<sup>4</sup>.  
 Già. Buona per guerre notturne:  
 Bengasi bombardata è sotto assedio.  
 I Francesi han già distrutto dei blindati.  
 Basi logistiche in Italia sono pronte.  
 Saranno altri i voli, questa notte.

Le rondini tremano in nidi improvvisati.  
 La cagna gialla, nella Theotòki pedonale,  
 sbraita insonne. Poi guaisce.

E quindi... sì, la vedo quella luna  
 quasi perpendicolare sopra la mia testa:  
 veloci dita sottilissime di nubi  
 le carezzano il mento perentorio  
 di sdegno e di rimprovero.

*20 marzo*

Il cielo è grigio, quasi compatto.  
 Voi oggi vi librate più in alto  
 senza schiamazzo alcuno.

Tu, di fronte, ti lasci contemplare,  
 immobile, sull'orlo alla grondaia,  
 poco diversa da un banale passerotto.

<sup>3</sup> Pier Paolo Pasolini, “Profezia”, da *Ali dagli occhi azzurri*.

<sup>4</sup> Raro fenomeno astronomico annunciato con grande insistenza dai media.

Ritrai la coda sotto il petto  
come fossi poco in vena di cantare.

Sotto lo stesso cielo, poco distanti,  
brillano linee di fuoco sulla testa del tiranno.

Nella mia stanza non c'è musica né canto  
ma il riaggiornarsi continuo della CNN di Atlanta.

Voglio vederla meglio quella luna. Scendo  
sui lucidi pietroni della Via Theotòki  
incastonati di brillantini dalla pioggia.  
È deserta e buia, come è pure la Spianada  
spazzata dal freddo grecale.

Alla marmorea terrazza sul mare  
il vento tace e infastidito si sottrae.  
Il cielo senza voli è carta assorbente  
variamente imbevuta d'inchiostro  
in varianti di blu più o meno pesto  
tranne per la luna, lì, gigante, tesa a osservare.

Poi, per il resto della notte,  
piove sottilmente, a lutto.

### *21 marzo*

Il calendario è rispettato:  
un anno nuovo (si fa per dire...) è cominciato.  
Primavera tarda e bastarda, questa:  
sole e nubi, pioggia e rosso fuoco  
si alternano, insicuri, ingarbugliati.  
Le guerre vanno avanti:  
tiranni, ieri osannati, si chiedono oggi  
– come colombi in pose pidocchiose –  
perché mai baciamano e inchini son finiti.

Di chi bacia è colpa, ma ben più grave è quella  
di chi, noi e voi, rondine o colombo, chiude gli occhi  
e tace per comodità alla grande farsa.

Il calendario è rispettato:  
è la prima notte, questa, di un'altra primavera.



E s'inargenta a nuovo il mare  
alla luna che da sempre sa la pena  
del partorire vite e primavere  
anche di sangue e di rivolte:

pure splendendo, altro non può  
che di pietà gigante lucciolare.

(Kerkyra, 14-21 marzo 2011)



XII

L'INTERTESTUALITÀ  
TRA ERMENEUTICA E LETTERATURA:  
UNA BREVE RIFLESSIONE FILOSOFICA

*Gian Luigi Paltrinieri*

Nel dialogo platonico *Ione*, capace più di altri di attirare congiuntamente l'interesse del letterato e del filosofo, il rapsodo Ione chiede a Socrate: «qual è mai la ragione per cui io, quando qualcuno discute di un altro poeta, non riesco a stare attento né so intervenire con qualche osservazione di valore, ma nientemeno sonnacchioso; mentre se uno ricorda appena Omero, subito mi sveglio, sto attento e mi si scioglie la lingua?». La risposta di Socrate suona: perché non sei un *interprete-esegeta*, un mero esperto di poetica che applica indifferentemente la propria tecnica a qualsivoglia poeta o artista. Tu sei, piuttosto, un *interprete-ermeneuta* e come tale sai parlare bene di Omero in quanto sei coinvolto e preso nel mezzo dai suoi versi, che ti ispirano e muovono come un divino potere<sup>1</sup>.

Le considerazioni che seguono hanno una matrice ermeneutico-filosofica, la quale si caratterizza anche per il suo insistere sulla rilevanza che i testi letterari hanno nei confronti delle vite umane. Nella capacità di incidere sulla tessitura che tiene assieme le nostre esistenze, in senso individuale e collettivo, sta la portata veritativa della letteratura, nient'affatto contraddetta dal suo ovvio carattere finzionale. Le grandi opere letterarie sono proprio quelle che si impongono – nella «storia degli effetti», direbbe il Gadamer di *Verità e Metodo* – come non riducibili al ruolo di oggetto di esegesi filologiche, né a quello di splendide dispensatrici di seduzioni estetiche, che ci regalano una

<sup>1</sup> Platone, *Ione*, 532b-c, 533d, 536b-c, 542a-b, in ID., *Opere complete*, vol. 5, trad. it. di F. Adorno, Roma-Bari: Laterza, 1982.

piacevole tregua dal peso del mondo. Tragedie, commedie, epopee, poesie e romanzi mettono in scena un carosello policromo di personaggi e storie inventate, che potrà benissimo essere privo di un qualche riscontro oggettivo, biografico e storiografico, ma che pure esercita la sua effettiva portata di verità – ecco ciò che caratterizza i ‘classici’ – nel lasciare traccia influente in sempre nuovi destinatari. La grande letteratura, simboli, immagini e narrazioni – così come la grande filosofia, parole e concetti –, penetra nell’immaginario dei suoi interpreti, mutandone lo sguardo, orientandone il sentire e il valutare, vincolandone e insieme alimentandone ricordi, desideri e progetti.

Vi sono libri che segnano la nostra esistenza, sia in senso collettivo che individuale. Libri che spesso e per lo più non abbiamo mai letto, e di cui abbiamo esperienza solo mediata, e che pure hanno concretamente intriso il nostro modo di immaginare e comprendere il mondo, e dunque costituiscono parte integrante delle risorse ermeneutiche a cui attingiamo per farci interpreti della vita. In questo senso, la differenza tra un intellettuale e un ignorante non è quella tra un erudito, che ha ‘mangiato’ molti libri, e uno che ne è rimasto digiuno, perché ‘ha sempre lavorato’ e dunque ha dedicato ad altro il proprio tempo. La differenza, semmai, sta nella diversa prossimità all’esperienza di lettura dei libri che contano. Un’esperienza dunque, e non un raffinato esercizio mentale da un lato oppure un momentaneo ristoro dell’anima dall’altro, un viaggio turistico tra pagine capaci di distoglierci dalle angustie quotidiane. Certo l’intellettuale unirà anche un rapporto metateorico e metalinguistico con i codici culturali, e questi verranno pure analizzati e oggettivati, ma solo se il suo modo di stare al mondo dimostrerà di essere effettivamente coinvolto da quelle trame, egli/ella sarà un interprete come Ione lo era di Omero. E infatti, per essere davvero implicati in certi discorsi letterari o filosofici, non occorre necessariamente occuparsi per mestiere di quel tipo di oggetti librari. La portata veritativa di quella letteratura che non si riduce a *fiction*, ossia a una sospensione del reale nel controfattuale, non è però un prodotto volontario dei diversi autori. Come emerge con forza nelle lezioni di H.G. Gadamer e di Paul Ricoeur, tale capacità di verità germoglia solo entro e a partire dal circolo vivo che lega, concretamente, le narrazioni umane e la prassi effettiva del mondo-della-vita, circolo di cui i grandi autori sono a loro volta interpreti-ermeneuti. È in questo senso che la prospettiva “ermeneutica” – in contrasto con l’impostazione cara ai fautori della ‘semiotica del testo’ – è incline a rigettare ogni possibile frattura tra intratestualità, intertestualità ed extratestualità, insistendo invece sul reciproco comunicare e sul vicendevole sostentarsi di queste dimensioni<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 1 (1983), cap. III, Milano: Jaca Book, 1994, p. 92.

Qualora rivolgessimo a un alto esponente religioso quello che in prospettiva ermeneutico-filosofica è il massimo 'elogio' possibile, ossia che la Bibbia è un grande classico della cultura umana occidentale, il nostro 'complimento' verrebbe probabilmente respinto, recepito come abbassamento a fenomeno culturale dell'unicità e soprattutto della natura rivelata delle Scritture. La Bibbia livellata e resa equivalente a Omero, a Sofocle, a Shakespeare? No, la Bibbia grande e potente, ossia incisiva e decisiva per milioni di interpreti viventi, come Omero, come Sofocle, come Shakespeare e – potremmo aggiungere – come alcuni grandi testi filosofici, la *Repubblica* di Platone, la *Metafisica* di Aristotele ... Opere che dimostrano la propria portata veritativa tutte le volte che gli umani se ne fanno interpreti nei loro gesti, nell'immaginare i propri desideri, nel raccontare i propri patimenti, nel pensare le proprie esistenze. Dove, si noti bene, "propri" e "proprie" indica l'esser destinatari e non il possedere come autori onnipotenti che dispongono di qualcosa, semmai destinatari innanzitutto ricettivi, ma attivamente ricettivi come chi è interprete-ermeneuta della 'propria' vita.

La verità di queste opere è debitrice nei confronti del mondo-della-vita, e dell'esperienza che gli umani ne hanno. È una verità che mostra di essere viva proprio in quanto proviene da tale inaggirabile 'pre', per poi tornare a esso e metamorfosarlo, trasformando in «ripresе interpretanti»<sup>3</sup> sempre rinnovate la nostra esperienza della prassi vitale. L'intertestualità è insieme traccia, *humus*, condizione di possibilità e frutto di questo circolo vivo che va trasformandosi trovando ulteriori destinatari-ermeneuti.

### *Nietzsche ermeneuta antistorico*

«Una parola è sempre una risposta (*ein Wort ist immer eine Antwort*)». Così suona una delle principali tesi dell'ermeneutica gadameriana<sup>4</sup>. Qui 'parola' non va intesa come termine isolato, anzi, l'indicazione filosofica rilevante è che ogni parola appartiene non solo a un contesto proposizionale, ma anche e innanzitutto a un contesto intertestuale e interculturale. Ogni parola, in quanto presa di parola e avvenimento linguistico, è sempre preceduta, sollecitata e condizionata da quanto è stato detto prima, ma è anche insieme potenzialmente capace di rinnovare quanto è ricevuto, tramandato, condiviso. Ogni atto di parola è una risposta a una domanda. Dove 'domanda' non è solo richiesta di informazioni né è questione isolata, ma è a sua volta

<sup>3</sup> P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni* (1969), Milano: Jaca Book, 1972, p. 46.

<sup>4</sup> H. G. Gadamer, *Il movimento fenomenologico* (1963), Roma-Bari: Laterza, 1994, p. 43.

inserita in una costellazione di questioni che fungono da condizioni di possibilità della umana esperienza del mondo. E se il gioco domanda-risposta può parere troppo legato alla conoscenza e alla teoresi, gli esempi letterari hanno il pregio di rammentare alla filosofia che, ben prima che dalle domande cui possiamo tentare di fornire una risposta, siamo interpellati – esistendo – da modelli incarnati di stile e da comportamenti esemplari, da icone paradigmatiche del sentire, pensare, agire che ci domandano di cimentarci con esse. In altri termini i fenomeni linguistico-letterari, con tutto il loro portato di parole, simboli, immagini e stilemi, contribuiscono a ricondurre l'attenzione del filosofo sulla dimensione preteoretica, preconcettuale, predimostrativa, quella stessa di cui è concretamente intessuto il mondo-della-vita.

L'attenzione propriamente ermeneutico-filosofica per l'immane situazione storico-linguistica in cui emergono come significativi i nostri atti linguistici risulta dunque in particolare consonanza con quanto riconosciuto e valorizzato dagli studiosi di letteratura a proposito dell'intertestualità. Anche l'opera che sembri irrompere con i tratti dell'inaudito e venga recepita come dono dall'innovatività 'geniale', anche quella che sapientemente o astutamente dissimula i propri debiti intertestuali, in realtà sa essere grande perché ha attraversato le fibre dei potenti esemplari del passato, da un lato senza lasciarsene schiacciare, dall'altro suggerendone tutta la linfa possibile – anche su questo la vera letteratura e la vera filosofia convergono, con tutte le differenze che pur distinguono i loro linguaggi. La forza dei quali non sta nel saper costituire un punto di inizio assoluto, a mo' di una *creatio ex nihilo*, bensì nel riuscire a imporsi a loro volta come grandi creditori proprio nel mentre pagano debito verso il passato, grandi creditori nei confronti degli interpreti a venire.

Tra gli scritti che prima e meglio hanno riflettuto sulla questione del rapporto con la storia passata emerge certamente la Seconda delle *Considerazioni inattuali* di Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Si tratta di pagine debitorie nei confronti di Goethe, di Schopenhauer e di Jakob Burckhardt, e insieme capaci di anticipare e aprire molte vie al pensiero ermeneutico novecentesco, a sua volta latore di una ripresa interpretante che scioglierà via quella dualità tra servo e signore, tra ricettore passivo e dominatore attivo, che invece condiziona vistosamente le considerazioni di Nietzsche. Lo spirito agonico di quest'ultimo, infatti, fa sì che egli non solo scovi o instauri ovunque tenzoni, ma anche che mantenga una marcata diffidenza nei confronti della passività quale mero sinonimo di debolezza e schiavitù, esaltando di contro i dominatori, anche nei riguardi delle cose passate.

Nietzsche distingue tre modi di rapportarsi storicamente al passato: *monumentale*, *antiquario* e *critico*. Tutti e tre possono comportare una declina-

zione degenerata, nociva a un sano dispiegarsi della vita, oppure possono rivestire un ruolo proficuo nei confronti di questa<sup>5</sup>.

Nel caso monumentale lo sguardo storico volge l'attenzione ai casi di grandezza e potenza del passato, ossia a quei monumenti – gesta, eventi e scritti sublimi, autori e opere supremi – capaci di incalzare gli interpreti con la forza persuasiva della loro esemplarità, la quale chiede emuli. I destinatari deboli, però, vengono soverchiati dal misurarsi con cotali paradigmi e percepiscono solo la propria inadeguatezza. L'azione vitale viene allora mortificata e infine paralizzata da questo spietato confronto con le vette sublimi del tempo che fu. Al massimo ci si accontenterà di studiare questi picchi della cultura umana con acribia storiografica. Se invece siffatti monumenti esemplari vengono incontrati da destinatari – nei termini nietzscheani – forti e sani, questi sapranno rispondere attraverso riprese interpretanti altrettanto grandi e potenti. Gli esempi illustri, tramandati dal sapere storicamente avvertito, accendono la potenza trasfiguratrice degli interpreti dalle risorse più robuste, cui si apre un orizzonte di possibilità più ricco e più fecondo di quello dettato dalla semplice osservazione del presente<sup>6</sup>.

Nel caso della storia antiquaria essa potrà perdersi in un collezionismo passatista e conservativo, in cui si idolatra tutto ciò che appartiene al passato – e solo in quanto è passato –, catturati dallo sforzo di garantirgli permanenza contro il correr via delle cose e la trivialità del presente. Quanti invece, mossi da ben altra potenza vitale, non temono il divenire, né diffidano pregiudizialmente del nuovo, vedranno salvaguardata, proprio grazie alla preziosa linfa della storia antiquaria, un *humus* stabilizzante, come un albero in cui i loro nuovi rami possano germogliare in modo non arbitrario. Le cose presenti e quelle future si innestano così nel terreno di quanto detto, scritto e figurato nel passato, vitalizzate e 'giustificate' da questa relazione.

<sup>5</sup> F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), trad. it. di S. Giametta, Milano: Adelphi, 1998, 2, pp. 16ss. (*Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, Vol. I in ID., *Sämtliche Werke. Kritischen Studienausgabe in 15 Bänden*, Berlino/New York: Walter de Gruyter Verlag, 1988, pp. 243-334). «La storia occorre innanzitutto all'attivo e al potente, a colui che combatte una grande battaglia, che ha bisogno di modelli, maestri e consolatori, e che non può trovarli fra i suoi compagni e nel presente»; «la storia viene sopportata solo dalle personalità forti, quelle deboli, essa le cancella completamente». Ivi, 2, p. 16, 5, p. 43.

<sup>6</sup> «In che giova dunque all'uomo d'oggi la considerazione monumentale del passato, l'occuparsi delle cose classiche e rare delle epoche precedenti (*die Beschäftigung mit dem Classischen und Seltenen früherer Zeiten*)? Egli ne deduce che la grandezza (*das Grosse*), la quale un giorno esistette, fu comunque una volta *possibile*, e perciò anche sarà possibile un'altra volta; egli percorre più coraggiosamente la sua strada, poiché ora il dubbio che lo assale nelle ore di debolezza, di volere forse l'impossibile, è spazzato via». Ivi, 2, p. 19.

Infine la storia critica. Essa può sì ridursi a chiacchiera analitica e poliziesca, staccata e impotente nei confronti della vita, tuttavia con le sue sentenze, anche ingiuste e spietate, nei confronti del passato può essere utile alla vita nel consentirle di tranciare i laccioli con il tempo che è stato e dunque di procedere salutarmente oltre.

Queste considerazioni nietzscheane hanno un portato assai ricco e anticipano l'ermeneutica filosofica, perché scaturiscono dalla consapevolezza – leggi “esperienza” – che la nostra vita di umani risulta piena e fruttuosa non quando insegue il senso o il valore proposto da una qualche fantomatica filosofia della storia, per es. di tipo progressista, bensì quando dimostra di essere tenuta assieme da una tessitura temporale unitaria in cui passato, presente e futuro si nutrono e sostentano a vicenda, senza ridursi dunque a mero aggregato di tempi diversi. Di più: la vita umana si rinnova in modo autentico, e non superficiale come le novità di moda, quando fa fruttare la sovradeterminatezza intertestuale di significati che l'intreccio di tempi diversi comporta. Condizione imprescindibile ne è lo sguardo inattuale degli interpreti.

Nietzsche denuncia come grave malattia moderna – specie ottocentesca – l'eccesso di senso storico, il quale incatena gli esseri umani al passato oppure li inganna con qualche fantasia teleologica progressista (o regressiva). Tuttavia non è l'atteggiamento dell'«uomo sovrastorico (*überhistorischer Mensch*)», ben diverso dal malato di storia e innanzitutto immune dal vedere negli avvenimenti chissà mai quale processo salvifico<sup>7</sup>, l'autentica chiave per farsi interpreti in modo salutare e fruttuoso della nostra vita. Il solo sguardo sovrastorico, infatti, finisce per far riconoscere nella 'storia' soltanto la ripetizione dei medesimi caratteri eterni, restando così escluse quelle riprese interpretanti che, pur del tutto al riparo da ingenui entusiasmi teleologici, rinnovano invece la vita in un modo solare e foriero di grandi opere. È dunque la prospettiva inattuale e antistorica l'autentica via perché l'immancabile appartenenza al nostro presente, e dunque a ciò che in esso è dominante e 'di successo', non si riduca a servitù nociva alla vita stessa. Si noti bene che lo «spirito antistorico (*unhistorischer Sinn*)» non pone gli interpreti fuori dalla situazione storica, anzi, essi hanno proprio la forza e il coraggio di prendere sul serio le cose reali, passate e presenti, tuttavia il loro sguardo resta salutarmente inattuale e capace di far fruttare l'estraneità nei confronti di quanto tutti dicono, fanno e scrivono. Quello che Martin Heidegger – commentando lo Zarathustra – appunta a proposito del filosofo varrà a maggior ragione per ogni scrittore o artista: «il filosofo deve cessare

<sup>7</sup> Ivi, 1, p. 14.



di essere un proprio contemporaneo»<sup>8</sup> e lasciarsi coinvolgere in una lotta risoluta con il proprio tempo.

Certo l'enfasi nietzscheana è sempre sulla forza e sulla potenza, troppo spesso confuse con la capacità di dominare l'altro, costretto alla condizione dello schiavo sconfitto, certo l'insistenza su malattia e sanità potrebbe apparire pregiudicata in un senso troppo fisiologico, tuttavia l'ermeneutica filosofica si trova a proprio agio anche con questi accenti, qualora vengano intesi in un senso vitale complesso e raffinato, inclusa la loro portata agonica. Il punto nevralgico, comunque – tornando al centro della questione –, è che tale sguardo inattuale e antistorico resta debitore nei confronti di quanto la storia tramanda e qui sta per Nietzsche la rilevanza della vera cultura, la quale perciò stesso è formazione (*Bildung*) di un modo di stare al mondo e non erudizione metateorica intorno a ciò che è stato scritto e fatto ieri, oppure è oggi vigente. Di più: la prospettiva inattuale è accesa proprio da una capacità di memoria storica nei confronti di quanto è remoto, ossia altro rispetto a ciò che, circondandoci tutti i giorni, ci è abituale al punto da confondersi con un che di necessario o naturale. Si legge nella Prefazione, ancora, alla *Seconda Inattuale*:

[...] solo in quanto sono allievo di epoche passate, specie della greca, giungo a esperienze così inattuali su di me come figlio dell'epoca moderna. Ma questo devo potermelo concedere già per professione, come filologo classico: non saprei infatti che senso avrebbe mai la filologia classica nel nostro tempo, se non quello di agire in esso in modo inattuale (*unzeitgemäß*) – ossia contro il tempo, e in tal modo sul tempo e, speriamolo, a favore di un tempo venturo (*das heisst gegen die Zeit und dadurch auf die Zeit und hoffentlich zu Gunsten einer kommenden Zeit*)<sup>9</sup>.

### *Falsa familiarità*

Nella sua celebre conferenza *La scienza come professione* – siamo tra il 1918 e il 1919 – Max Weber denuncia come specialmente tra i giovani abbiano attecchito i due idoli oggi trionfanti: «Tali idoli sono la “personalità” e l’”esperienza vissuta (*das Erleben*)”». Dinanzi alla complessità del mondo, alla sua varietà e indisponibilità, dinanzi «al volto severo del destino dei tempi»<sup>10</sup>,

<sup>8</sup> M. Heidegger, *Nietzsche*, trad. it. di F. Volpi, Milano: Adelphi, 1994, p. 228.

<sup>9</sup> F. Nietzsche, cit., Prefazione, pp. 4-5.

<sup>10</sup> M. Weber, *La scienza come professione*, in ID., *Il lavoro intellettuale come professione*, trad. it. di A. Giolitti, Torino: Einaudi, 1976, pp. 16, 33.

l'uomo moderno e in particolar modo le nuove generazioni si dibattono tra due atteggiamenti tra loro connessi: cercano un capo dalla personalità carismatica che li guidi, regalando loro risposte e soluzioni, e si affannano in cerca dell'esperienza vissuta, giacché riescono a comprendere e ad apprezzare solo quanto è riconducibile alla propria unità di misura personale, a ciò che si lascia immediatamente tradurre nell'esperienza individuale. È anche sullo sfondo di questa notazione weberiana che si può apprezzare l'importanza del fenomeno dell'intertestualità – come si diceva, mai davvero disgiungibile dalla dimensione extratestuale. Essa impone la sua vera rilevanza tutte le volte che contribuisce da un lato a disinnescare il culto della personalità dell'autore, e dall'altra a dar corpo, proprio tra le maglie della tessitura narrativa in questione, alla distanza da cui una grande opera, letteraria, filosofica, artistica, se è tale, non può non provenire.

Che in un testo risuonino, ora apparentemente solo citate, ora manifestamente riplasmate, ma più spesso taciute o riproposte in sordina, le parole, le immagini, le figure stilistiche di grandi scritti del passato, non è affatto l'esibizione autocentrata da parte dell'autore delle proprie credenziali, ma proprio il contrario. L'intertestualità amplia l'orizzonte semiotico-semantico di un testo il quale viene così a incalzare i suoi destinatari interpretanti, così come in precedenza aveva investito chi lo ha scritto, con una sovradeterminatezza di significati che coinvolge un intero intreccio temporale, quello in cui trovano unitarietà vitale – si badi bene, non una omogeneizzazione – il nostro passato, il nostro presente e il nostro futuro. Già Nietzsche lo aveva inteso bene<sup>11</sup>, l'ermeneutica filosofica insiste ulteriormente su questo tratto decisivo della nostra esperienza del mondo, forte innanzitutto della lezione heideggeriana in *Essere e Tempo*. Gli interpreti umani della vita ricordano al futuro e immaginano il proprio presente al passato venturo. La grande letteratura dispiega un orizzonte simbolico-narrativo la cui sovradeterminatezza intertestuale di significati funge da *humus*, fertile e insieme condizionante, di questa esperienza interpretativa che abbraccia tutte e tre le dimensioni temporali.

Il linguaggio accade e ci incalza con una performatività che produce in noi effetti e ripercussioni vincolanti. I grandi libri, i classici di ieri come quelli a venire, esercitano sui loro destinatari una forza vitale concreta. Gli interpreti vengono costretti a uscire dalle proprie tane, a sentire, immaginare e pensare quanto ciò che è immediatamente a portata di mano, con la sua *falsa familiarità*, traveste o insabbia. Possibilità esemplari, inquietanti

<sup>11</sup> «Il responso del passato è sempre un responso oracolare: solo come architetti del futuro, come sapienti del presente, voi lo capirete». F. Nietzsche, cit., 6, p. 56.

nella loro potenza indisponibile anche quando sono gioiose, possibilità costitutive dell'umana esperienza del cosmo squarciano la ragnatela ordinata che solitamente ci rassicura. Ecco che cosa veniva rimarcato da Max Weber: siamo disposti ad affrontare la lettura di un grande testo se e solo se riusciamo ad agguantare l'ennesimo spicchio di familiarità, a ricondurne le mosse alla nostra personale unità di misura, a ciò che fa vibrare il nostro sentimento privato? Se le opere dei grandi hanno una portata veritativa è proprio in quanto incidono sulle nostre esistenze insegnandoci innanzitutto che il mondo non è nostro e che ce ne possiamo appropriare<sup>12</sup> soltanto come destinatari attivi ma obbedienti, sovrastati da ciò che precede, così come da ciò che è e che verrà. Abbassando invece il passato all'esperienza vissuta del nostro 'caro io', abbassiamo, impoveriamo e devitalizziamo anche il nostro presente e il nostro futuro. Viceversa, la grandezza e la fecondità strapotente dei cosiddetti capolavori riposa anche, in forza di una sovrabbondanza intertestuale di significati che ha radici remote, nella loro capacità di farci cimentare con la loro distanza. Ogni spontaneo narcisismo degli individui, così come ogni barbarie culturale dei popoli viene travolta<sup>13</sup>. Gli interpreti-ermeneuti apprendono a sopportare e persino a gioire della propria dipendenza, imparano a reggere l'estraneità e l'indisponibilità del mondo, che trova nella letteratura e nell'arte in genere – assai meno spesso, anche nella filosofia – il suo specchio. È uno specchio antico, che non restituisce immagini fedeli, e proprio per questo troverà ancora interpreti, la cui vita resterà immancabilmente segnata.

<sup>12</sup> È questo il tema gadameriano della applicazione/*Anwendung*: in senso ermeneutico comprendere un testo implica un'effettiva ripercussione applicativa «sulla situazione attuale dell'interprete». Ricoeur preferisce rivisitare siffatta «applicatio» in termini di appropriazione/*appropriation*. Un'appropriazione che ci vede fruttuosamente espropriati. H. G. Gadamer, *Verità e Metodo* (1960), trad. it. di G. Vattimo, con testo tedesco a fronte, Milano: Bompiani, 2000, pp. 634-9. P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, vol. 3, *Il tempo raccontato* (1988), Milano: Jaca Book, 1999, pp. 242-3.

<sup>13</sup> P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, cit., pp. 339ss. Il narcisismo ha tante forme, e in versione collettiva tende a diventare barbarie: «i barbari [...] non spezzano mai il proprio guscio culturale, così come l'hanno ricevuto. La loro barbarie è nella loro mancanza di storia, e viceversa». J. Burckhardt, *Considerazioni sulla storia universale (Weltgeschichtliche Betrachtungen*, 1870), trad. it. di M.T. Mandalari, Milano: SE, 2002, Introduzione, p. 18.



### XIII

## L'ACQUISTO DELLA LOUISIANA E A *FREE MAN OF COLOR* DI JOHN GUARE: STORIA, DRAMMA, INTERTESTUALITÀ

*Sergio Perosa*

Nell'occasione di un recente Incontro – incontro, non convegno – su *Exploring the Americas*, ho cercato di collegare due testi contemporanei che esplorano in modi diversi due luoghi storici e di incontro/scontro culturale e razziale fra colonizzatori spagnoli, francesi inglesi o yankee e indigeni o neri sul pericoloso crinale della semi-libertà, riportandoli ad un loro possibile prototipo, *In the American Grain* (1925) di William Carlos Williams.

Il primo è *A Free Man of Color*, un dramma di John Guare rappresentato a New York nel 2010 e pubblicato quest'anno<sup>1</sup>, ambientato per lo più a New Orleans attorno al 1800, il cui stesso titolo è indicativo di una tematica piuttosto esplosiva. Il secondo è *The Last Empty Places. A Past and Present Journey through the Blank Spots on the American Map* (2010) di Peter Stark, un libro di *trekking* culturale, la cui Parte IV in particolare, “The High, Haunted Desert of New Mexico”, segue le tracce della sfortunata spedizione di Francisco Vásquez de Coronado alla ricerca delle Sette Città d'Oro, che l'aveva portato per due anni (1540-42) da Città del Messico all'attuale Arizona, Nuovo Messico, Texas e Oklahoma fino al Kansas: invece delle favolose ricchezze sognate, aveva ‘scoperto’ la civiltà degli indiani pueblo. Una spedizione, secondo Stark, equivalente oggi all'invio di una nave spaziale su Marte, e varata con «altrettanta – forse più – formalità e fanfare»<sup>2</sup>. (Figura 1)

<sup>1</sup> J. Guare, *A Free Man of Color*, New York: Grove Press, 2011. D'ora in avanti citazioni dal testo e numeri di pagina indicati fra parentesi faranno riferimento a questa edizione.

<sup>2</sup> P. Stark, *The Last Empty Places. A Past and Present Journey through the Blank Spots on the American Map*, New York: Ballantine Books, 2010, p. 227.

Per i fini di questo nostro omaggio ad Angelo Righetti – così sensibile anche alle problematiche esplorate da questi e consimili testi – mi soffermo qui solo sul primo, per un’analisi più esauriente.

\* \* \*

*A Free Man of Color* è l’ultimo dei caratteristici drammi di John Guare, spesso di grandi dimensioni, affastellati e movimentati alla maniera di una volta. Ha avuto un *limited run* (dopo gli usuali *try-outs* estivi) dal dicembre 2010 al 9 gennaio 2011 al Beaumont Theater del Lincoln Center, che ha commissionato la *pièce* ad un autore che in quel teatro ha avuto i maggiori successi ed è di casa, svolgendovi anche attività ufficiale. Una rappresentazione di tre ore, con 26 attori per una cinquantina di ruoli, scene e costumi sgargianti, attori di grido; è stata definita «A riotous pageant of a bedroom farce». È ambientata a New Orleans nel 1801-06, ma inframezzata da molte scene, anche fantastiche, ambientate in Europa e negli USA, di trame, maneggi e intrighi politici condotti in segreto, con grande diletterantismo e approssimazione, quasi sempre rese come tragica farsa o con coloriture da incubo.

Il filo rosso e il centro (in ogni senso) del dramma è il “Louisiana Purchase”, la vendita del territorio allora chiamato Louisiana da parte di Napoleone all’allora terzo Presidente degli Stati Uniti, Thomas Jefferson: evento epocale che in pratica raddoppiò il territorio dei sedici stati dell’Unione, aprì le vie oltre il Mississippi e le porte del West e del Far West, cambiando radicalmente gli equilibri socio-politici del continente americano, con conseguenze sconvolgenti per i rapporti fra le razze e – ecco il perché dell’importanza centrale che assume nel dramma – catastrofiche per gli “uomini di colore liberi”, allora numerosi nei Caraibi e a New Orleans. Portò infatti all’imposizione di una struttura sull’altra, «di una struttura culturale, politica, sociale e razziale sull’altra»<sup>3</sup>, tutto a scapito della precedente ‘armonia’.

Prima dei meccanismi del dramma – che pure dovranno essere esaminati – occorre chiarire questo sfondo e questo grumo centrale di storia, per l’interesse non solo drammatico ma anche extraletterario che assume, nel dramma tanto quanto negli sviluppi e nella ‘esplorazione’ stessa delle Americhe. Dovrò semplificare, spero senza tradire la complessità del tema.

La Rivoluzione francese ha forti ripercussioni in quelle zone, e occorre appena ricordare che le guerre napoleoniche si combattono non solo in Eu-

<sup>3</sup> *Lincoln Center Theater Review*, N. 54, inverno 2010: 5.

ropa, ma sugli oceani e nei territori coloniali: hanno importanti appendici nei Caraibi e in America, con riflessi di lunga portata sui destini di quei luoghi. Fu il bisogno di soldi per le guerre e il timore che quelle terre americane cadessero in mano inglesi ad indurre Napoleone a vendere la Louisiana a Jefferson per 27 milioni di dollari: una cifra ingente in sé, ma irrisoria se si considera che comprendeva tutte le terre a ovest del Mississippi (vedi Figure 2 e 3). Con quell'acquisto scomparve fra l'altro la possibilità di costituire nell'America del Nord un contraltare cattolico, franco-spagnolo, al rigido Puritanesimo nord-americano e all'aristocrazia schiavista degli USA, proprio per la profonda mutazione del tessuto sociale di quelle zone e del rapporto fra coloni causata dall'acquisto.

Nel 1891 a Santo Domingo c'era stata l'insurrezione di Toussaint L'Ouverture e per dieci anni, in pratica, l'indipendenza, benché Toussaint non avesse rotto il rapporto con la Francia e fosse anzi nominato da Napoleone, allora Primo Console, Generale in capo (è la cosiddetta rivoluzione haitiana, sulla cui vera natura ancora si discute). Quanto alla 'Louisiana' (così chiamata in onore di Luigi XIV) non era quella di oggi, bensì un enorme, indistinto territorio di pressappoco 900.000 miglia quadrate, che si estendeva dal Mississippi alle Montagne Rocciose e dal Golfo del Mexico al confine con le colonie inglesi del Canada. Nel 1762 era stata donata, secondo l'uso del tempo, a Carlo III di Spagna da suo cugino Luigi XV di Borbone, e aveva auto un debole 'governo' di Intendenti spagnoli. L'interesse per la colonia era scarso, tanto che nel 1800 Napoleone l'aveva quasi segretamente riottenuta per la Francia.

Dato il suo disinteresse per le Americhe, però, due anni dopo ne offriva l'acquisto a Jefferson, sulle prime piuttosto riluttante, poi ricredutosi: il porto di New Orleans e la libera circolazione sul Mississippi erano commercialmente e strategicamente essenziali all'Unione. Sempre nel 1802 Napoleone aveva inviato un'imponente spedizione, guidata dal cognato, Generale Leclerc, a riconquistare Santo Domingo o Saint-Domingue – solo dopo la prima (o seconda) Repubblica nera instaurata nel 1804 prese il nome originario taino Hayti [sic] – incontrando forte resistenza e ottenendo una sorta di vittoria di Pirro, per le nefaste conseguenze della febbre gialla, demone vendicatore dell'isola, che decimò le truppe francesi, soccombenti a migliaia; in pratica, non riconquistarono mai l'isola, anche se la loro presenza, sia pure effimera e di breve durata, indusse molti dei neri indipendentisti ad abbandonare l'isola (Toussaint fu catturato a tradimento e fatto languire in una fredda prigione di Francia, dove ben presto si spense).

Se non aveva dato formalmente via libera, Jefferson aveva voltato il capo dall'altra parte su questa spedizione (mentre ad una consimile minaccia anni

prima si era nettamente opposto il secondo Presidente, John Adams)<sup>4</sup>. Nella Louisiana (e alla sua capitale) Leclerc invece non giunse mai a prendere possesso, anche perché nel giro di mesi si concluse la vendita agli Stati Uniti.

La sua capitale e il suo fulcro, New Orleans, presentava un'effervescente mescolanza di ispanici, francesi, caraibici, arrivati lì e acclimatatisi da varie parti (seguendo la rotta Veracruz, New Orleans, Cuba, cioè la Loop Current che scorre in senso orario nel Golfo del Messico, e non la via diretta, ostacolata dalla corrente): attori, commercianti, proprietari terrieri, e un gran numero di "uomini liberi di colore" (in genere figli di un bianco e di una schiava), che vi avevano assunto un ruolo importante. La città stessa ebbe un'importanza fondamentale in quegli anni. E' stato detto che era una città caraibica, più che americana – anche se sul punto di essere annessa agli Stati Uniti: la sensazione, per il regista del dramma, Gorge C. Wolfe, è di «un'isola caraibica attaccata agli Stati Uniti», dove francesi, spagnoli e relativamente pochi yankee si mescolavano alla ragguardevole popolazione mulatta e nera, che si dava il nome di dèi e dee o di filosofi francesi; una città dove il cattolicesimo coesisteva con gli dèi *yorouba* ed il vudù.

Uno spezzatino (*stew*), viene anche definita, più che un crogiuolo (*melt-ing-pot*) di razze, contaminata da un'estetica caraibica e africana, con solo una patina nord-americana, di cui restano ancor oggi le vestigia – dal Carnevale al jazz, al Quartiere francese al vudù. Uno schiaffo in faccia agli Stati Uniti di allora, un'anomalia: la città più a nord dei Carabi, *el norte* dell'impero spagnolo, era più permissiva in ogni senso verso gli schiavi o ex-schiavi, ai quali si prospettava la cosa più decisiva, ossia la possibilità e la consapevolezza di un futuro, un cammino verso la libertà, verso l'accettazione, se non verso l'integrazione<sup>5</sup>.

Anche questi punti, che sorprenderanno alcuni, vanno chiariti.

Il famigerato "Codice nero" (esplicitamente richiamato e svillaneggiato nel dramma), che dal 1685 prevedeva circa 100 gradazioni di negritudine e in 60 articoli regolamentava i loro rapporti coi bianchi, contemplava l'esistenza

<sup>4</sup> Sulle posizioni di Jefferson, Guare è molto critico, e la *LCTR*, pp. 8-9, documenta i suoi tentennamenti in tutte le vicende caraibiche, dopo che all'inizio della Presidenza si era attenuto al principio di non permettere la riconquista di terre americane da parte di potenze coloniali europee. Quando nel 1804 ci fu la seconda (o prima) Repubblica nera a Santo Domingo, Jefferson sottopose l'isola ad embargo. I timori per le ribellioni dei neri, che minacciavano di espandersi anche sul territorio continentale (nel 1800 ce n'era stata una a Richmond, allora capitale della Virginia, repressa nel sangue), e la sensibilità per le 'ragioni' degli schiavisti del Deep South lo indirizzavano in quel senso. (La repubblica di Haiti finì nel 1808 con la nomina di un re francese da parte di Napoleone).

<sup>5</sup> *Lincoln Center Theater Review*, cit., pp. 5-8. Vedi sotto, Fig. 2.



degli “uomini di colore liberi”, affrancatisi grazie alla possibilità di guadagnare e possedere denaro, quindi di riscattarsi e intraprendere attività, divenendo commercianti, ufficiali dell’esercito, piantatori, a loro volta – fare bene attenzione, perché rivela la mentalità dell’epoca, radicata ovunque – possessori di schiavi. (Il dibattito se lo facessero per affrancare i parenti prossimi o per l’insensibilità generalizzata al problema data la pratica diffusa – anche gli indiani avevano schiavi neri – rimane aperto: spiegazioni edulcorate o politicamente corrette lasciano sospettosi). Molti venivano a New Orleans da Santo Domingo/Haiti, sia prima che dopo la caduta di Touissant L’Ouverture (quindi per motivi opposti) e dalle altre isole caraibiche.

In numero molto minore e in zone o sacche che poi sarebbero state il più possibile ristrette, esistevano anche negli Stati Uniti, come testimoniano, ad esempio, lo studio di Larry Koger, *Black Slave Owners. Free Black Slave Masters in South Carolina, 1790-1860* (1985)<sup>6</sup> o il romanzo di Edward P. Jones, *The Known World*<sup>7</sup>, vincitore del Premio Pulitzer nel 2003. Nelle colonie francesi, soprattutto a Santo Domingo, che ci interessa direttamente, potevano essere affrancati in quattro modi: *par grace* (per grazia del padrone), *par justice* (per meriti acquisiti), *par rachat*, acquistando con i risparmi la propria libertà (nelle colonie francesi e spagnole potevano lavorare un campo in proprio o offrirsi per lavori artigianali nelle ore libere), e *par naissance*, se figli di unioni o matrimoni misti il cui genitore bianco avesse affrancato la donna nera.

Gli ultimi due modi, e specie l’ultimo, erano i più frequenti (questo includeva fra l’altro le donne ad ingraziarsi, e spesso a sedurre deliberatamente, il bianco<sup>8</sup>). In grande maggioranza, i ‘liberi’ erano quindi propriamente mulatti – seminando i germi di quella che per secoli sarebbe stata l’opposizione e l’ostilità fra loro e i neri, trovandosi spesso su sponde opposte in frangenti, rivoluzioni e attività ‘politiche’; i mulatti si mostravano più ‘conservatori’, spesso parteggiando per i bianchi o i realisti, sebbene potessero anche essere all’avanguardia delle rivolte.

Esisteva un quinto modo, l’acquisizione della *liberté de savanne*, quando, raggiunti sessant’anni, i *commandeurs*, i sovrintendenti neri degli schiavi impiegati nei campi, venivano lasciati liberi di ‘fuggire’ e insediarsi nei boschi, per un tacito accordo fra padrone e schiavo, che però non aveva

<sup>6</sup> L. Koger, *Black Slave Owners. Free Black Slave Masters in South Carolina, 1790-1860*, Columbia (SC), South Carolina UP, 1985 (pb. 1995).

<sup>7</sup> E.P. Jones, *The Known World*, New York: Amistad/HarperCollins, 2003.

<sup>8</sup> A. Mazzotti, “Madri di Haiti, tra schiavitù e rivoluzione (Saint-Domingue, XVII-XIX secolo)”, *Annali di Ca’ Foscari*, XLVIII, 1-2, 2009: 175-203; 182-86.

valore giuridico (funzionava anche per le donne che avessero dato molti figli)<sup>9</sup>. Suo contraltare – o parallelo – era il *marronage*, ossia la spericolata fuga nei boschi, con tutti i gravi rischi per la sopravvivenza o in caso di cattura<sup>10</sup>.

Una volta affrancate, *les gens de couleur libres* godevano di relativa libertà, non naturalmente dell'integrazione, rimanendo senza diritti civili, vivendo in spazi diversi da quelli dei bianchi, compresa la sepoltura in cimiteri separati. Si calcola che a Santo Domingo, su un totale approssimativo di mezzo milione di schiavi, fra il 25 e il 30% erano proprietà degli "uomini liberi di colore", con l'aspettativa però di divenirlo a loro volta, stimolati anzi da quella stessa situazione. A New Orleans le condizioni erano particolarmente favorevoli, varie libertà certamente maggiori che altrove, l'effervescenza diffusa: si calcola che la loro comunità fosse all'incirca equivalente a quella dei bianchi, ossia fra i 20 e i 30 mila, e la mescolanza a vari livelli, le occasioni di relativa integrazione erano notevoli. Talvolta erano anche più ricchi dei bianchi. Di sicuro lì, ma anche altrove, si distinguevano per un gusto smodato per abiti vistosi e sgargianti, per il *fancy dress*<sup>11</sup>.

Ma il "Louisiana Purchase" (ecco l'inghippo della Storia) fu per loro la catastrofe, bloccò ogni espansione, effervescenza e possibile integrazione, segnando la progressiva distruzione di quella mescolanza etnica e fluidità sociale. Facendone in pratica un'appendice della colonia della Virginia, lo stato più tradizionalista e schiavista dell'Unione (a partire dal suo Presidente), portò in breve alla soppressione anche brutale di quegli "uomini liberi di colore", inconcepibili e inammissibili nel nuovo contesto, non più assimilabili per la libertà di cui godevano, ma anche per la presunzione di poter avere un passato e un futuro, di determinare la propria vita – un'idea intollerabile nel regime schiavista nord-americano.

Se non di colpo, come avviene per esigenze teatrali nel dramma di Guare, nel giro di cinquant'anni furono riportati alla condizione di schiavi o indotti forzatamente a emigrare. Come si esprimeva già in un momento critico del 1809-10 il Governatore Generale della Louisiana nominato da Jefferson, W.C.C. Clairborne: «In questo momento abbiamo una proporzione di quel tipo di popolazione molto superiore a quanto convenga ai nostri interessi»<sup>12</sup>. La permissiva franco-spagnola-caraibica New Orleans si ritrovò

<sup>9</sup> Ivi, p. 177 n. 8, p. 179 n. 18.

<sup>10</sup> Ivi, p. 190-91.

<sup>11</sup> Su questo aspetto, diffuso anche oggi nei Caraibi e in Africa, vedi ampiamente in *LTCR*, pp. 3, 17-18, che si dilunga anche sui singoli e sulle piccole troupe di attori arrivati in diversi momenti e per diversi motivi a New Orleans.

<sup>12</sup> *Lincoln Center Theater Review*, cit., pp. 9-10.

nel Deep South americano. Questo è lo sfondo e, si diceva, il filo rosso e il centro del nostro dramma, e la sua tragica conclusione.

\* \* \*

*A Free Man of Color* parte dalla condizione originaria di quei luoghi ed è una fastosa e movimentata celebrazione di quel mondo e di quei personaggi prima della catastrofe, condotta per di più su una base di dichiarata intertestualità. Per tutto l'Atto I e per buona parte del II è infatti modellato per situazioni e linguaggio sulle effervescenti, libertine e scollacciate commedie della Restaurazione inglese, di cui riprende esplicitamente temi e tenta di rendere il linguaggio, con echi insistiti, seppur alla maniera del primo '800 coloniale. Impresa non da poco, e non di facile riuscita.

L'interesse per il dramma della Restaurazione coinvolgeva il regista, il Lincoln Center stesso – che ne aveva proposto varie riprese – e naturalmente il drammaturgo. Una triade di assicurato impegno e notevole impatto. Il primo confessa di aver voluto fare in passato una sorta di «über-Restoration play» mettendo assieme gli intrecci di *The Country Wife*, *The Way of The World*, e *The Rivals* (rispettivamente di William Wycherley, William Congreve e Richard Brinsley Sheridan), e di amarne il carattere «playful, sexy and seductive», il «soufflé of language and style». La prima, in particolare, offre l'ossatura al nuovo dramma, anche se, a differenza di quelle commedie, «l'attraversano i cocci della Storia» e «la Storia si riversa sui personaggi»<sup>13</sup>.

Guare ci sguazza, anche per sue precedenti esperienze. Il programma di sala (il *Playbill*, ma non il testo a stampa del dramma) si apre con sei righe di *nods*, cenni o inchini del capo a mo' di riconoscimento, a personaggi storici che ritroveremo sulla scena e a uno stuolo di scrittori – Byron, Aphra Behn, Susanna Centivre, Ben Jonson ecc. – fra cui spiccano quelli della Restaurazione, con particolare riguardo per Wycherley isolato alla fine, che ispirano o sono riecheggianti nel testo.

Sempre nel *Playbill* (ma non nel libro) i personaggi sono accuratamente divisi in Cittadini di New Orleans, i più numerosi, più di 25, comprese le ragazze del bordello di Mme Mandragora, Cittadini di Sante Domingue – scritto così anche nel libro, evidentemente secondo l'uso del tempo, un ibrido franco-spagnolo com'era l'isola – Americani, quasi tutti personaggi storici di alto rango, Francesi, fra cui compare anche il drammaturgo Feydeau, e Spagnoli; infine cinque schiavi di New Orleans. Il *Playbill* chiarisce con una didascalia la condizione storica e geografica del tempo. Il testo a stampa

<sup>13</sup> Ivi, pp. 5-6.

ricorda inoltre che esistevano più di cento termini per i sangue-misto, risalendo fino alla settima generazione (da 'puro' bianco e 'puro' nero = mulatto, da mulatto e nero = sambo, da mulatto e bianco = quadroon; il mamelouco aveva 113 su 120 parti bianche, ecc.).

Su manifesti, sulle pubblicità e sulle copertine del *Playbill* e del libro campeggia il protagonista in abiti sgargianti e prominente braghetta, sullo sfondo della mappa della Louisiana, il cui nome è prominente al suo fianco. Dice già tutto, sul modo di incapsulare in una singola immagine iconografica, non solo pubblicitaria, il dramma.

Nella sua prima parte presenta le avventure di uno di questi sorprendenti e strafottenti "uomini di colore liberi", Jacques Cornet, «*a dazzling piece of work. His coat is made of purple satin and embroidered and laced with gold. His shoes have diamond buckles. His bewigged hair, powdered. His magnificence is overwhelming*», tutto preso dalla «sanctity of surfaces. The value of veneer» (pp.1-2). È figlio di bianco (nobile) e di una nera, cioè mulatto, che ha acquistato la sua libertà, con un fratello bianco che farebbe di tutto per distruggerlo, ma finirà sua vittima: un personaggio in parte stereotipo, ma di travolgente vitalità, un arrivista sbruffone, sempre in cerca di divertimento, di soldi e soprattutto di donne, dalle mogli bianche e nere di parenti e maggiori di New Orleans alle sprovvedute di campagna, alle attiviste dei bordelli di lusso. È molto ricco, e alle volte parla in versi.

Lo accompagna e lo sostiene nelle sue mene lo schiavo nero Cupidon Murmur (recitato dal cantante rap Moss, alias Moss Def), il quale ha ucciso una schiavo ribelle e a sua volta aspira ad affrancarsi con i raggiri e gli espedienti: ma che intanto faccia lo schiavo. (Cornet – forse con un arzigogolo intertestuale non necessario ma che sulla scena passa pressoché inosservato – sta scrivendo un dramma eponimo del testo di Guare, che un paio di volte e naturalmente alla fine dovrà cambiar titolo).

Mentre giocano leziosamente a Faro la musica di sfondo è «*Haydn trio in G major 3rd movement*» (poi avremo il *Concerto Grosso # 2 in F major* di Corelli). Cornet è appassionato di mappe geografiche che porta spesso in fascio con sé – «maps that might unmask the unmapped continent». Il Dr. Toubib, *of African descent, a man of reason*, specifica il carattere ancora spurio e raccogliaticcio degli abitanti del Nuovo Continente: «No one comes to the new world because they want to. This one's been deported, this one disinherited, this one escaped the police. They spy, steal, smuggle». Ma intanto è Mardi Gras, e siamo nella «free-est city in the world. Imagine the unimaginable. Race is a celebration! See the lush palette of skin tones in New Orleans» (pp. 4-5), dove si può essere quel che si vuole e il bianco è solo un altro colore. Anche quelli come il Supremo Intendente spagnolo,

che si dice erede de El Cid, hanno pedigree non proprio puliti; le donne dei bordelli – «the most luscious kaleidoscope of flesh» – hanno invece nomi classici francesizzati e splendidi modi di mostrarsi e parlare di sesso (ben al di là dei libertini della Restaurazione). In mezzo c'è sempre Jacques Cornet, «*dressed in full King Sun dazzle. The girls follow*».

Ma nel mondo gioioso intervengono i 'cocci della storia': appare Toussaint L'Ouverture a evocare il terrore che suscita la condizione rivoluzionaria di Sante Domingue; in Europa, Napoleone in vasca da bagno maneggia una mappa per spartirsi il mondo (richiamando Hitler che gioca col mappamondo nel film di Chaplin): personaggi quasi sempre presentati in modi e toni caricaturali. Talleyrand (scritto però quasi sempre Tallyrand: l'uso del tempo, o volontà di distinguerlo dal personaggio storico?) capisce l'importanza dell'America – «The Mississippi. The river to the Orient surely lies here within America. This vast unknown covers volcanoes spewing gold» (p. 11), che invece Bonaparte, pur con la moglie Josephine che viene dalle Indie Occidentali, non conosce e spregia: «I'll conquer Europe [...]. Never mention America again». Anche Jefferson, al primo giorno di mandato, infastidito per le dicerie sul suo rapporto con Sally Hemmings, si mostra appena interessato (anzi, intimorito) da Toussaint L'Ouverture e dalle nuove terre, mentre il suo lontano cugino e segretario Meriwether Lewis si infiamma per gli «spazi bianchi», il «limitless unknown» che si estende al di là del Mississippi, il fiume nascosto che connetta Atlantico e Pacifico (p. 14).

Fra mappe che mostrerebbero quella connessione e donne possedute serialmente, compare la «country wife», Margery, coabitante/concubina del fratellastro che la tiene segregata da tutti per paura che lo tradisca, affascinata invece dalla città: facile sarà la conquista da parte di Cornet. Qui si pone la questione dell'intertestualità con la commedia di Wycherley (ma anche con altri, da Shakespeare a Wordsworth: «She walks in beauty like the night», è detto di lei, a indicare che è una bellezza nera, «*dressed in country clothes and wearing a tignon, a scarf wrapped high on her head, decorated with jewels and flowers*», pp. 19-20). Ne tratto subito brevemente qui.

\* \* \*

Le vicende che coinvolgono Margery e Cornet – l'unica vera trama di un testo che è modernamente una sequenza di quadri teatrali – riprendono quelle di *The Country Wife* (1675)<sup>14</sup>. Molti nomi di personaggi si equivalgono

<sup>14</sup> W. Wycherley, *La moglie di campagna*, con testo a fronte, L. Innocenti (a c. di), Venezia: Marsilio, 2009.

o sono appena variati: Dorilante, Harcourt, Sparks, Pincepousse, ed altri. Il nome del protagonista di Wycherley, Horner (= fabbricante di oggetti di corno; cornificatore?), è vicino a quello di Cornet (= cornetta): entrambi richiamano per assonanza *horny* (= arrapato, che è la loro condizione naturale). Margery è il nome di entrambe le donne tenute in campagna e segregate in casa dagli stolidi mariti (Pinchwife e Pincepousse), che con le loro mene e gelosie diventano essi stessi il tramite dei tradimenti: le due donne troveranno naturalmente modo di gustare tutte le delizie della città, soprattutto quelle dell'amore fedifrago. Guare stesso dichiara che Wycherley offre l'ossatura al proprio dramma. I suoi personaggi sono ovviamente diversi in quanto neri, mulatti, quadroon, con tutte le implicazioni e conseguenze del caso, già accennate e di cui sotto; la stessa Margery non è propriamente moglie di Pincepousse, bensì solo legata a lui dal *plaçage*, 'matrimonio' di convenienza e non legale con un bianco (per convenienza di esposizione e simpatia, li chiamerò comunque moglie e marito).

Nel dramma di Wycherley Horner si finge impotente per avere facile accesso alle mogli di conoscenti e amici, e così fa Cornet (il motivo risale all'*Eunuco* di Terenzio e ha illustri precedenti letterari e drammatici); entrambi fingono di destinare la loro eredità a questo e quello, specie ai mariti che diventano pronubi dei tradimenti. (Il *quack* che 'certifica' l'impotenza nel primo caso diventa il più nobile Dr. Toubib.) La trama del *captator* e della moglie di campagna si svolge a cavallo dell'Atto I e del II, in conformità con quella che in Wycherley occupa tutta la commedia.

Le due Margery sono allettate dagli (ignorati) piaceri della città – soprattutto quelli amorosi – da discorsi di parenti e ammonimenti e proibizioni dei mariti, che così risvegliano in loro l'attrazione per i piaceri proibiti. Entrambe, per non farle concupire quando vengono portate di malavoglia 'in società', vengono fatte travestire da ragazzo o mascherate: l'effetto è l'opposto, con tutte le titillazioni del caso – sia Horner che Cornet non ci mettono nulla a capire e stare al gioco. Entrambe si mostrano intraprendenti nel fare dei due mariti il tramite dei tradimenti, facendogli portare missive amorose invece che di ripulsa ai loro 'cavalieri', o addirittura facendosi portare travestite da loro. Sanno insomma presto cavalcare la cavallina, a scorno degli ottusi gelosi.

Ciò permette a Horner e Cornet di gustare la preda quasi sotto gli occhi dei mariti (godimento aggiunto, per loro e per gli spettatori). Nel primo caso c'è la famosa "china scene" (IV, iii), in cui gli atti sessuali avvengono nella stanza della porcellana, metaforizzati con irresistibili allusioni; nel secondo, grazie alle libertà di prammatica nel terzo millennio, da oltre la porta si sentono urla e appagamenti di amplessi. In entrambi i casi, si hanno situa-

zioni esplosivamente comiche, sfruttate da Wycherley sul piano dei procurati equivoci, dei *repartees* e del linguaggio scoppiettante, mentre Guare calca piuttosto la mano sulla comicità grassoccia.

Entrambi i protagonisti sfruttano bene la falsa notizia che siano impotenti ("cappone francese" l'uno, ogni epiteto consimile l'altro): qui interviene a mio avviso un altro richiamo intertestuale, a *Volpone, or the Fox* di Ben Jonson (1605-06: un testo pre-Restaurazione, ma altrettanto effervescente di invenzioni, spregiudicatezza e libertinaggio), dove pure il protagonista si dichiara, se non impotente per malattia o addirittura per un (falso) colpo di pistola evidenziato davanti agli spettatori (come nei due casi precedenti), talmente carico di tutti i mali possibili che lo presuppongono, per sedurre le mogli dei postulanti a cui ha promesso la propria eredità (anche se poi viene scornato nell'intento di sedurre la bella Celia portatagli dal marito, e paga pesantemente per i suoi raggiri).

Occorre appena avvertire che l'intertestualità con *The Country Wife* si perde nella conclusione: lì tutto si accomoda o si conferma nel finale di gioiosa e sofisticata commedia, mentre il dramma di Guare volge a una conclusione tragica, implicita nel fatto che neri e mulatti sono in una situazione aperta alla catastrofe che si abatterà su di loro, Margery compresa; lo stesso bianco Pincepousse, ucciso in duello dal fratello, il quale, a differenza di Corner, ha una moglie che sfugge come la peste ed è un *rogue*, un furfante su tutta la linea, nonostante la simpatia che ispira.

\* \* \*

Tornando alla specificità di *A Free Man of Color*: già fra frivolezze e conquiste amorose si intromettono cupe minacce. Il criptogramma che arriva dall'Europa e offre il destro a un seguito di scene comiche, non ordinerà di restaurare il Codice nero? Due pagine ne esplicitano il carattere foriero di morte per quei luoghi. Carlos IV, per beghe di famiglia con l'Infanta che vuole un regno in Italia, dà in cambio la Louisiana a Talleyrand; Napoleone invia il generale Le Clerc a prenderne possesso e a riconquistare Santo Domingo per creare un grandiosa *Nouvelle France*. Di fronte al pericolo, Jefferson alza la cresta: «Whatever power other than ourselves holds the country west of the Mississippi becomes our natural enemy. This is an act of war!», p. 36), ma a New Orleans impazza sempre il Mardi Gras con le nuove danze di origine africana, a cui tutti si entusiasmano.

A questo punto, Jacques Cornet, i cui «endowments are legendary», e che si lascia governare solo da quello scettro (p. 45), ricorre al vecchio raggiri di farsi credere malato, costretto a letto e impotente, promettendo

ai vari conoscenti la sua eredità: «If I unleashed word that I lingered in the neighborhood of death . . . and left a will. Yes! I will make every man in New Orleans think he is my sole heir. Yes!» (p. 46); «A gunshot has removed the skeleton key that once fit all the locks of Louisiana. Now may I have, by the reputation of a eunuch, the privileges of one» (p. 48).

Carnevale e commedia scollacciata sono però destinati a mutarsi gradualmente in tragedia. *La Storia* – «this Hobbesian juggernaut» – prende il sopravvento. Le vicende di seduzione, le baldorie, le musiche e le danze e la variegata corte di New Orleans, come l'ha vista Margery:

I love this free port [...] I hear every language known to man. I just met an Egyptian. I love the colors of all the skin that I see. The browns, the blacks, the yellows, the pinks, the white, quadroons, mulattoes, samboes, mestizos, Indians, and other commixtures not yet classified. Listen! Hear bagpipes on one ship and Italian mandolins on another. Breathe! The scent of the food. No city on this planet can be more varied, more motley, more multifarious. Is there another place where no barriers exist between people? A world where people join, meet, all equals. Oh, there are slaves but if you're a slave you can work to buy your freedom because the more people that are free, the better we all will be. (pp. 40-41)

volgeranno al peggio.

I trionfi personali di Cornet, persino con Doña Polissena – una «fair virgin of science», che incarna nel dramma una visione illuministica del mondo e proprio grazie al godimento nell'inevitabile, insuperabile amplesso con lui nel suo laboratorio il giorno di Pasqua, scopre con un secolo di anticipo che la febbre gialla è trasmessa dalla zanzara e non dai neri (pp. 63, 66-67) –, persino sul fratellastro, tradito, umiliato e ucciso in duello, vanno ormai contro al corso della storia.

La flotta francese di Le Clerc è arrivata, la Francia ha tradito Toussaint e Jefferson non onora la promessa di aiuto: «Stop the delivery of supplies to Santo Domingo. [...] Order the ships to return to their American port. [...] We don't offend France, not when we want New Orleans. We *must* have New Orleans» (61-62). L'isola vendica però l'insulto e la crudeltà dell'invasione con l'esplosione della febbre gialla che fa strage dei francesi e viene evocata come una sorta di flagello scatenato dalle divinità autoctone: le voci dell'isola cantano le glorie dell'infezione come una propria vendetta.

Centosessanta soldati al giorno perde Le Clerc, i rinforzi muoiono appena arrivati, il generale stesso muore, scrivendo a Buonaparte dei suoi (presunti) strepitosi successi. Per impedire che il contagio attivi a New Orleans, si bloccherà il porto: ed è la volta che vedendo e cadendo nella stiva della



nave che porta i neri deportati, in una scena di grande potenza, Jacques Cornet riconosce e si identifica con le proprie origini e le sofferenze dei neri in un altro, finalmente, tipo di amore:

O miserable mankind, to what fall  
 Degraded, to what wretched state reserved!  
 [...]

Why am I moved? Those men and women were me. Is what I feel  
 "love"? This love seems not to be a weakness but rather the beginning  
 of a strength. How odd? Love? I must free my slaves. (pp. 72-73)

E infatti libera l'incredulo Murmur.

I suoi inganni e la sua attività di falso malato seduttore vengono smascherati in una scena fra macabra e farsesca, in cui le donne che ha avuto reclamano i diritti per i bambini che si ritrovano in grembo, ma ben altro si addensa su di lui e sulla sua città. La ventilata chiusura da parte dell'Intendente spagnolo del porto di New Orleans per prevenire il contagio («I rescind the right of deposit on the Mississippi. No ships may dock in New Orleans», p. 77) convince Jefferson: il suo nuovo ordine è «Buy New Orleans. Move quickly! France is vulnerable. The future destiny of this republic depends on you!» (p. 78). Subito dopo l'acquisto, manderà Meriwether Lewis a esplorare il nuovo, immenso territorio: «As Linnaeus sent out young men to catalog the world's flora, so Mr. Jefferson liberates Meriwether Lewis from his desk, sending him out with William Clark to see what the hell it is they have bought» (p. 83: è la famosa spedizione di Lewis e Clark).

Lì Lewis incontra Cornet, che è fuggito nelle "terre vergini" dopo il trauma del riconoscimento della propria natura e il duello mortale, su cui pende una taglia: «These maps lead me into *terra incognita*. The hieroglyphs of geography [...] I'm become Robinson Crusoe. I want no man's company» (pp. 79-80). È inselvaticato, diventato una sorta di indiano, "gone native", ma già nostalgico delle glorie e delle delizie che ha perduto. E se torna malauguratamente all'amata New Orleans, proprio nel giorno in cui si dispiega per la prima volta la bandiera a stelle e strisce, scopre subito il nuovo clima che si sta instaurando: le donne, abbandonate dai mariti e da lui misconosciute sono morte, uccise o nei conventi, l'amabile Dr. Toubib è stato reclamato come schiavo fuggiasco dal suo originario padrone di Boston. Fra il serio e il faceto (con regolare citazione shakespeariana) lo spettro del fratello appare a predirgli il suo fato, e su delazione dello stesso Murmur – ora libero – viene fatto prigioniero e messo all'asta come schiavo: «The United States government now controls your property», e lui stesso è diventato «property» nella nuova New Orleans (pp. 90-91).

Gli schiavisti accusati di inumanità al riguardo, come Achille Creaux, che esprime tutte le aberrazioni del conservatore, difendono sarcasticamente la loro piena umanità alla maniera che era stata di Shylock nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare (qui sinceramente può dar noia e sfuggire il senso e la possibile ilarità, che magari il pubblico elisabettiano accettava), e in un fantasmatico dialogo o meglio 'confrontation' con Jefferson, Jacques ha buon gioco a reclamare il diritto della propria libertà. Ma il Presidente discetta alla maniera illuministica su libertà, schiavitù e il padre bianco che gli avrebbe trasmesso la forza, e si limita garbatamente a invitarlo ad attendere i tempi migliori che verranno: «It is a market. A crazed market. Have you ever seen a man addicted to opium? So it is with a world now addicted to our produce [...] We're all addicts. We need more slaves [...] We are the slaves to slavery» (p. 94). L'indictement, la violenta messa sotto accusa del padre fondatore, estensore della Dichiarazione di Indipendenza («all men are created equal»), il quale convive con la schiava Sally che potrebbe anche essere sua sorellastra, riecheggia non nuove, recenti polemiche sul suo conto. Il Presidente si ritira nell'accettazione non troppo sofferta del principio che nel suo tempo quello è il corso della Storia – Louisiana inclusa.

Anche questa è una delusione. Meriwether Lewis ritorna sconvolto e disilluso: «Some of it is majestic. Some of it is bleak. But the truth is there's no direct water route across this continent», non c'è una «western waterway»; «Mountains sprang up to obstruct the water. Then, flat land» (p. 97). Si è scoperto solo che ci sono «boundaries», confini, non la bianca immensità sognata, non la terra promessa.

Il sogno deve però permanere, resistere: e non so ancora bene se sul serio o con ironia drammatica, o come tributo all'ancor vivo fervore per Obama nel momento in cui fu scritto e rappresentato il dramma, il richiamo quasi di prammatica al sogno americano risuonerà alla fine nelle parole di Lewis, ma proprio nel momento in cui questi si uccide<sup>15</sup>:

<sup>15</sup> La fine di Meriwether Lewis, notoriamente, fu tragica: dopo che fu fatto Governatore della Louisiana, morì nel 1809 in circostanze non chiare in una locanda fuori di Nashville, Tennessee, assassinato o forse suicida (questa fu la versione ufficiale). Compare anche in "A Tale in Verse and Voices", *Brother to Dragons* (New York: Random House, 1953; "A New Version", notevolmente diversa, ivi 1979) di Robert Penn Warren, sui due figli della sorella di Jefferson, Lilburn e Ishan Lewis, che nel 1811 assassinarono brutalmente nel Kentucky, davanti agli altri schiavi, uno schiavo negro per un futile motivo, che indignò gli stessi bianchi. Warren calca la mano non solo sui truci e tenebrosi aspetti di quegli anni, ma anche sull'apparente incapacità di Jefferson di affrontare e farsi carico dei terribili mali e delle nefaste conseguenze della schiavitù: non fece mai menzione del fatto che pure coinvolgeva due suoi nipoti.

Never give up the enormity of this dream. Keep telling the lie. The United States will always be the last undiscovered terrain—even if we have to move the white spaces inside our head. Always hold out the promise that you can find your passage to the west, to whatever it is—love everlasting, bottomless wealth, glory (pp. 98-99).

In quello stesso momento Jacques Cornet con uno schianto è venduto all'asta e messo in catene. Farà il lavoratore nei campi, la peggior forma di schiavitù. Anche se un giorno riuscirà a fuggire, non rivedrà la sua Margery o il loro figlio. Forse questi si reincarnerà nei rivoluzionari e liberatori futuri: «Perhaps his son returned years later as Nat Turner, or as Malcolm—as any man who tried to make those words “All men are created equal” literal» (p. 100). Vengono evocati nel futuro nuovamente liberi e gioiosi sui tetti di New Orleans.

È forse vero che il dramma mette troppa carne al fuoco e assieme troppe cose. È il costo della grandiosità di intenti, anche fra loro confusi. Ma quanta effervescenza di vita e presenze umane nella città e in quel mondo, prima dello sciagurato acquisto della Louisiana. Un mondo schiantato ma non perduto, di cui permangono le vestigia e il fascino ancor oggi.

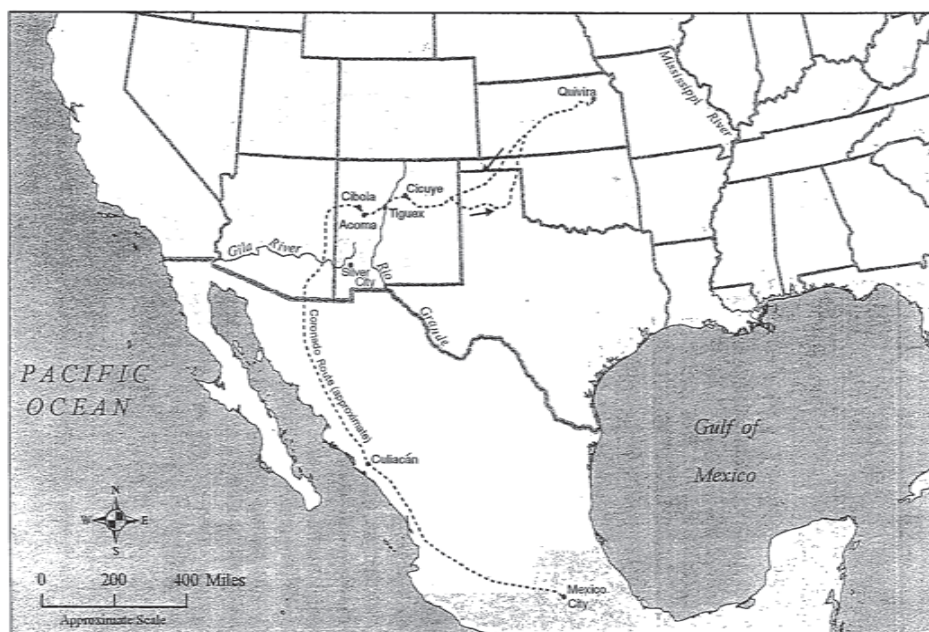


Fig. 1

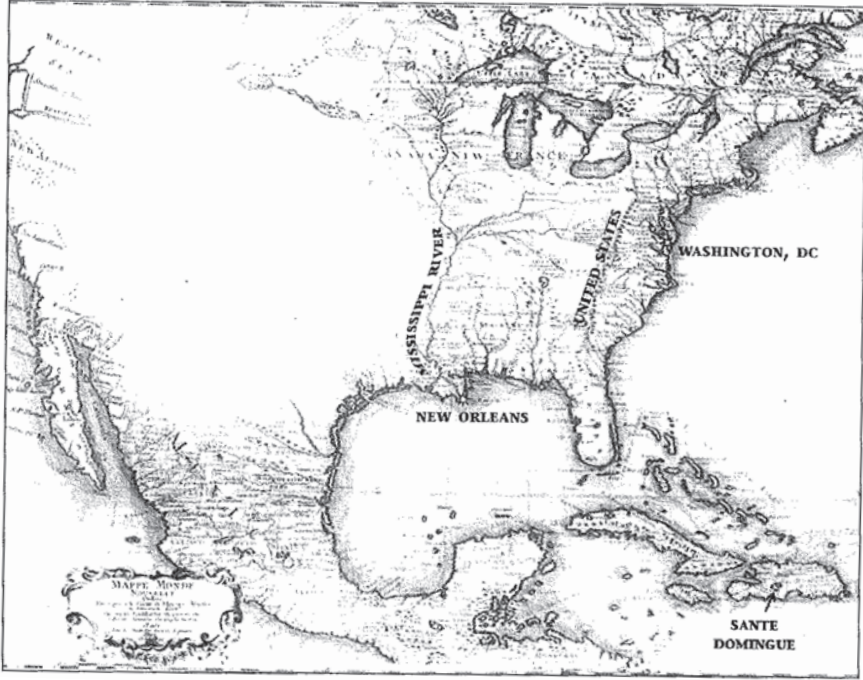


Fig. 2



Fig. 3

XIV

UOMINI NERI SU PAGINE BIANCHE.  
LA RAPPRESENTAZIONE DEGLI ABORIGENI  
NELLA LETTERATURA AUSTRALIANA

*Annalisa Pes*

Una delle questioni più problematiche e controverse che pertiene la letteratura australiana di matrice europea, ma che trova generale riscontro alla sua problematicità nella produzione letteraria di tutte le *ex-settler colonies*, è quella della rappresentazione della popolazione indigena. Come confermano, infatti, le parole del critico e romanziere aborigeno australiano Mudrooroo, «one of the abiding criticisms by Indigenous people of 'white' Australian works of fiction is that of Indigenous cultural and individual representation. How indigenous people and their cultures are presented is considered by Indigenous people to be of considerable importance»<sup>1</sup>. Se, infatti, è solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento che gli scrittori aborigeni trovano libertà di espressione nel panorama letterario australiano (con l'eccezione del 'pioniere' David Unaipon, sulla scena fin dalla fine degli anni Venti) accettando il compromesso di tradurre in forma scritta e in lingua inglese una cultura orale millenaria, accettando quindi di porre, parafrasando Adam Shoemaker, le loro "parole nere su pagine bianche"<sup>2</sup>, fino ad allora è solo dalla penna di scrittori australiani di origine anglo-celtica che vengono rappresentate realtà e identità indigene australiane, con le evidenti implicazioni politiche che ne derivano.

<sup>1</sup> Mudrooroo, *The Indigenous Literature of Australia. Milli Milli Wangka*, Melbourne: Hyland House, 1997, p. 49.

<sup>2</sup> A. Shoemaker, *Black Words, White Page*, St Lucia: UQP, 1989.

Fin dalla fine del Settecento – ossia fin dall'epoca dell'invasione britannica del continente australiano e del conseguente contatto con le popolazioni native – la rappresentazione testuale dell'indigeno si è caricata di una forte connotazione politica a causa della netta sperequazione, in termini di potere, narrativo e non solo, tra soggetto osservante e oggetto di osservazione, tra chi rappresenta e chi viene rappresentato, tra un *Self* australiano bianco e un *Other* aborigeno, tra la Storia della 'grande' civiltà occidentale e le storie di minoranze, percepite come primitive, in essa marginalmente inglobate. In questa prospettiva di assoluta disparità l'identità dell'indigeno più che essere *rappresentata* viene *costruita*, spesso attraverso l'utilizzo di stereotipi che, sempre citando Mudrooroo, oltre ad essere di per sé discutibili risultano ancor più insidiosi proprio per l'uso politico e strumentale che chi rappresenta ne fa<sup>3</sup>. Il ricorso allo stereotipo, infatti, nello spodestare l'oggetto stereotipato (l'indigeno), collocandolo in una posizione marginale e di assoluta impotenza, contribuisce al rafforzamento e consolidamento dell'ideologia (europea) imperialista e paternalista che lo supporta.

L'osservazione, studio e descrizione delle popolazioni indigene – prassi iniziata con i viaggi di esplorazione e scoperta del Nuovo Mondo e consolidatasi durante il lungo periodo di espansione e domino coloniale europeo attraverso il testo scritto (documentario, letterario, antropologico) – costituiscono infatti parte integrante del potere dell'Occidente di 'costruire' l'immagine dell'Altro, del non-europeo, un'immagine per niente oggettiva poiché percepita, e riflessa, esclusivamente nella sua inconciliabile alterità e, quindi, in netta contrapposizione rispetto ai parametri estetici, etici e culturali occidentali. Come fanno notare Ashcroft, Griffiths e Tiffin la conoscenza dell'Altro non può essere neutrale perché è subordinata alla percezione, ugualmente non neutrale, di chi osserva: «*what is known depends upon how it is known, that is, cultural knowledge is 'constructed' rather than 'discovered'*»<sup>4</sup>. I testi occidentali, quindi, percepiscono e, di conseguenza, rappresentano il soggetto non-europeo attraverso filtri ideologici europei, forniti da una cultura la cui superiorità e incontestabilità viene data per scontata<sup>5</sup>.

È proprio sulla possibilità di assumere una prospettiva imparziale nella rappresentazione dell'Altro e sulle implicazioni del concetto di diversità che Edward Said si interroga in conclusione al suo *Orientalism*: «How does one

<sup>3</sup> Mudrooroo, cit., p. 50.

<sup>4</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.), *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, London-New York: Routledge, 2007, p. 80.

<sup>5</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, London: Routledge, 2009, p. 93.

*represent* other cultures? What is *another* culture? Is the notion of a distinct culture (or race, or religion, or civilization) a useful one, or does it always get involved either in self-congratulation (when one discusses one's own) or hostility and aggression (when one discusses the "other")?<sup>6</sup> Inoltre, in "Representing the Colonized" (1989) il critico palestinese osserva che il ruolo marginale riservato nei testi occidentali a figure subalterne quali «women, Orientals, blacks, and other "natives"» rimane paradossalmente tale anche quando a queste figure viene data centralità in quanto il fatto stesso di renderle oggetto di osservazione e discussione non fa che mettere in evidenza la loro sostanziale estraneità: «To convert them into topics of discussion or fields of research is necessarily to change them into something fundamentally and constitutively different. And so the paradox remains»<sup>7</sup>.

Ne consegue che il testo letterario viene ad assumere, soprattutto nelle *settler colonies*, un ruolo primario e decisivo per la trasmissione di un senso di appartenenza o non-appartenenza. Come afferma ancora Said in *Culture and Imperialism* «stories are at the heart of what explorers and novelists say about strange regions of the world»<sup>8</sup>, pertanto la possibilità di raccontare e, maggiormente, la facoltà di impedire che altri testi narrativi (o testi 'altri') possano prendere forma rivestono un'importanza e un potere fondamentali. Il rapporto tra conoscenza e potere, come insegna Foucault<sup>9</sup>, è simbiotico e le opere che, durante il periodo di dominio coloniale britannico, diffondono la conoscenza dell'Altro diventano, per citare un noto saggio di Greenblatt, i «proiettili invisibili»<sup>10</sup> nell'arsenale dell'Impero e contribuiscono a consolidare il potere del colonizzatore sul colonizzato. La rappresentazione dell'Altro si fa dunque strumento essenziale del processo di colonizzazione perché è anche attraverso di essa che il colonizzato viene tenuto sotto il giogo imperiale.

Risulta evidente come in questo ambito discorsivo nessun testo può essere considerato in isolamento rispetto ad altri, ad esso precedenti o successivi, con i quali continuamente dialoga sia su un piano sincronico che diacronico. E infatti, tutte le opere, non necessariamente letterarie, in cui vengono rappresentate le popolazioni indigene dell'Impero britannico si col-

<sup>6</sup> E.W. Said, *Orientalism* (1978), London: Penguin, 2003, p. 325.

<sup>7</sup> E.W. Said, "Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors", *Critical Inquiry*, vol. 15, n. 2, Winter, 1989: 205-225 (p. 210).

<sup>8</sup> E.W. Said, *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1993, p. xiii

<sup>9</sup> Cfr. M. Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, Colin Gordon (ed.), Brighton: Harvester, 1980.

<sup>10</sup> S. Greenblatt, "Invisible Bullets", in ID., *Shakespearean Negotiations*, Berkeley-Los Angeles: U. of California P., 1988, pp. 21-65.

locano entro una fitta rete intertestuale che si esplicita attraverso citazioni, allusioni, richiami e rimandi o, più generalmente, attraverso l'assimilazione di un determinato sostrato ideologico. In questo percorso di trasformazione intertestuale le dinamiche della rappresentazione dell'Altro si perpetuano e, nel contempo, evolvono mettendo in discussione interpretazioni univoche e definitive. Nella fattispecie del contesto letterario australiano è infatti possibile osservare, nel corso dei decenni, un graduale cambiamento di tendenza e un mutato approccio da parte degli autori australiani bianchi nella rappresentazione dell'indigeno – uno sviluppo che partecipa ad un lento ma significativo processo di “decolonizzazione letteraria” e che segna l'inizio di un complesso percorso, tuttora *in fieri*, di ‘riconciliazione’ con la popolazione aborigena.

È innegabile tuttavia che fino ad almeno gran parte della prima metà del Novecento l'identità indigena viene trasmessa nei testi degli scrittori australiani bianchi attraverso stereotipi che sostanziano una pseudo-rappresentazione, parziale e approssimativa, dell'aborigeno e dell'“aboriginalità” – concetto assai discusso che la scrittrice e attivista politica Marcia Langton definisce come una costruzione testuale e culturale, intrisa appunto di stereotipi e mistificazioni tramandati da europei che nella maggior parte dei casi non hanno mai avuto rapporti personali con la popolazione aborigena ma ne hanno avuto conoscenza solo attraverso le storie e i resoconti dei colonizzatori<sup>11</sup>. Come mette in evidenza Jennifer Sabbioni, ciò che Langton contesta di questa percezione tutta occidentale è la “fissità” di un concetto che viene quasi esclusivamente identificato con il colore della pelle ma che per gli indigeni australiani è invece fortemente condizionato da ben più complesse implicazioni sociali e culturali: «kinship relationships, ties to the land, religious rites and practices, as well as our shared history since European invasion are the most significant ways in which people can identify themselves as Aboriginal»<sup>12</sup>.

Va tuttavia precisato – e ciò rende ulteriormente problematica l'interpretazione del concetto di identità aborigena in termini occidentali – che nonostante un forte senso condiviso di identità collettiva, le popolazioni indigene australiane non possono essere considerate come un gruppo monolitico. Anche per questo motivo, il termine generico “aborigeno”, coniato nella seconda metà del Seicento dagli esploratori europei<sup>13</sup>, è stato ritenuto negli

<sup>11</sup> M. Langton, *Well I Heard it on the Radio and I Saw it on the Television...*, North Sydney: Australian Film Commission, 1993, citata in J. Sabbioni, “Preface” to J. Sabbioni, K. Schaffer, S. Smith (eds.), *Indigenous Australian Voices. A Reader*, New Brunswick: Rutgers UP, 1998, p. xxvi.

<sup>12</sup> J. Sabbioni, cit., p. xxiv.

<sup>13</sup> I termini “aboriginal” e “aborigine” vengono generalmente riferiti ai nativi di molte *settler*



ultimi decenni un termine inadeguato – in un certo senso anche *politically incorrect* considerata la connotazione denigratoria di cui si è caricato – a riflettere la complessità e varietà delle comunità indigene australiane, e ad esso si tende a preferire l'utilizzo dei nomi autoctoni dei vari gruppi regionali con riferimento anche alle diverse realtà linguistiche<sup>14</sup>. Solo il riconoscimento di questa fitta rete di gruppi sociali, di questa pluralità di comunità – ciascuna con le proprie specificità linguistiche e culturali ma tutte pur sempre indissolubilmente legate in una causa comune, in una «pan-Indigenality» come la definisce Mudrooroo<sup>15</sup> – permette di superare la percezione occidentale, singola e olistica, che si concretizza in un approccio necessariamente pregiudiziale. Rimane comunque, fondamentale e doloroso elemento di coesione fra le diverse comunità, la pesante eredità di discriminazione e spossessamento lasciata dal colonialismo che ha determinato per le popolazioni indigene un destino comune e condiviso di sfruttamento e subordinazione anche in ambito letterario.

La rappresentazione di soggetti aborigeni nei testi di scrittori occidentali ha inizio molto prima dell'insediamento europeo nel continente australiano, ma queste prime raffigurazioni, come quelle di qualsiasi minoranza sociale cui non è concesso esprimersi in prima persona, rimangono limitate e limitative, sia per lo spazio esiguo che viene loro riservato, sia per l'approccio semplicistico, tanto nel rifiuto quanto nell'idealizzazione dell'alterità. Ne sono un esempio le descrizioni e osservazioni riportate nei resoconti del navigatore inglese William Dampier e nei diari di viaggio del capitano James Cook. Dampier, che raggiunse la costa nord-occidentale dell'Australia (allora New Holland) nel 1688, durante il suo viaggio intorno al mondo (1679-1691), di cui lascia testimonianza in *A New Voyage Round the World* (1697), *Voyages and Descriptions* (1699), *A Voyage to New Holland, etc. in the Year 1699* (1703-1709), descrive la popolazione indigena australiana in termini che denotano un'assoluta idiosincrasia nei confronti di un'alterità percepita come “bestialità”:

*colonies* ma più frequentemente vengono utilizzati come forma abbreviativa di “Australian Aborigine” per indicare nello specifico gli indigeni australiani. Cfr. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.), *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*, cit., p. 3.

<sup>14</sup> I *Murri* (nello stato del Queensland), i *Koori* (nel New South Wales e Victoria), i *Nyungar* (nel Western Australia), i *Nunga* (nel South Australia), gli *Anangu* (nell'Australia centrale), i *Palawa* (in Tasmania). Talvolta vengono utilizzati nomi ancor più specifici all'interno degli stessi gruppi, ad esempio *Yamajdis* e *Wongis* per distinguere tra i *Nyungar* del Western Australia. Cfr. J. Sabbioni, cit., p. xix e B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds.), *Post-Colonial Studies*, cit., p. 3.

<sup>15</sup> Mudrooroo, cit., p. 209.

The inhabitants of this country are the miserablest People in the world [...] setting aside their humane shape, they differ but little from Brutes<sup>16</sup>.

[...]

They all of them have the most unpleasant looks and the worst features of any people that ever I saw, though I have seen great variety of savages<sup>17</sup>.

Nei diari di viaggio di Cook, scritti durante l'esplorazione del Pacifico tra il 1768 e il 1771, gli aborigeni australiani incontrati lungo le coste del New South Wales vengono invece così raffigurati, quasi in risposta a Dampier:

They may happen to be some of the most wretched people on earth; but in reality they are far more happier than we Europeans; being wholly unacquainted not only with the superfluous but the necessary Conveniences so much sought after in Europe [...] the Earth and Sea of their own accord furnishes them with all things necessary for life<sup>18</sup>.

Il riferimento ad un popolo incontaminato dal progresso europeo, còlto nel suo stato naturale e in una realtà ideale di libertà ed innocenza, in cui è evidente l'influenza del "nobile selvaggio" di Rousseau, rimanda intertestualmente ai resoconti cinquecenteschi dei viaggi nel Nuovo Mondo. Simile è infatti la rappresentazione degli abitanti delle Indie Occidentali contenuta in *The Decades of the New World or West India* (1555) di Richard Eden<sup>19</sup>:

Among these simple souls, a few clothes serve the naked; weights and measures are not needful to such as can not skill of craft and deceit, and have not the use of pestiferous money [...] they seem to live in that golden world of which the old writers speak so much, wherein men lived simply and innocently without enforcement of laws, without quarrelling, judges and libels, content only to satisfy nature, without further vexation for knowledge of things to come<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> W. Dampier, *A New Voyage Round the World* (1697), London: The Argonaut Press, 1927, p. 312.

<sup>17</sup> W. Dampier, *A Voyage to New Holland in 1699*, London: Echo Library, 2008, p. 74.

<sup>18</sup> J.C. Beaglehole (ed.), *The Journals of Captain James Cook: the Voyage of the Endeavour 1768-1771*, Cambridge: CUP, 1955, p. 399.

<sup>19</sup> L'opera di Eden è la traduzione del *De Orbe Novo*, resoconto dei viaggi di Colombo di Peter Martyr D'Anghiera pubblicato nel 1511 e raccolto da Richard Hakluyt in *Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation* (1589).

<sup>20</sup> In F. Kermodé, J. Hollander (eds.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Oxford: OUP, 1973, p. 544.

Analoga è la fitta e articolata descrizione degli abitanti dell'allora "Francia Antartica" (colonia francese dell'America meridionale, a sud dell'equatore, identificabile con l'odierno Brasile) ad opera di Michel de Montaigne nel noto saggio "Of the Cannibales" (1580) in cui gli abitanti di una società ideale che «have received very little fashion from humane wit, and are yet neere their originall naturalitie»<sup>21</sup> vivono nell'abbondanza fornita spontaneamente dalla natura.

Sebbene questo tipo di rappresentazione, incentrato sullo stato di innocenza di cui gode naturalmente il nativo in una terra descritta a sua volta come un paradiso terrestre, tenga le distanze dagli stereotipi denigratori utilizzati da Dampier e da altri viaggiatori europei durante la fase di espansione e propaganda coloniale britannica, esso risulta, ciononostante, altrettanto lesivo della dignità delle popolazioni indigene. Come osserva Adam Shoemaker, commentando le due diverse modalità di approccio nei testi australiani, «Both responses were damaging because they necessitated an ideological distancing of White and Black Australians. Neither provided the means by which men and women could see the other race solely as human beings, to whom skin colour was of secondary importance»<sup>22</sup>.

Inoltre, come afferma Hadfield<sup>23</sup>, rappresentare l'indigeno come un individuo dalla natura semplice e benevola, desideroso di imparare dall'occidentale, contribuisce a rafforzare nella percezione europea l'idea del "buon selvaggio" come *tabula rasa* su cui inscrivere le proiezioni espansionistiche dell'Europa 'civilizzatrice'. L'idealizzazione implica dunque il ridimensionamento della figura del "selvaggio" e il mancato riconoscimento della civiltà e maturità umana dell'Altro: il nativo, per quanto "nobile", è primitivo, è bambino e, attraverso il processo di colonizzazione, va istruito ed educato secondo i principi occidentali, ricondotto ad un rapporto di assoluta filiazione rispetto all'europeo la cui "egemonia culturale", per usare le parole di Said<sup>24</sup>, non viene mai messa in discussione.

È tuttavia è proprio sulle dinamiche della colonizzazione che viene calato un silenzio quasi totale nei testi scritti durante il periodo dell'"invasione" australiana. Attraverso una manovra di rimozione storica (che continua ad essere attuata almeno fino agli anni Sessanta del Novecento) non viene la-

<sup>21</sup> M. Eyquem de Montaigne, "Of the Cannibales" (1580), trad. ing. di J. Florio (1603), in A. Hadfield (ed.), *Amazons, Savages and Machiavels, Travel and Colonial writing in English, 1550-1630. An Anthology*, Oxford: OUP, 2001, pp. 286-295.

<sup>22</sup> A. Shoemaker, cit., p. 79.

<sup>23</sup> A. Hadfield, *Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance 1545-1625*, Oxford: Clarendon Press, 1998, p. 98.

<sup>24</sup> E. Said, *Orientalism*, cit., p. 7.

sciato praticamente spazio narrativo al racconto della violenta invasione dei *settlers*, della resistenza degli aborigeni, delle politiche di assimilazione del governo australiano<sup>25</sup>. Per converso, l'attenzione del narratore si focalizza sui protagonisti indiscussi delle storie eroiche, ossia gli inglesi e i loro discendenti anglo-australiani ritratti nel ruolo di intraprendenti esploratori e pionieri in un Paese che, grazie al loro coraggio e alle loro fatiche, viene trasformato da luogo selvaggio a luogo di civiltà, da *terra nullius* (secondo la finzione legale applicata dai coloni) a dominio europeo. Gli indigeni che compaiono in queste opere vengono tenuti narrativamente a distanza facendo solo da sfondo alla storia del colonizzatore, appaiono come una delle tante insidie naturali che flagellano il Paese e quasi sempre incarnano il prototipo del selvaggio. In sostanza, le popolazioni native sono percepite come minoranza, come 'Altro', come oggetto di studio o di morbosa curiosità, subordinate nei loro usi e costumi 'primitivi' ai 'civili' soggetti-colonizzatori.

Esemplificativi a questo proposito paiono i resoconti ufficiali del luogotenente Watkin Tench, giunto a Botany Bay nel 1788 con l'equipaggio della Prima Flotta; in essi l'indigeno australiano rappresenta il gradino più basso nella scala del genere umano, inferiore anche ai nativi di altri Paesi: «If they be considered as a nation, whose general advancement and acquisitions are to be weighed, they certainly rank very low, even in the scale of savages [...] how inferior do they show when compared with the subtle African; the patient watchful American; or the elegant timid islander of the South Seas»<sup>26</sup>. Se l'approccio di Tench si dimostra, tuttavia, 'tollerante' nell'esortare il lettore inglese a provare compassione anziché disprezzo per le condizioni in cui versano gli aborigeni, non si può non notare nelle sue parole, intrise di pregiudizi culturali occidentali, l'enfasi che viene posta sull'alterità del nativo il quale, sempre sottoposto all'attenta osservazione dell'europeo, si rivela in tutta la sua inferiorità – fisica, intellettuale e culturale – rispetto a quest'ultimo, allontanandosi persino dal prototipo del "nobile selvaggio" di Rousseau, citato dal luogotenente inglese in un diretto richiamo intertestuale al fine, però, di essere messo in discussione:

Whether plodding in London; reeking with human blood in Paris; or wandering amidst the solitary wilds of New South Wales – Man is ever an object of interest, curiosity, and reflection. The natives around Port Jackson, are in person, rather more diminutive, and slighter made, especially about the thighs and legs, than the Europeans [...] Their muscular

<sup>25</sup> Cfr. S. Sheridan, "Women Writers", *ALS*, vol. 13, n. 4, Oct 1988: 319-336.

<sup>26</sup> W. Tench, *A Complete Account of the Settlement at Port Jackson (1793)*, Sydney: Sydney UP, 2004, pp. 119-120.

force is not great; but the pliancy of their limbs, renders them very active. "Give to civilized man all his machines, and he is superior to the savage; but without these, how inferior is he found on opposition, even more so than the savage in the first instance". These are the words of Rousseau; and like many more of his positions, must be received with limitations. Were an unarmed Englishman, and an unarmed New Hollander, to engage, the latter, I think, would fall<sup>27</sup>.

Appare evidente come dal resoconto di Tench, così come dalla maggior parte dei testi coevi, non emergano solo ritratti di persone e di civiltà semplicemente 'altre', diverse da quella europea, ma si insinuino piuttosto nella rappresentazione di questa estraneità la proiezione delle paure e dei desideri europei mascherati sotto forma di conoscenza oggettiva. Inoltre, l'alterità dei soggetti coloniali viene perlopiù interpretata o come elemento ripugnante e spaventoso da contrastare e sopprimere o come mancanza da colmare attraverso l'imposizione di usi e costumi occidentali: «The rank offensive smell, which disgusts so much in the negro, prevails strongly among them, when they are in their native state; but it wears off in those who have resided with us, and have been taught habits of cleanliness»<sup>28</sup>.

Va notato il riferimento comparativo all'africano, citato come esempio primordiale di alterità, che denota, come rileva Cynthia vanden Driesen<sup>29</sup>, quanto l'approccio degli inglesi nei confronti degli indigeni australiani – così come nei confronti di tutte le popolazioni native dei paesi da loro colonizzati – sia direttamente influenzato dal loro rapporto storico con il continente africano e i suoi abitanti. Numerosi sono infatti nelle prime rappresentazioni degli aborigeni i riferimenti agli africani e soprattutto le associazioni ai tratti somatici e al colore della pelle di questi ultimi. Ne è prova la descrizione dei lineamenti del volto degli aborigeni che, suggerisce Tench, conferiscono loro una certa dignità «in spite of a true negro nose, thick lips, and a wide mouth», mentre, nota il luogotenente, «the prominent shin bone, so invariably found in the Africans, is not, however, seen»<sup>30</sup>.

Se da un lato si manifesta, attraverso questi parallelismi, un approccio da parte del colonizzatore europeo pressoché indifferenziato (con Said, "orientalista") a tutte le popolazioni native, che non tiene conto delle loro diverse specificità inglobandole in un'unica identità 'altra', d'altro canto il

<sup>27</sup> Ivi, p. 114.

<sup>28</sup> Ivi, p. 115.

<sup>29</sup> C. vanden Driesen, *Writing the Nation. Patrick White and the Indigene*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. xv.

<sup>30</sup> W. Tench, cit., p. 115.

riferimento contrastivo ai tratti somatici dell'africano, che spesso si riscontra nelle descrizioni dei nativi del nuovo e 'nuovissimo' mondo, ha la funzione di superare il timore e il sospetto che l'Africa primordiale incute nel lettore occidentale, assimilando al noto ciò che esula dai canoni europei. Come osserva Winthrop Jordan, nei resoconti di viaggi in Africa del Cinquecento e Seicento l'africano non incarna mai le qualità del "nobile selvaggio" e, anzi, l'insistenza che vi si osserva sugli usi e costumi selvaggi, su uno stile di vita amorale, sul cannibalismo, su una religione primitiva e, non ultimo, sul colore nero della pelle veicola nel lettore contemporaneo la percezione dell'africano come essere bestiale giustificandone lo sfruttamento attraverso la schiavitù<sup>31</sup>. Di conseguenza una descrizione fisica che metta in rilievo la diversità rispetto all'africano rimanda implicitamente ad una somiglianza (certamente non un'uguaglianza) con l'occidentale, necessaria quando l'intento propagandistico sotteso all'impresa coloniale, in America come in Australia a distanza di duecento anni, deve persuadere gli inglesi a stabilirsi in un terra che, seppur dichiarata *nullius*, è abitata da una popolazione autoctona che non può essere ignorata.

Questo tipo di approccio, mirato all'assimilazione dell'Altro attraverso il diniego dell'alterità *par excellence* (quella africana appunto), trova i suoi predecessori intertestuali in due testi fondanti dell'incontro con l'Altro, *Oroonoko* di Aphra Behn e *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe, nei quali la descrizione fisica dell'africano e dell'amerindio viene costruita per negazione, e la dissociazione dai canoni estetici ritenuti più 'tipicamente' africani rende evidente la prospettiva eurocentrica del narratore e la sua esigenza, per i motivi sopra indicati, di 'avvicinare' l'indigeno all'europeo:

His face was not of that brown, rusty Black which most of that Nation are, but a perfect Ebony, or polish'd Jett [...] His nose was rising and Roman, instead of African and flat. His mouth, the finest shap'd that cou'd be seen; far from those great turn'd Lips, which are so natural to the rest of the Negroes<sup>32</sup>.

He had all the sweetness and softness of an European in his countenance [...] His hair was long and black, not curled like wool [...] the colour of his skin was not quite black, but very tawny [...] His face was round and plump; his nose small, not flat like the negroes<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> W. Jordan, *White over Black: American Attitudes Toward the Negro, 1550-1812*, New York-London: Norton, 1968, p. 27.

<sup>32</sup> A. Behn, *Oroonoko or the Royal Slave. A True History* (1688), con testo a fronte, Torino: Einaudi, 1998, pp. 30-32.

<sup>33</sup> D. Defoe, *The Adventures of Robinson Crusoe* (1719), London, Penguin, 1985, pp. 208-9.

Giova menzionare qui, anche se ciò costringe ad un salto temporale di oltre duecento anni, il confronto con il romanzo *Poor Fellow My Country* (1975) di Xavier Herbert, nel quale viene denunciato il trattamento vergognoso riservato agli aborigeni da parte di un’Australia materialista e incapace di riconoscere e accogliere, anche in piena epoca post-coloniale, la spiritualità che anima la popolazione indigena. Il romanzo, che si apre proprio con la descrizione fisica del protagonista *half-caste*, sembra fare eco alle descrizioni coloniali citate sopra mettendo implicitamente in discussione l’approccio occidentale stereotipato e intollerante nei confronti di una fisicità ‘altra’ e restituendo all’indigeno un’identità, anche estetica, integra e apprezzabile proprio per le sue peculiarità:

The small boy was Aboriginal [...] His skin was cream-caramel, with a hair-sheen of gold. There was also the glint of gold in his tow-tawny mop of curls. Then his eyes were grey – with a curious intensity of expression probably due to their being set in cavernous Australoid orbits where one would expect to see dark glinting as of shaded water. His nose, fleshed and curved in the mould of his savage ancestry [...]. Likewise his lips. Surely a beautiful creature to any eye but the most prejudiced in the matter of race<sup>34</sup>.

Verso la metà del XIX secolo la rappresentazione dell’aborigeno viene ad assumere un’importante valenza politica. Infatti, con la fine della deportazione dei carcerati dall’Inghilterra al New South Wales, negli anni Quaranta dell’Ottocento, si avverte nella colonia l’esigenza di plasmare un’identità australiana, non più solo anglo-australiana, che rifletta la specificità coloniale, distinta dalle origini britanniche, e di lasciare alle spalle il passato peccaminoso della colonia penale per costruire sulle sue ceneri un presente ‘onesto’ – seppur, in realtà, ancor più ‘colpevole’ nel perpetrarsi di atti violenti e irrispettosi ai danni delle popolazioni indigene. Significativo, sul piano lessicale, di questa usurpazione è il fatto che proprio in questo periodo il termine “native” comincia ad essere utilizzato per indicare l’australiano bianco autoctono, quasi a volerne rivendicare il diritto dell’occupazione del suolo australiano sostituendo l’aborigeno nella sua legittima condizione di appartenenza alla terra.

L’importanza della formazione di una società bianca e virtuosa viene fortemente trasmessa attraverso i testi letterari della prima metà dell’Ottocento dove viene concesso ampio spazio sia alla descrizione delle attrazioni naturali

<sup>34</sup> X. Herbert, *Poor Fellow My Country*, Sydney-London: Collins, 1975, p. 9.

del luogo, mirata a stimolare l'interesse di potenziali emigranti inglesi, sia ad indicazioni utili e pragmatiche per l'insediamento e la gestione dell'attività lavorativa nella colonia australiana. Testi come *Tales of the Colonies* (1843) di Charles Rowcroft o *Settlers and Convicts* (1847) e *The Emigrant Family* (1849) di Alexander Harris, incentrati sulla dura ma leggendaria esistenza dei pionieri nelle zone isolate dell'*outback*, lasciano trasparire questo desiderio di consolidare una tradizione e un'identità australiane nazionaliste che sfocerà nel mito dell'*Australian Legend* veicolato dal *Bulletin* negli anni Novanta. Tuttavia questo processo di ri-costruzione non è privo di difficoltà e l'ostacolo principale, messo in evidenza nelle opere di questo periodo, è costituito dalla presenza e resistenza degli aborigeni, ritratti come esseri crudeli e violenti per natura, pigri e inaffidabili. Ampio spazio viene dedicato a questo proposito alla descrizione dei numerosi e tragici scontri e massacri compiuti negli anni Trenta nelle zone di frontiera a ridosso degli insediamenti europei, sempre più invasivi nei territori all'interno del continente. È indubbio che la raffigurazione testuale delle ostilità tra aborigeni e *settlers*, spesso sfociate in episodi di inarrestabile violenza divenuti tristemente noti (il massacro di Pinjarra del 1834, l'attacco a Mount Dispersion del 1836, l'eccidio di Myall Creek del 1838), contribuisca a rafforzare l'idea della minaccia che gli indigeni costituiscono per la fondazione di una società bianca, onesta e lavoratrice, con il conseguente inasprimento degli stereotipi legati alla loro rappresentazione.

Nel romanzo-resoconto autobiografico *Settlers and Convicts* di Alexander Harris gli aborigeni vengono ritratti come individui caratterizzati da una semplicità mentale che non è però riconducibile allo stereotipo del "noble savage" ma piuttosto ad una sorta di loro presunta inferiorità cognitiva: «Only those who know the Australian Aborigines can conceive how shrewd they are in direct and simple perceptions, and how perfectly infantile in judgments where compass of thought is required, and where one leading principle lies under extensive modifications from others»<sup>35</sup>. Sembra di poter scorgere in questa affermazione i prodromi degli assunti pseudo-scientifici generati dal sostrato ideologico del darwinismo sociale che portarono a considerare le cosiddette "razze" come incondizionatamente "superiori" o "inferiori". E infatti l'opposizione binaria "savage/civilized" viene continuamente rimarcata nel romanzo creando i presupposti per la giustificazione di un abuso di potere da parte dei bianchi, portatori di civiltà, ai danni di una popolazione indigena la cui umanità viene fortemente compromessa

<sup>35</sup> A. Harris, *Settlers and Convicts or Recollections of Sixteen Years' Labour in the Australian Backwoods* (1847), Melbourne: Melbourne UP, 1969, p. 214.



dall'insistenza del narratore sulla loro aggressività e crudeltà e dall'utilizzo di epiteti («ignorant savage», «wild black», «bloodthirsty») che ne evidenziano la natura bestiale e primitiva.

Nonostante Harris riconosca nei violenti attacchi degli aborigeni la diretta conseguenza dell'invasione e appropriazione della loro terra, non manca d'altro canto di ribadire la necessità di questa appropriazione e, con essa, il diritto del bianco di difendere dalle aggressioni, anche con le armi, «the border of civilization», nonché l'esigenza di sottomettere o, persino, eliminare i 'selvaggi' aggressori.

It is certainly much better that some little of the haughtiness of power should be manifested on that side where the power exists along with civilization. [...] At length the settlers were compelled to take the law into their own hands, and defend themselves [...] and that defence was only possible by the extermination of the aggressive party<sup>36</sup>.

Impossibile non notare in questa incitazione allo sterminio della “razza bruta” un'anticipazione intertestuale del famoso (e famigerato) monito di Kurtz in *Heart of Darkness*, «exterminate all the brutes»<sup>37</sup>, posto in conclusione al suo rapporto scritto per le autorità sul compito della missione civilizzatrice dei bianchi.

Ma i rimandi intertestuali all'annientamento delle popolazioni indigene sono molteplici. Lo scrittore Marcus Clarke, nonostante lo spirito riformista manifestato nei confronti della classe carceraria australiana nel suo più noto romanzo *For the Term of His Natural Life* (1874), dimostra, parlando dell'occupazione britannica della Nuova Zelanda e del trattamento da riservare alla popolazione Maori, un atteggiamento assolutamente reazionario:

Having got the land, established ourselves there, and built churches and public houses, and so on, we would be fools not to use our best endeavours to keep [it]. To do this in peace, the Maoris must be exterminated [...]. To make treaties and talk bunkum is perfectly useless; they must be stamped out and utterly annihilated<sup>38</sup>.

Il riferimento esplicito all'eliminazione fisica degli indigeni si colloca in seno al dibattito generato nella seconda metà dell'Ottocento, sulla scia delle teorie di Darwin, sull'estinzione delle cosiddette “razze inferiori”. Gli aborigeni australiani vengono ritenuti antropologicamente primitivi, una

<sup>36</sup> Ivi, pp. 206, 215.

<sup>37</sup> J. Conrad, *Heart of Darkness* (1899), con testo a fronte, Milano: Mursia, 1978, p. 148.

<sup>38</sup> Citato in C. vanden Driesen, cit., p. xxxiii.

popolazione preistorica destinata ad estinguersi nel corso degli anni e dunque incompatibile a convivere con il progresso e la razionalità della società bianca. Significative a questo proposito sono le osservazioni di Anthony Trollope concernenti gli aborigeni australiani pubblicate in *Australia and New Zealand* nel 1873:

The more I see of the experiment the more convinced I am that the negro cannot live on equal terms with the white man [...] The white minority will turn, and rend, and trample into dust the black majority [...] It is their fate to be abolished; and they are already vanishing [...] Of the Australian black man we may certainly say that he has to go. That he should perish without unnecessary suffering should be the aim of all who are concerned in the matter<sup>39</sup>.

Ed espressioni altrettanto oscurantiste e razziste riguardo la questione aborigena si leggono sul *Bulletin*, vettore di quell'*Australian National Policy* promossa all'insegna di un esasperato sciovinismo culturale:

Gather them all together on an immense reserve in North-Western Australia [...]. Let them have no rum and no religion, but fight and frolic in their own way [...]. This is the way to let the Black race die out easily and naturally [...] the relentless logic of the history of all our past dealings with the natives is summed up concisely in the dictum of the Northern Miner – “the nigger must go”<sup>40</sup>.

Questo tipo di approccio alle popolazioni autoctone, che rivela la radicata mentalità dell'epoca, sfocia in ambito letterario in una sorta di 'moda', promossa dal *Sydney Gazette*, che si diffonde nella seconda metà dell'Ottocento e che vede ritrarre l'aborigeno attraverso lo stereotipo sprezzante dell'"ignobile selvaggio"<sup>41</sup>, ossia come una figura ridicola schernita per la sua insanabile arretratezza. L'esempio più noto è costituito dalle opere di Henry Kendall e James Brunton Stephens che si contendono in un vero e proprio agone poetico le pagine dei giornali dell'epoca con versi denigratori

<sup>39</sup> Il brano citato è contenuto nel capitolo IV “Aboriginals” nella sezione “Queensland” di *Australia and New Zealand* (Chapman and Hall, 1873) di A. Trollope, pubblicato per la prima volta all'interno delle dieci lettere scritte dall'autore per il *Daily Telegraph* tra il 23 dicembre 1871 e il 28 dicembre 1872. Il capitolo è stato consultato in E. Boehmer (ed.), *Empire Writing. An Anthology of Colonial Literature 1870-1918*, Oxford: OUP, 2009, pp. 20-32 (27; 31-32).

<sup>40</sup> *Bulletin* (9 June 1883), citato in “Aborigine in White Australian Literature”, in W. Wilde, J. Hooton, B. Andrews (eds.), *The Oxford Companion to Australian Literature*, Melbourne, OUP, 1994, pp. 2-10 (5).

<sup>41</sup> Ivi, p. 2.

e irriverenti. Così scrive Stephens in un componimento intitolato “To a Black Gin” e pubblicato sul *Sydney Gazette* nel 1863:

[...] For thou some lover hast, I bet a guinea,  
Some partner in thy fetid ignominy  
What must be he whose eye thou hast delighted?  
His sense of beauty hopelessly benighted!  
The canons of his taste how badly sighted!”<sup>42</sup>

Anche quando la figura dell’indigeno non viene espressamente schernita, essa rimane comunque ai margini della narrazione. Come nota Angelo Righetti relativamente agli aborigeni posti sullo sfondo del romanzo di Vance Palmer, *The Brand of the Wild* (1914), si tratta di «figure di contorno [...] utili per la loro conoscenza del territorio, ‘l’Altro’ evocato solo per i servizi che rende all’uomo bianco, col quale comunica in un inglese approssimativo, appena bastevole ad assicurare di aver capito gli ordini ricevuti»<sup>43</sup>.

È solo negli anni Trenta del Novecento che si comincia a registrare l’inizio di un cambiamento di tendenza nella rappresentazione letteraria degli aborigeni australiani con il pionieristico *Coomardoo* (1929) di Katharine Susannah Prichard ad aprire la strada. In questo romanzo, come successivamente in *Capricornia* (1938) di Xavier Herbert, viene introdotta una nuova dimensione nella rappresentazione dei rapporti tra indigeni australiani e australiani bianchi, ossia la dimensione umana che coinvolge la sfera sentimentale, emotiva e sessuale. Gli aborigeni vengono tolti dallo sfondo di un paesaggio esotico e posti al centro della narrazione grazie anche al superamento degli stereotipi del “noble” o “ignoble savage”: né «amusing children» né «merely comic or pathetic figures», dirà Vance Palmer<sup>44</sup> degli aborigeni ritratti da K.S. Prichard,

<sup>42</sup> B. Stephens, “To a Black Gin”, in A. Enstice, J. Webb, *Aliens and Savages: Fiction, Politics and Prejudice in Australia*, Sydney: Harper Collins, 1998, citato in C. vanden Driesen, cit., p. xxxii.

<sup>43</sup> A. Righetti, “Introduzione” a Vance Palmer, *The Brand of the Wild and Early Sketches*, Verona: Università di Verona, Dipartimento di Anglistica (collana «Saggi e Testi»), 2002, p. xxxiii.

<sup>44</sup> V. Palmer, “Foreword”, in K.S. Prichard, *N’Goola and Other Stories*, Melbourne: Australasian Book Society, 1959, p. 8. Va notato che le parole di Palmer, soprattutto nel riferimento alla comicità e pateticità, fanno eco al giudizio espresso su *Coomardoo* trent’anni prima da parte di Cecil Mann – uno dei giudici del concorso letterario promosso dal *Bulletin* che vede il romanzo aggiudicarsi il primo posto insieme a *A House is Built* di M. Barnard Eldershaw – un giudizio che esprime appieno l’ideologia intollerante e razzista degli anni Trenta sostenendo l’impossibilità di rendere una figura femminile aborigena in termini romantici: «with any other native, from fragrant Zulu girl to fly-kissed Arab maid, she could have done it. But the Aboriginal, in Australia, anyway cannot excite any higher feeling than nauseated pity

ma esseri umani adulti costretti a vivere in un mondo snaturato dall'arrivo dei colonizzatori europei dai quali devono dipendere per lavorare e sopravvivere. La scrittura di K.S. Prichard appare innovativa soprattutto per l'attenzione riservata alle ritualità e tradizioni indigene: l'irruzione dei canti aborigeni nel tessuto narrativo del romanzo ne determina, infatti, la natura postcoloniale, essendo il recupero del folklore e della mitologia delle popolazioni autoctone uno strumento fondamentale per contrastare l'idea di vuoto culturale espressa dalle rappresentazioni coloniali. Inoltre, la natura progressista del romanzo è data dalla scelta sovversiva dell'autrice di presentare un rapporto basato sui sentimenti, anziché sullo sfruttamento sessuale, tra il bianco Hugh e l'aborigena Coonardoo. Tuttavia, rimane in questo connubio interetnico, come osserva Sheridan<sup>45</sup>, una forte sperequazione tra il ruolo soggettivo attribuito all'uomo e quello oggettivo della giovane donna: Hugh, in veste di colonizzatore occidentale, è nella posizione di poter determinare il destino di Coonardoo ed è proprio l'incapacità di accettare pienamente i propri sentimenti verso la donna aborigena (e, di conseguenza, gli stigmi del tabù della *miscegenation*) a causarne il declino fisico e morale che la porterà all'esilio dalla propria terra e ad una tragica fine. In altre parole, «the Other is other and, although acknowledged, cannot be a subjectivity in a settler narrative»<sup>46</sup>.

Secondo Adam Shoemaker vedere in un romanzo come questo l'inizio di un decisivo cambiamento di tendenza nella considerazione della popolazione e della cultura indigena australiana equivale a cadere nella trappola del «mythologizing in retrospect»<sup>47</sup>. *Coonardoo* come *Capricornia* sono infatti opere innegabilmente rivoluzionarie per l'attenzione riservata ad argomenti ancora tabù e per lo spirito di forte protesta sociale che le anima, ma rivolte ad un pubblico di lettori appartenente ad un'élite culturale, quindi di proporzioni minoritarie rispetto al pubblico di massa più attratto invece da romanzi popolari in cui il rapporto tra aborigeni e bianchi viene considerato da una prospettiva diametralmente opposta, ancora intrisa degli stereotipi e pregiudizi del passato<sup>48</sup>. E a dimostrazione del fatto che il clima culturale

or comical contempt». In R. Throssell, *Wild Weeds and Wind Flowers: the Life and Letters of Katharine Susannah Prichard*, Sydney: Angus&Robertson, 1975, p. 54.

<sup>45</sup> S. Sheridan, *Along the Faultlines: Sex, Race and Nation in Australian Women's Writing: 1880s-1930s*, St Leonards: Allen and Unwin, 1995.

<sup>46</sup> Mudrooroo, cit., p. 63.

<sup>47</sup> A. Shoemaker, cit., p. 52.

<sup>48</sup> Shoemaker porta l'esempio dei romanzi di Ion L. Idriess che ebbero, nonostante il loro scarso spessore letterario, un successo di pubblico strepitoso e, in particolare, del *best-seller Lassater's Last Ride* (1931) in cui gli aborigeni vengono ritratti da una prospettiva paternalistica occidentale come esseri brutali o mentalmente ritardati. Ivi, pp. 52-58.

degli anni Trenta non era così emancipato come i contenuti del romanzo di K.S. Prichard potrebbero far pensare, J.J. Healy menziona il rifiuto del *Bulletin* di pubblicare *Men are Human* (1930) di Vance Palmer proprio sulla scia della disastrosa esperienza di pubblico di *Coonardoo* che convince il direttore S.H. Prior che «the Australian public will not stand stories based on a white man's relations with an Australian Aborigine»<sup>49</sup>.

Una svolta decisiva verso una mentalità più aperta e liberale si ha dopo la Seconda Guerra Mondiale che porta ad un cambiamento complessivo sulla scena culturale internazionale e che rappresenta, nel panorama letterario australiano, una sorta di linea di demarcazione da cui ha inizio una modalità di approccio all'Altro più sensibile e progressista. La fine della guerra e il processo storico della decolonizzazione favoriscono infatti la formazione di movimenti politici e intellettuali anti-razzisti che promuovono a livello mondiale una maggiore sensibilizzazione verso i diritti umani delle popolazioni indigene. Il fermento intellettuale che investe l'Australia, così come altre *settler societies*, nei primi anni Sessanta si fa interprete dell'esigenza fortemente avvertita dall'intero Paese di emanciparsi da una condizione, almeno culturalmente, ancora coloniale e di ridefinire la propria identità nazionale. Ciò determina l'urgenza di affrontare la questione delicata del rapporto con la popolazione indigena e la necessità di riconoscere il ruolo che essa riveste nella realtà australiana, dissotterrando le *suppressed histories*<sup>50</sup> sepolte in un passato ancora molto recente e assumendosene la responsabilità in vista di una futura riconciliazione. Emerge infatti da molte opere pubblicate dalla fine degli anni Cinquanta in avanti una rinnovata serietà e onestà letteraria nella rappresentazione della popolazione indigena australiana che de-costruisce le caratterizzazioni fittizie e stereotipate del passato, le generalizzazioni razziali e le interpretazioni unilaterali fatte passare per oggettive, restituisce centralità narrativa al personaggio aborigeno senza però la presunzione di saperne interpretare sentimenti e stati d'animo, e lascia trasparire, nel contempo, un senso di colpa storico difficile da espiare.

L'opera che prima di altre affronta la questione dell'orrore e delle ingiustizie perpetrate dai bianchi nei confronti degli aborigeni e della loro cultura millenaria, attraverso il riconoscimento delle colpe sia collettive che individuali-famigliari, è *The Moving Image* (1946) di Judith Wright<sup>51</sup> dove la

<sup>49</sup> Cfr. J.J. Healy, *Literature and the Aborigine in Australia*, St Lucia: UQP, 1989, p. 140.

<sup>50</sup> L'espressione viene utilizzata nella motivazione del premio Nobel assegnato a V.S. Naipaul nel 2001 in riferimento all'attenzione e allo spazio narrativo concesso nelle sue opere alle storie nascoste e perdute nell'abisso del colonialismo.

<sup>51</sup> L'autrice proviene infatti da una famiglia di ricchi proprietari terrieri le cui radici australiane risalgono all'occupazione dei pionieri, con la conseguente espropriazione degli aborigeni, dell'Hunter Valley.

scrittura poetica si fa interprete di questioni metafisiche come la presenza del male nel mondo e, nello specifico dell'esperienza australiana, l'invasione territoriale e psicologica subita dagli aborigeni cui si accompagna l'esplicita accusa dell'autrice alle generazioni passate che non può però non coinvolgere anche quelle presenti e future.

In "Bora Ring", ad esempio, viene dipinto uno scenario apocalittico in cui il mondo e la cultura aborigena sono stati spazzati via dagli invasori europei lasciando solo un ricordo lontano e sbiadito «The song is gone; the dance / is secret with the dancers in the earth, / the ritual useless, and the tribal story / lost in an alien tale»<sup>52</sup>. Giova osservare come l'approccio della Wright al mondo aborigeno sradichi i *concerns* degli scrittori del secolo precedente e il contesto ideologico "orientalista" che li supporta, ignorando completamente la descrizione fisica del bush e dell'aborigeno per soffermarsi, invece, sugli elementi depositari della cultura indigena («the song», «the dance», «the tribal story») investiti di sacralità e, nel contempo, sovvertendo la prospettiva occidentale attraverso l'utilizzo del termine «alien» riferito alla Storia ufficiale – quella scritta dagli invasori bianchi, alieni appunto in una terra cui non appartengono – in cui questa cultura viene perduta e dimenticata. Tuttavia, per quanto flebile e volutamente represso il ricordo della civiltà passata non può essere rimosso perché radicato nel sangue e nella Storia e, soprattutto, nella coscienza dell'australiano bianco contemporaneo è un «ancient curse, the fear as old as Cain»<sup>53</sup>. Se ne evince che il retaggio darwiniano, che nel secolo precedente guarda agli aborigeni australiani come ad un popolo primitivo destinato ad estinguersi naturalmente, su cui sembra pendere la 'maledizione' dell'evoluzione, viene rovesciato nella 'maledizione', che qui grava invece sui bianchi, del senso di colpa e della paura di un presente fondato sul genocidio dei 'fratelli' aborigeni.

Il raffronto con una nota poesia di Henry Kendall, "The Last of His Tribe" (1869), è utile a porre in rilievo proprio la diversità 'generazionale' cui si accenna sopra, ossia l'approccio dello scrittore ottocentesco (già menzionato per le sue competizioni poetiche irriverenti con J. Brunton Stephens) rivela la sua adesione al sostrato ideologico darwiniano anche in un componimento che intende rendere omaggio all'indigeno: «He crouches, and buries his face on his knees, / And hides in the dark of his hair; / For he cannot look up to the storm-smitten trees, / Or think of the loneliness there: / Of the loss

<sup>52</sup> J. Wright, "Bora Ring", in ID., *Collected Poems 1942-1985*, Manchester: Carcanet Press, 1994, p. 8

<sup>53</sup> *Ibidem*.

and the loneliness there»<sup>54</sup>. Il senso della fine, inevitabile ed imminente, e della perdita riflesso da questi versi e acuito dall'immagine della tempesta che spazza via ogni cosa, si accompagna alla solitudine come condizione che investe l'ultimo rappresentante di una etnia ormai in via di estinzione. Ma ciò che di questa civiltà perduta viene messo in rilievo non sono gli strumenti di trasmissione orale di una cultura ancestrale, come saranno appunto in Wright, ma gli strumenti di guerra – «But he sits in the ashes and lets them pass / Where the boomerangs sleep with the spear: / With the nullah, the sling, and the spear»<sup>55</sup> – quasi a voler implicitamente rimandare allo stereotipo della natura selvaggia e violenta dell'aborigeno.

Quello che soprattutto manca al quadro dipinto dall'elegia di Kendall, e che rende, nel confronto, così innovativo e progressista l'approccio di Wright, è il riconoscimento che le ragioni di questa estinzione, qui romanticamente presentata come una 'naturale' uscita di scena in un mondo che evolve – «Will he go in his sleep from these desolate lands, / Like a chief, to the rest of his race?» –, non vanno ricondotte ad una sorta di inevitabile selezione del genere umano ma alle colpe dei padri-usurpatori che ricadono per implicita complicità sui figli, come invece non manca di evidenziare la voce narrante in un altro noto componimento di Wright, "Nigger's Leap, New England": «Did we not know their blood channeled our rivers, / and the black dust our crops ate was their dust?»<sup>56</sup>.

Sulla scia dell'approccio metafisico di Judith Wright si collocano, nei trent'anni successivi, tre romanzi di Patrick White in cui compaiono personaggi aborigeni: *Voss* (1957), *Riders in the Chariot* (1961) e *A Fringe of Leaves* (1976) dove il *topos* coloniale per eccellenza, lo slogan kiplinghiano del *white man's burden* viene rivisitato in favore di quello che l'autore stesso definisce il «white colonist's duty to the Australian Aborigines»<sup>57</sup>, ossia il dovere dell'australiano bianco di riconoscere le colpe storiche e irreparabili di un passato di violenze e soprusi riservati alla popolazione indigena e, insieme, la necessità di ricercare nella ricchezza spirituale della loro cultura un possibile elemento salvifico per l'intera razza umana. Come si è già osservato per le poesie di Judith Wright, si assiste in questi romanzi ad un rovesciamento radicale dei tropi che percorrono i testi coloniali, in cui viene data per scontata la superiorità del bianco di contro all'innata inferiorità e 'bestialità' del

<sup>54</sup> H. Kendall, "The Last of his Tribe", in T. Inglis Moore (ed.), *Selected Poems of Henry Kendall*, Sydney: Angus&Robertson, 1957, p. 179.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> J. Wright, "Nigger's Leap, New England", in ID., *Collected Poems*, cit., pp. 15-16 (16).

<sup>57</sup> P. White, "Peace and Other Matters", in P. Brennan, C. Flynn (eds.), *Patrick White Speaks*, Sydney: Primavera Press, 1989, p. 171.

nero. Un approccio, dunque, ‘riabilitativo’ come lo definisce J.J. Healy che vede rappresentato nei romanzi di White «the highest point in European consciousness of the Aborigine in Australian literature»<sup>58</sup>.

Uno degli aspetti più significativi, a questo proposito, che colpisce il lettore di *A Fringe of Leaves* è proprio l'autonomia e la concretezza sociale e culturale del mondo aborigeno, ignorate o sovvertite dalle rappresentazioni coloniali in cui le popolazioni autoctone vengono ritratte come primitive e private di ogni potere d'azione. Un confronto intertestuale con *Heart of Darkness*, icona del romanzo coloniale, mette in evidenza il vuoto culturale e l'assenza umana che caratterizzano l'Africa ‘anonima’ di Conrad, dove regna sovrano e incontrastato l'avidio protagonismo degli europei su una popolazione ridotta in schiavitù dal colonialismo. Di contro, la comunità aborigena di Fraser Island, dove cercano riparo dopo il naufragio i protagonisti inglesi del romanzo di White, rappresenta un mondo ancora caratterizzato da un solido tessuto sociale e spirituale, che l'autore ritrae, come giustamente nota Cynthia vanden Driesen, senza idealizzazioni né indugi sulla presunta brutalità di certe pratiche: «This is no world of edenic innocence (the only alternative, according to white perceptions, to that of the primitive brute) but [...] a world obeying its own rituals and exacting its own allegiances, which are not those of the white world»<sup>59</sup>.

Da questo mondo ancora intatto la presenza degli europei viene furiosamente respinta dagli aborigeni che, oltre a ferire mortalmente parte dell'equipaggio, catturano una donna, Ellen Roxburgh, protagonista femminile del romanzo. La descrizione degli eventi sanguinari non è però mirata a mettere in evidenza l'innata violenza degli aborigeni – intento che, come si è visto, anima la maggior parte delle opere dell'Ottocento e primo Novecento – ma semmai a sottolineare la loro necessità di difendersi dall'invasione per preservare un'integrità costantemente minacciata. In una evidente inversione dei ruoli di “master” e “slave”, in *A Fringe of Leaves* è la donna europea che – diversamente dal prototipo conradiano del colonizzatore bianco, Kurtz, vorace dominatore venerato dagli stessi indigeni al pari di una divinità – viene spogliata dei suoi averi, costretta alla fame e ridotta in schiavitù dalle donne della tribù aborigena: «The women had little but scowls and pouts for the recalcitrant slave, whom they loaded with the heaviest sheets of bark and thickest swatches of leafy thatching. However capricious the present manoeuvre she carried her loads willingly enough»<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> J.J. Healy, “Rehabilitation and Transcendence: Wright, White”, in ID., cit., pp. 186-205.

<sup>59</sup> C. vanden Driesen, cit., p. 21.

<sup>60</sup> P. White, *A Fringe of Leaves*, London: Jonathan Cape, 1976, p. 257.



Il processo di 'indigenizzazione' cui Ellen va incontro durante il periodo trascorso presso la comunità aborigena (con la partecipazione ad un rito di cannibalismo a suggellarne l'assimilazione nella cultura indigena) è omologo al "going native" di Kurtz, tuttavia se la degenerazione di Kurtz rappresenta per Conrad l'estrema aberrazione e corruzione morale dell'uomo bianco che ha perso i punti di riferimento della civiltà occidentale, Ellen trae invece da questa esperienza giovamento e arricchimento<sup>61</sup> e, soprattutto, prende coscienza dell'affinità (di contro alla tanto rimarcata alterità) con l'umanità aborigena, come lei stessa ammette di ritorno al mondo borghese, alla fine del romanzo, a chi le chiede se abbia preso parte ai riti degli indigeni: «Oh yes, I joined in, because I was one of them»<sup>62</sup>. Non va dimenticato che è proprio il pensiero di questa stessa affinità a provocare invece orrore in Marlow: «[...] what thrilled you was just the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly»<sup>63</sup>, e a costituire uno dei capi d'accusa contro *Heart of Darkness* nella rilettura postcoloniale di Chinua Achebe<sup>64</sup>.

Attraverso una significativa riappropriazione di identità e autonomia, negate da Conrad ai suoi personaggi femminili solo abbozzati (si pensi alla posizione subalterna della *Intended* di Kurtz, tenuta all'oscuro di un'indicibile verità, e all'impotenza dell'amante africana che può solo levare le braccia al cielo nel momento del distacco forzato), la figura di Ellen, la 'nuova australiana' trasformata da "English lady" a "white *lubra*"<sup>65</sup>, rappresenta la sfida di White all'autorità patriarcale della narrativa coloniale che decentra, privandole di qualsivoglia potere, le minoranze, siano esse donne, aborigeni o altri *outsiders*<sup>66</sup> e, nel contempo, costituisce un passo in avanti nel percorso verso la riconciliazione con la popolazione indigena.

<sup>61</sup> Lo stesso arricchimento a vantaggio dell'occidentale si riscontra in *Voss* dove l'immersione dell'esploratore tedesco nella natura aborigena lo porta a confrontarsi con i propri limiti umani e ad accettarli con un'umiltà prima sconosciuta che diventa qualità essenziale per la sua salvezza spirituale.

<sup>62</sup> P. White, *A Fringe of Leaves*, cit., p. 364.

<sup>63</sup> J. Conrad, cit., p. 110.

<sup>64</sup> C. Achebe, "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*" (1974), in ID, *Hopes and Impediments. Selected Essays 1965-1987*, London: Heinemann, 1988, pp. 1-13.

<sup>65</sup> C. vanden Driesen, cit., p. 116.

<sup>66</sup> Diana Brydon sostiene che in *A Fringe of Leaves* White demitizzi il falso idealismo che nella narrativa coloniale nega potere alle donne. Per questo il rapporto tra Ellen e la comunità aborigena va letto come una scelta dell'autore di opporsi alle strutture istituzionalizzate che tolgono voce a questi gruppi minoritari rendendoli invisibili. Cfr. D. Brydon, "The Thematic Ancestor": Joseph Conrad, Patrick White and Margaret Atwood", *World Literature Written in English*, vol. 24, n. 2, 1984: 386-397 (389-90).

Lo stesso intento di rovesciamento e de-costruzione dei *topoi* coloniali è evidente in *Riders in the Chariot* dove l'*half-caste* Alf Dubbo, uno dei quattro 'protagonisti'-*outcasts* del romanzo, nato in una riserva da madre aborigena e padre ignoto e, dunque, incarnazione del tabù della *miscegenation*, anziché rappresentare il pericolo della degenerazione morale e culturale per l'europeo, viene investito di un potere salvifico per la razza umana. Seppur dotato di un'identità ambigua, non solo perché meticcio ma anche perché 'corrotta' dal contesto squallido delle frange dell'area urbana, dove gran parte della popolazione aborigena si trova costretta a 'sopravvivere' come conseguenza delle politiche di assimilazione del governo australiano, e sebbene vittima di gravi condizioni di salute (la sifilide e la tubercolosi che ne causerà la morte), Alf Dubbo, artista *burt one* ma arricchito da una spiritualità che lo eleva al di sopra di una vita meschina, riveste un ruolo centrale nel romanzo come se White, osserva Kerryn Goldsworthy, intendesse suggerire «that white Australia should look to Aboriginal values and skills as a way of redeeming itself – a suggestion that seemed a great deal more radical in 1961 than it does now»<sup>67</sup>.

Il percorso verso la riconciliazione, almeno in ambito letterario, di un'Australia postcoloniale con la propria popolazione indigena continua con maggior convinzione negli anni Ottanta, e fino ai giorni nostri, con romanzi quali *Flying Hero Class* (1991) di Thomas Keneally, *Remembering Babylon* (1993) di David Malouf, o *The Secret River* (2005) di Kate Grenville in cui vengono sradicate le vecchie dinamiche di centralità-decentramento e sembra di poter riscontrare la tendenza a voler rappresentare un'identità australiana che non distingue tra "white Australians" e "indigenous Australians" concedendo spazio soggettivo ad entrambi in quanto parti integranti di unica identità nazionale – che è poi il ruolo fondamentale che Mudrooroo riconosce alla letteratura come strumento che dà voce «in the ongoing discourse of what it is to be an Australian»<sup>68</sup>.

Una 'nuova' letteratura, insomma, che diventa mezzo attraverso il quale superare il conflitto interetnico in una nazione che si compone di due realtà, diverse ma ugualmente australiane, le quali, come osserva Angelo Righetti commentando il romanzo della scrittrice maori neozelandese Patricia Grace, *Mutuwhenua*, con parole che ben si applicano anche al contesto australiano, «dovranno imparare una convivenza collaborativa e non competitiva [...] in una prospettiva in cui sia accettata la diversità in forme adeguate e condivise di ibridazione e interculturalità»<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> K. Goldsworthy, "Fiction from 1900 to 1970", in E. Webby (ed.), *The Cambridge Companion to Australian Literature*, Cambridge: CUP, 2000, pp. 105-133 (124).

<sup>68</sup> Mudrooroo, cit., 219.

<sup>69</sup> A. Righetti, *Individuo e comunità nelle nuove letterature anglofone* (Prolusione all'inaugurazione dell'a.a. 2006-2007), Verona, Università di Verona, pp. 45-55 (54).

## XV

### 'THIS GOLDEN ADVENTURE'. IL 'MONDO NUOVO E STRANO' DI APHRA BEHN

*Milena Romero Allué*

How strange it seems and new!  
Robert Browning, *Memorabilia*, v. 4

Oltre a essere un esempio notevole di confluenze intertestuali, il romanzo *Oroonoko* di Aphra Behn funge da ponte tra il vecchio e il nuovo mondo e tra il 'canone' letterario e le letterature cosiddette 'post-coloniali'<sup>1</sup>. In virtù dell'essenza doppia di *Oroonoko*, mi propongo di analizzare il primo romanzo realistico della letteratura inglese, pubblicato nel 1688, alla luce delle ambiguità e delle apparenti contraddizioni che emergono a un'analisi attenta: credo infatti di potere affermare, nonostante a una prima lettura si possa pensare il contrario, che con il romanzo *Oroonoko* Aphra Behn intenda sottolineare le affinità e i nessi, inquietanti e spesso tragici, tra il vecchio e il nuovo mondo anziché le differenze e i contrasti generalmente celebrati dagli autori coevi. Sono convinta che la scelta del nome del protagonista eponimo sia collegabile a Walter Raleigh, figura fondamentale per la relazione tra la Gran Bretagna e il nuovo mondo: il favorito della regina Elisabetta, navigatore, poeta e alchimista, dedica gran parte della propria vita alle esplorazioni quasi ossessive del nuovo mondo, e in particolare della Guiana (ritenuta una delle sedi del mitico Eldorado) e del fiume Orinoco. Si può individuare immediatamente un nesso tra Raleigh e il romanzo di Aphra Behn, la cui azione

<sup>1</sup> Per *Oroonoko* come primo esempio di letteratura americana, si veda W.C. Spengemann, *The Theory of American Literature* (1948), Ithaca-New York: Cornell UP, 1965. Si veda anche A. Firdons, *The Colonial Rise of the Novel*, London: Routledge, 1993.

si svolge nella colonia inglese del Suriname, considerando che la Guiana è un'area compresa tra il corso del fiume Orinoco e quello del Río Negro-Río delle Amazzoni che una volta assimilava il Suriname. Il fiume navigato controcorrente da Raleigh, l'Orinoco, e il protagonista del romanzo in questione, Oroonoko, non sono legati soltanto da un rapporto di omofonia se si osserva che Daniel Defoe si riferisce al fiume Orinoco (il *great river* presso la cui foce si trova l'isola in cui Robinson Crusoe trascorre ventotto anni) chiamandolo precisamente "Oroonoque"<sup>2</sup> e venendo in tal modo a dimostrare che, per lo meno fino agli inizi del diciottesimo secolo, i nomi "Orinoco", "Oroonoque" e "Oroonoko" sono assimilabili. Giova tuttavia ricordare che Maureen Duffy rifiuta l'associazione tra l'eroe di Behn e il fiume Orinoco argomentando che "Oroonoko" è il nome di un dio nigeriano<sup>3</sup>. L'*Oxford English Dictionary*, inoltre, riporta che "Oronoco, Oranoco, Oronoko, Oroonoko, Oroonoka, Oronokoo" e "Orinoco" sono nomi propri senza alcun legame con il fiume Orinoco, come documenta Joseph Fume nel trattato *A Paper on Tobacco*, del 1839, dove si legge che "Oronoco" (che significa "brillante e grande") è il nome dato a una qualità di tabacco della Virginia.

Il viaggio verso ovest dei pionieri che si recano nelle Americhe viene a significare per Walter Raleigh un percorso verso le origini e il futuro dell'uomo, verso il cuore stesso del mondo e della materia, un viaggio verso le fonti dell'universo. In questa sorta di percorso *à rebours* nell'acqua e nel tempo che segue il corso del sole, egli instaura un'analogia tra la circolazione del sangue nel corpo e lo scorrere delle acque nel mondo, così come tra il cuore e la sorgente del fiume<sup>4</sup>: il soprannome arguto con cui la regina Elisabetta si rivolge a Raleigh – *Water* o *Wat* ("acqua") – pone l'accento sul valore altamente simbolico che l'acqua riveste per l'esploratore inglese<sup>5</sup>. Il fatto che il viaggio controcorrente alla sorgente del fiume Orinoco equivalga per Raleigh a risalire il tempo a ritroso verso una sorta di rinascenza si chiarisce se si ricorda che il simbolismo della risalita della corrente di un fiume, come notano

<sup>2</sup> Il titolo completo del romanzo di Defoe è *THE LIFE AND STRANGE SURPRIZING ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOE, OF YORK MARINER: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-habited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of OROONOQUE; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. WITH An Account how he was at last as strangely deliver'd by PYRATES. Written by Himself.*

<sup>3</sup> M. Duffy, *Oroonoko and Other Stories*, London: Methuen, 1986, p. 9.

<sup>4</sup> Cfr. W. Raleigh, *The Discoverie of the Large, Rich and Bewtiful Emphyre of Guiana*, London: Hakluyt Society, 1596.

<sup>5</sup> Si veda S. Schama, *Landscape and Memory*, New York: Alfred Knopf, 1995 (tr. it., *Paesaggio e memoria*, Milano: Mondadori, 1997).

Coomaraswamy e Guénon<sup>6</sup>, è strettamente connesso a quello dell'asse del mondo e, pertanto, a quello dell'albero cosmico e della *golden chain* omerica e miltoniana. Il viaggio verso le origini e, allo stesso tempo, verso il futuro dell'umanità è la concretizzazione del concetto di *instauratio*, o *renovatio*, dello stato di innocenza e sapienza prelapsario espresso da Francis Bacon nell'ambizioso progetto *Instauratio Magna* (che significa appunto "ripresa", "rinnovamento") attraverso un'idea circolare, platonica, del tempo.

La figura di Raleigh è inscindibile dal fiume della Guiana, come dimostra la scelta di denominare "Orinoco", o "Oronoco", una varietà assai pregiata di tabacco. John Rolfe, uno dei primi colonizzatori inglesi del Nord America noto soprattutto per avere sposato la principessa amerindia Pocahontas, è il primo a coltivare con successo il tabacco in Virginia: in onore di Walter Raleigh, cui si deve il merito di avere introdotto il tabacco in Gran Bretagna, Rolfe chiama "Orinoco" l'apprezzatissima varietà di tabacco da lui coltivata, frutto dei semi che riesce a ottenere dagli spagnoli.

L'omaggio silenzioso che Aphra Behn tributa a Raleigh rispecchia la sostanza ambigua di *Oroonoko*. Credo infatti che la "divina Astrea", esempio altissimo di libertà di pensiero sulla cui tomba, parafrasando Virginia Woolf, tutti dovremmo lasciare un mazzo di fiori<sup>7</sup>, con la scelta del nome del suo eroe alluda obliquamente sia alla sete di conoscenza e libertà sia all'insita doppiezza di Raleigh: la ricerca delle origini e, allo stesso tempo, del futuro dell'umanità; l'essere un cortigiano ambiziosissimo che lancia di continuo invettive contro la vita di corte; la ricerca instancabile dell'oro (l'elisir alchemico) e le costanti meditazioni sulla caducità della vita umana, così come la conoscenza delle nuove scoperte scientifiche e la scelta di abbracciare un mondo di stampo aristotelico-tolemaico, è probabilmente ciò che spinge la regina Elisabetta a rivolgersi a Raleigh con il nomignolo affettuoso *pug* ("cane carlino"), animale che, nel concentrare estrema forza e piccolezza, aggressività e docilità, viene a rappresentare la riunione degli opposti<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> A.K. Coomaraswamy, "The Inverted Tree", *The Quarterly Journal of the Mythic Society*, 29, 2, Bangalore, 1938: 1-38; R. Guénon, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Paris: Gallimard 1962 (tr. it., *Simboli della scienza sacra* (1975), Milano: Adelphi, 2000).

<sup>7</sup> Come Woolf apprezza soprattutto la libertà intellettuale di Aphra Behn, così Vita Sackville-West si sofferma sul suo «adventurous, independent character». V. Woolf, *A Room of One's Own*, London: Hogarth, 1929; V. Sackville-West, *Aphra Behn: The Incomparable Astraea*, London: Gerald Howe, 1927.

<sup>8</sup> La regina Elisabetta apre un poemetto dedicato al suo *Wat* apostrofandolo *silly pugg*: «Ah silly pugg, wert thou so sore afraid? / mourne not (my Wat) nor be thou so dismaid». In L. Glenn Black, "A Lost Poem by Queen Elizabeth I", *The Times Literary Supplement*, 23 May 1968: 535. Ora in C.M. Bajetta, *Sir Walter Raleigh poeta di corte elisabettiano*, Milano, Mursia: 1998, p. 268. Nel Cinquecento e nel Seicento *pug*, termine affettuoso con cui ci si rivolge alle

*“The Royal Slave”. Ossimori e contrasti*

*Oroonoko: or, the Royal Slave. A True History* pone in rilievo sin dal titolo l'organizzazione a ossimoro e i forti paradossi che sottendono il romanzo e che lo rendono estremamente affascinante: l'eroe eponimo di *Oroonoko*, la prima opera di narrativa in lingua inglese avente come protagonista un nero africano, è allo stesso tempo nobile e schiavo, africano ed europeo, potente e debole, maschile e femminile, innocente e corrotto, paradisiaco e infernale, nero e bianco. La coesistenza di opposti insita nello “schiavo reale” è resa evidente dalla sua prima descrizione fisica, che si sofferma sul contrasto cromatico tra i colori bianco e nero, in lui talmente intensi da risultare abbaglianti:

his face was not of that brown rusty black which most of that nation are, but a perfect ebony, or polished jett. His eyes were the most awful that cou'd be seen, and very piercing; the white of 'em being like snow, as were his teeth<sup>9</sup>.

Nel rappresentare il nobile Oroonoko, «our young Mars» (p. 34), come una statua di bellezza e proporzioni classiche e nel trasformare la sua nerezza assoluta, bella e luminosa, nella caratteristica che lo contraddistingue, Behn dota il colore nero di un valore estetico e morale positivo: se si considera che, come osserva Gallagher, «the brown blacks are dull, but the shiny black reflects light»<sup>10</sup>, si comprende perché Behn connetta la purezza del colore nero di Oroonoko alla luce. La scelta del nome del protagonista ne enfatizza il tratto principale se, come si legge nel succitato trattato *A Paper on Tobacco*, «Oronoco» significa «brillante e grande». Ricordando le note teorie ottiche e teologiche di Roberto Grossatesta, secondo cui la luce funge da nesso tra materia e spirito e tra corpo e anima, la fulgida radiosità esteriore e morale di Oroonoko può essere interpretata come un riferimento all'armonia tra spirito e materia e, dunque, alla sua integrità morale. Se, secondo la teoria circolare

persone care, indica piccoli animali come volpi, agnelli, scoiattoli, furetti, scimmiette e cani carlini, ma può significare anche “piccolo demone”, “spirittello” e “cortigiano”, “cortigiana”, “prostituta”. Più avanti verrà a indicare i domestici di alto livello. Oggi il primo significato di *pug* è “cane carlino”. Si vedano l'*Oxford English Dictionary* e il *New Oxford Dictionary of English*.

<sup>9</sup> A. Behn, *Oroonoko: or, the Royal Slave. A True History*, London: William Canning, 1688. Qui si è utilizzata l'edizione a cura di M. Duffy, *Oroonoko and Other Stories*, cit., p. 33. D'ora in poi si indicherà il numero della pagina tra parentesi.

<sup>10</sup> C. Gallagher, “*Oroonoko's blackness*”, in Janet Todd (ed.), *Aphra Behn Studies*, Cambridge: CUP, 1996, pp. 235-258.

di Grossatesta, nel sole scuro, e accecante, la massima luminosità coincide con la massima opacità, la nerezza luminosa di Oroonoko e il fatto che in lui il nero sia bilanciato/contrastato da un bianco puro come la neve sembrano suggerire la coincidenza di contrari precipua della sostanza divina: «His eyes were the most awful that cou'd be seen, and very piercing; the white of 'em being like snow, as were his teeth» (p. 33). Profondamente influenzato dalle teorie di Grossatesta (specialmente le dottrine sulla rifrazione ottica e sulla luce come origine della materia), Dante Alighieri ritiene che Dio sia luce e che il corpo sia una «luminosità opaca». La capacità di Oroonoko di riunire luce e tenebra, bianco e nero, così come la sua luce scura, la sua nerezza luminosa, o il suo 'sole nero', sono lo strumento ossimorico che trasforma il *Royal Slave* nel nesso tra spirito e materia e, come si vedrà, tra due dimensioni culturali contrapposte. Il principe nero, il *gallant Moor*, non è europeizzato soltanto in virtù delle sue maniere squisite, della formazione culturale e della conoscenza delle lingue e della storia del vecchio continente («more civiliz'd, according to the European mode», p. 56), ma viene addirittura 'sbiancato' nei lineamenti fisici:

The most famous Statuary cou'd not form the Figure of a Man more admirably turn'd from head to foot. [...] His nose was rising and Roman, instead of African and flat. His mouth the finest shaped that could be seen; far from those great turn'd Lips, which are so natural to the rest of Negroes. The whole Proportion and Air of his Face was so nobly and exactly form'd, that bating his Colour, there could be nothing in Nature more beautiful, agreeable and handsome. (p. 33)

Nel definirlo *moor*, o arabo, la voce narrante sbianca implicitamente Oroonoko e, quasi a sottolinearne il colore 'mutevole', sostiene che «'tis a very great error in those who laugh when one says, a Negro can change colour» (p. 41).

Oroonoko, il principe africano ridotto in schiavitù per mezzo di un inganno ignobile<sup>11</sup> che presenta un aspetto fisico e morale europeo, che riunisce la nerezza più profonda e la bianchezza più smagliante, che parla l'inglese, lo spagnolo e il francese e conosce la cultura e la storia della Gran Bretagna, non è l'unico personaggio a fungere da nesso tra due dimensioni e due prospettive. Il ruolo della voce narrante all'interno dell'organizzazione strutturale

<sup>11</sup> Il romanzo narra la cattura sleale del principe Oroonoko da parte di un inglese e la successiva deportazione dalla sua terra di origine (*Coramantien*, l'odierno Ghana) nella colonia inglese del Suriname in qualità di schiavo.

e tematica del romanzo, le sue opinioni politiche e morali<sup>12</sup>, la presentazione letteraria della vicenda, così come l'approccio culturale nei confronti della schiavitù e del colonialismo, rimarcano l'opposizione/connessione tra due culture – il vecchio e il nuovo mondo – e gettano una luce enigmatica sul romanzo. Sebbene la narratrice femminile si presenti come testimone e come personaggio del racconto, assicurando la veridicità delle vicende riportate in prima persona e l'autenticità della sua amicizia sincera e profonda con Oroonoko, essa concentra forti ambiguità sin dall'inizio della narrazione: esprime idee repubblicane e vagamente abolizioniste e, allo stesso tempo, si dimostra di tendenza monarchica; mostra un atteggiamento poco chiaro nei confronti del colonialismo e della schiavitù; abbraccia idee e valori vigorosamente femministi<sup>13</sup> e, contemporaneamente, si mostra saldamente ancorata a una cultura di stampo maschilista<sup>14</sup>; infine, dichiara, e dimostra, di avere potere e autorità ma di essere anche estremamente debole e fragile – «though I had none above me in that country yet I wanted power to preserve this great man» (p. 25).

L'identificazione tra autore reale e narratore-personaggio, espediente con cui Aphra Behn si propone di trasformare il romanzo in documento storico<sup>15</sup>, suggerisce un'ulteriore ambiguità nell'interpretazione del racconto. Se, secondo la stessa Behn, la donna che scrive è sia un *absolutist monarch* che una *prostitute*<sup>16</sup>, la narratrice è allo stesso tempo *reliable* e *unreliable*, autore-

<sup>12</sup> Per un'analisi della voce narrante di *Oroonoko*, si veda J. Spencer, *The Rise of Woman Novelist: From Aphra Behn to Jane Austen*, Oxford: Basil Blackwell, 1986.

<sup>13</sup> Sin dalla prima metà del diciassettesimo secolo aumenta notevolmente l'istruzione femminile e la presenza di donne in campo culturale: numerose donne, inclusa la madre di Francis Bacon, sono traduttrici e scrittrici. Durante l'interregno appaiono le prime pittrici, compositrici, poetesse, romanziere e, con la restaurazione della monarchia, le prime attrici. Se *Jane Anger her Protection for Women* (1589), *Willobie his Avis* (1594), *Haec Vir* (1620) e *Apologie for Women* di W. Heale sono opere in difesa dei diritti della donna, nel 1605 J. Hall, in *Mundus Alter et Idem*, rappresenta la comunità di Viraginia o She-land come una sorta di democrazia femminile ideale. Si vedano P. Rossi, "Leguaglianza delle intelligenze", in ID., *Immagini della scienza*, Roma: Editori Riuniti, 1977, pp. 71-107, e C. Hill, *Intellectual Origins of the English Revolution* (1965), Oxford: Clarendon Press, 1982.

<sup>14</sup> Cfr. L. Brown, *Ends of Empire: Women and Ideology in Early Eighteenth-Century English Literature*, Ithaca, New York: Cornell UP, 1993.

<sup>15</sup> «This is a true story of [...] the royal slave I had the honour to know in my travels [...]. I do not pretend, in giving you the history of this royal slave, to entertain my reader with the adventures of a feigned hero, whose life and fortunes may manage at the poet's pleasure; [...] I was my self an eye-witness to a great part of what you will find here set down» (pp. 25, 27).

<sup>16</sup> L'analogia prostituta-scrittrice è elaborata dalla stessa Behn. Cfr. C. Gallagher, "Who Was That Masked Woman? The Prostitute and the Playwright in the Comedies of Aphra Behn", in H. Hunter (ed.), *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism*, Charlottesville-London: U.P. of Virginia, 1993, pp. 65-85.



vole e inattendibile: muovendo dall'idea che, come nota Angeline Goreau, la pubblicazione di libri è un'attività prestigiosa e rispettabile ma è anche collegata all'area semantica di "pubblico" e, indirettamente, di "donna pubblica"<sup>17</sup>, Theophilus Cibber dichiara che «because she had wit and beauty, she must likewise be charged with prostitution and irreligion»<sup>18</sup>. A questo proposito, giova osservare che "Aphra" è il nome della santa protettrice delle prostitute, come documenta Janet Todd<sup>19</sup>. Un elemento biografico aumenta ulteriormente la sostanza paradossale del romanzo: sebbene in tempi recenti Behn sia divenuta celebre come autrice di *Oroonoko*, in realtà lei stessa ammette di avere dedicato molto tempo e energia a *Voyage to the Island of Love*<sup>20</sup>, un'opera oggi quasi dimenticata, e invece poche ore, e quasi poco impegno, a *Oroonoko*, scritto nel suo ultimo anno di vita e stampato con poca cura da due diversi tipografi: così come in apertura di *Oroonoko* la scrittrice dichiara «I writ it in a few hours [...], for I never rested my pen a moment for thought» (p. 25), nella sua adattamento teatrale di *Oroonoko* Thomas Southerne sottolinea la poca attenzione dedicata da Behn alla scrittura del romanzo ricordando che «she always told this Story, more feelingly, than she writ it»<sup>21</sup>. Ad aumentare le difficoltà interpretative del romanzo, la narratrice di *Oroonoko* si scusa della sua modesta *female pen* ma, allo stesso tempo, fa appello alla sua autorevolezza e fama e all'esperienza diretta delle vicende riportate, investendo se stessa di un ruolo fondamentale e prestigioso all'interno della narrazione: per garantire veridicità alla storia altrimenti incredibile di Oroonoko, la voce narrante spesso ricorda al lettore che è la celebre scrittrice Aphra Behn, sia alludendo alla propria produzione teatrale – «I have celebrated [Colonel Martin] in a character of my new comedy» (p. 90) – sia augurandosi che la reputazione della sua penna possa rendere immortale il nome glorioso di Oroonoko. Rielaborando l'idea classica dell'arte come strumento in grado di garantire l'eternità, il romanzo si conclude con la speranza o, meglio, con la certezza del potere immortalante della propria arte e della propria fama<sup>22</sup>:

<sup>17</sup> A. Goreau, *Reconstructing Aphra. A Social Biography of Aphra Behn*, Oxford: OUP, 1980.

<sup>18</sup> T. Cibber, *Lives of the Poets (1753)*, in J. Lipking (ed.), *Oroonoko* (1987), New York-London: Norton, 1999, p. 193.

<sup>19</sup> J. Todd (ed.), *The Works of Aphra Behn*, London: Pickering-Columbus, Ohio State UP, 1992-1996, 7 vols., vol. I, p. ix.

<sup>20</sup> Behn «admitted spending much time and effort in her *Voyage to the Island of Love*, a work hardly mentioned by later critics». J. Todd, *The Critical Fortunes of Aphra Behn*, Drawer, Columbia: Camden House, 1998, p. 114. Si veda anche, della stessa autrice, *Aphra Behn. Criticism and Interpretation*, London: Macmillan, 1999.

<sup>21</sup> T. Southerne, *Oroonoko: A Tragedy* (1696), in J. Lipking (ed.), *Oroonoko*, cit., p. 125.

<sup>22</sup> Ovidio conclude il poema delle *Metamorfosi*, tradotto in inglese da Arthur Golding nel 1567, esprimendo la sostanza imperitura della propria opera e alludendo esplicitamente al

«the reputation of my pen is considerable enough to make [Oroonoko's] glorious name to survive to all ages» (p. 99).

La posizione della voce narrante si fa ancora meno chiara in virtù del suo rapporto ambivalente con Oroonoko, con cui spesso si identifica: come lui, la narratrice giunge da straniera nel Suriname e viene subito considerata dagli abitanti del luogo come un essere superiore; come lui, viene percepita come una meraviglia luminosa quando viaggia verso l'*Indian village*; come lui, è melanconica e meditabonda e, volendosi accostare alla sincerità e alla nobiltà d'animo di Oroonoko, dichiara (mentendo) di non mentire mai. L'identificazione con un personaggio maschile non deve recare meraviglia se si ricorda che Behn si sofferma spesso sulle proprie caratteristiche maschiline: come nella Prefazione a *The Lucky Chance* la scrittrice chiede alla propria parte maschile, quella di poeta, di ripercorrere i sentieri tracciati dai suoi predecessori («the Priviledge for my Masculine Part the Poet in me [...] to tread those successful Paths my Predecessors have so long thriv'd in»), così nella "Epistle Dedicatory to the Right Honourable The Lord Maitland" con cui apre *Oroonoko* si paragona, sebbene in maniera meno esplicita, al poeta (la sua *Masculine Part*), ossia all'artista in grado di cogliere e rappresentare la parte più intima e nobile dell'umanità, «the nobler part, the soul and mind» (p. 23). Il fatto che Oroonoko sia privo di potere e sia reso 'femminile' dalla sua esclusione e opposizione alla cultura dominante maschile avvalora l'analogia, o lo scambio, di genere tra la narratrice e il principe africano: Oroonoko «liked the company of us women much above the men» (p. 69). Quasi a volere rendere ancora più evidente il parallelo narratrice-Oroonoko, alla fine del romanzo lo schiavo nobile sarà torturato a morte e, in maniera altamente simbolica, sarà castrato: «the executioner came, and first cut off his members, and threw them into the fire» (p. 98). L'evirazione letterale di Oroonoko rende concreta l'idea, espressa in maniera latente lungo tutta la narrazione, che i valori femminili sono più autentici e sinceri rispetto al codice maschile. Come la natura, collegata all'universo femminile, è contrapposta esplicitamente all'arte, connessa alla dimensione maschile, così la vita semplice, edenica, dei nativi è presentata specificamente in termini femminili, come una *Mistress* superiore al mondo maschile della cultura e della civiltà (*the Inventions of Man*): «simple Nature is the most harmless, inoffensive and vertuous Mistress. 'Tis she alone, if she were permitted, that better instructs the World, than all the Inventions of Man» (p. 29).

potere immortalante della poesia: «[...] perque omnia sæcula fama, / siquid habent veritatum præsentia, vivam» (*Metamorfosi*, XV: 878-879).

Tuttavia, l'identificazione con Oroonoko e l'affetto per lui, dichiarato in numerose occasioni, non impedisce alla *Masculine Part* della narratrice di mentirgli più volte e di partecipare al programma colonialista inteso a domare le ribellioni degli schiavi. Sebbene dichiari di avere *authority*<sup>23</sup>, non è presente nelle due occasioni cruciali in cui la sua autorità si rivelerebbe vitale, ossia quando Oroonoko viene frustato e quando, alla fine della narrazione, viene torturato e ucciso brutalmente: dato che la narratrice non c'è, la morte di Oroonoko non viene presentata al lettore come un problema etico. Contraddicendo palesemente se stessa, la narratrice collega, giustificandola, la sua assenza alla morte di Oroonoko alla fragilità e al carattere melanconico del genere femminile: «I was persuaded to leave the place for some time, (being my self but sickly, and very apt to fall into fits of dangerous illness upon any extraordinary melancholy)» (p. 98). Per mantenere credibile il racconto, la narratrice spiega che ottenne dalla madre e dalla sorella, testimoni della barbara uccisione del principe nero, il resoconto fedele della vicenda: «my mother and sister were by him all the while» (p. 99).

Credo che il comportamento apparentemente incomprensibile della narratrice sia una strategia psicologica, e probabilmente anche politica, per nascondere l'orrore connesso al colonialismo e per evitare di emettere un giudizio morale sulla pratica della schiavitù: non mi sembra un caso il fatto che il romanzo presenti questa forma di ipocrisia, parte integrante della visione imperialistica del mondo, attraverso il genere letterario del *heroic romance*, equiparabile al genere bucolico o pastorale in campo poetico. Se, come osserva acutamente Raymond Williams, l'attuazione di un nuovo capitalismo agrario nella seconda metà del Seicento coincide con la popolarità della poesia georgica in Inghilterra<sup>24</sup>, poesia che canta gli agenti umani della produzione agricola e non soltanto gli aspetti naturalistici, come fa invece il genere pastorale o bucolico, si pone ora con urgenza la questione del lavoro degli schiavi nelle colonie. La manodopera della schiavitù è inevitabilmente legata alla vita agreste, e alla sua celebrazione, se si considera che nei confini allargati del mondo le colonie rappresentano, da una prospettiva imperialista, la 'periferia' o il *countryside* della madrepatria e che l'Inghilterra si identifica con la 'città'<sup>25</sup>: le colonie britanniche, la cui politica relativamente neutrale attrae, durante la rivoluzione e il Commonwealth, un gran numero di sostenitori degli Stuart, si connettono anche dal punto di vista ideologico al

<sup>23</sup> «I suppose I had authority and interest enough there» (p. 90).

<sup>24</sup> R. Williams, *The Country and the City* (1973), London: Hogarth Press, 1985.

<sup>25</sup> Si veda, oltre all'opera succitata di Williams, S. Pugh, *Reading Landscape: Country-City-Capital*, Manchester-New York: U. of Manchester P., 1990.

*countryside* inglese, rifugio dei monarchici costretti all'esilio. Considerando che l'opposizione città/campagna viene ora a identificarsi con il rapporto madrepatria/colonie, la celebrazione del mondo rurale e del lavoro agricolo, spesso un omaggio esplicito all'impero britannico in costante espansione, non può ignorare l'esistenza della schiavitù. La questione dello schiavismo provoca reazioni che, sebbene contrapposte, approdano al medesimo esito: come l'orrore e il disagio suscitati da tale pratica disumana, in drammatico conflitto con gli ideali cristiani con cui gli stessi pionieri idealizzano il nuovo mondo, spingono alcuni poeti ad allontanarsi dalla moda imperante dello stile georgico<sup>26</sup> in favore del genere bucolico, oramai desueto, così altri scrittori, mossi da spirito elogiativo nei confronti dell'impero coloniale, sfruttano il mito del paradiso e utilizzano anch'essi *topoi* precipui della poesia pastorale. La poesia pastorale, o bucolica, privilegiando l'impero della natura spontanea e lussureggiante, il paesaggio paradisiaco senza stagioni e il pacifico ritiro spirituale nelle delizie campestri, anziché magnificare il trionfo dell'industria umana e del lavoro agricolo, può permettersi di eludere, in modo non propriamente nobile, la spinosa questione: se è vero che l'Eden è il luogo ove ogni elemento cresce spontaneo senza alcun bisogno del lavoro umano, si comprende perché sia i poeti che vivono con inquietudine il problema dello schiavismo sia quelli che scrivono per tessere le lodi dell'espansionismo imperiale si servano del mito del paradiso e delle teorie escatologiche connesse al nuovo mondo.

Considerando che la dimensione paradisiaca del nuovo mondo è spesso accostata alla mitica età dell'oro, si comprende anche perché nella lirica *The Golden Age* Aphra Behn immagini che durante la *aurea aetas* il mondo animale, come quello vegetale, si sacrifica spontaneamente per offrirsi come cibo all'uomo<sup>27</sup>:

Flocks, Herds, and every necessary good  
Which bounteous Nature has design'd for Food,[...]  
Was then a common Sacrifice to all th'agreeing Swaines.  
(*The Golden Age*, vv. 61-62, 64)

<sup>26</sup> La traduzione di Dryden delle *Georgiche*, del 1697, trasforma i *topoi* virgiliani in una sorta di poesia nazionale e dà origine alla moda di celebrare in versi l'espansione imperiale britannica. Si veda K. O' Brien, "Imperial Georgic, 1660-1789", in G. Maclean, D. Landry e J.P. Ward (eds.), *The Country and the City Revisited: England and the Politics of Culture, 1550-1850*, Cambridge-New York: CUP, 1999, pp. 160-179.

<sup>27</sup> Per l'idea di età dell'oro come passato e futuro dell'umanità, come fase cui tendere circolarmente, si veda H. Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington: Indiana UP, 1969.

Come riportano Esiodo e Ovidio, il tempo, il ciclo delle stagioni e la morte non esistono nell'età dell'oro e la caratteristica precipua di ogni paradiso è la presenza di una primavera perpetua, di un tempo eterno e immutabile<sup>28</sup> in cui germogli, fiori e frutti coesistono in un'eterna primavera: nella dimensione paradisiaca del Suriname, come assicura la voce narrante di *Oroonoko*,

'tis there eternal spring, always the very months of April, May, and June; the shades are perpetual, the trees bearing at once all degrees of leaves and fruit, from blooming buds to ripe autumn: groves of oranges, lemons, citrons, figs, nutmegs, and noble aromatics, continually bearing their fragrances. (p. 72)

Con la scelta di narrare la storia di Oroonoko attraverso il genere del *heroic romance*, che trasporta la vicenda in un paradiso remoto e senza tempo, che enfatizza in maniera elitistica il destino dei principi africani e pone in rilievo il codice d'onore aristocratico dell'eroe e il suo amore cavalleresco per la fidanzata africana Imoinda, Aphra Behn elude consapevolmente la questione della schiavitù: Vita Sackville-West osserva precisamente come «le letture di romanzi cavallereschi ed eroici colorassero la descrizione della vita coloniale ed insaporissero l'interpretazione dell'eroe con un'aria di cavalleria classica»<sup>29</sup>. L'atteggiamento poco chiaro di Behn nei confronti del colonialismo e della schiavitù è ulteriormente evidenziato dal modo con cui la voce narrante si distacca e, allo stesso tempo, si identifica con i colonizzatori: se nella prima parte del racconto si riferisce ai *settlers* utilizzando prevalentemente il pronome *they*, nella seconda metà, che tende verso la catastrofe finale, usa soprattutto il pronome *we*. Nel romanzo il genere eroico si connette ulteriormente, ed esplicitamente, all'idea di ipocrisia, inganno e tradimento: per distrarre Oroonoko dai progetti di ribellione, la narratrice gli racconta «romantic tales», «Stories of Nuns» e «Stories of Romans, and great men», tutti *heroic romances* che divengono metodo di controllo sociale e strumento sottile per placarlo, domarlo e fargli credere che presto sarà riportato in Africa.

<sup>28</sup> Come Esiodo, secondo cui durante l'età dell'oro è eterna primavera e le quattro stagioni appaiono soltanto all'età dell'argento, Ovidio afferma che, durante la *aurea aetas*, «ver erat aeternum» (*Metamorfosi*, I: 107).

<sup>29</sup> V. Sackville-West, *Aphra Behn*, cit. (ed. it.: *Aphra Behn*, Palermo: Novecento, 1990, p. 104).

*“A world new and strange”. Il vecchio e il nuovo mondo*

Il nobile e cavalleresco Oroonoko concentra i conflitti più interessanti e più significativi all'interno del romanzo e rappresenta, come si è detto, il nesso tra due mondi che sembrano contrapposti. Proveniente dall'Africa 'selvaggia' e 'barbara' ma educato come un aristocratico europeo, il *gallant Moor* si connette sia allo stato di innocenza degli amerindi sia alla società raffinata e corrotta d'Europa. Egli ha sangue nobile e, fatta eccezione per il colore della sua pelle («bating his Colour», p. 33), il suo aspetto culturale, fisico e morale – «the standard of true beauty» – appartiene al codice cortese europeo:

he got that real Greatness of Soul, those refined Notions of true Honour, that absolute Generosity, and that Softness that was capable of the highest Passions of Love and Gallantry. [...] the most illustrious Courts could not have produced a braver Man, both for Greatness of Courage and Mind. [...] He had nothing of barbarity in his Nature, but in all Points address'd himself as if his education had been in some European Court [...]. He was pretty tall, but of a Shape the most exact that can be fancy'd. (pp. 32, 33)

Sebbene sia presentato come vicino al gusto, all'aspetto, alla cultura e ai valori europei, il fatto che egli venga rapito in patria e successivamente venduto come schiavo attraverso l'inganno meschino e vile di un cristiano inglese non è messo in questione né dai coloni né dalla narratrice. In realtà, esattamente come gli europei che lo hanno reso schiavo, lo stesso Oroonoko ritiene l'istituzione della schiavitù parte integrante della propria cultura ed egli stesso racconta alla narratrice come, durante le guerre africane, catturò e vendette schiavi neri. Gettando un'ombra sinistra su Oroonoko, la voce narrante informa che il *royal slave* e l'inglese che poi lo avrebbe rapito con l'inganno erano un tempo legati da affari nell'ambito del commercio di schiavi: il capitano inglese «was very well known to Oroonoko, with whom he had traffick'd for slaves» (p. 56). Nella *plantation* in Suriname Oroonoko tenta di riportare l'amata Imoinda alla posizione sociale che merita circondandola di «a vast quantity of Slaves» e, nell'esortare i compagni di disavventura alla rivolta, attacca la schiavitù attraverso i codici del *heroic romance* e non nella sua sostanza morale. Il commercio di schiavi è, secondo Oroonoko, ingiusto soltanto se essi non sono stati conquistanti onorevolmente in battaglia:

And why (said he) my dear Friends and Fellow-sufferers, should we be Slaves to an unknown People? Have they vanquished us nobly in Fight? Have they won us in Honourable Battle? And are we by the chance of war become their Slaves? This would not anger a noble Heart; this would

not animate a Soldier's Soul: no, but we are bought and sold like Apes or monkeys, to be the sport of Women, Fools and Cowards. (p. 83)

Perfino i nativi del Suriname, coloro che rappresentano la condizione di purezza edenica e «an absolute idea of the first State of Innocence» (p. 29), conoscono e accettano la pratica della schiavitù 'onorevole': «unless they take slaves in war, they have no other attendants» (p. 30).

Altri elementi collegano in maniera latente e sottile Oroonoko alla cultura inglese, permeandolo di ulteriori ambiguità. Quasi a riflettere la sua essenza ambivalente, Oroonoko ha due nomi, uno europeo e uno africano: il nome europeo impostogli da schiavo è "Cæsar", nome che allude sia alla nobiltà e alla forza dell'imperatore romano sia, sebbene indirettamente, a Carlo I Stuart. Il nome da schiavo del protagonista appare nel centro esatto del romanzo, delimitando strutturalmente e concettualmente la dimensione africana da quella europea, quella innocente da quella corrotta e quella paradisiaca da quella infernale: dato che "Cæsar" è il medesimo nome che Behn usa spesso per riferirsi ai monarchi Stuart<sup>30</sup>, l'eroismo di Oroonoko – è considerato un re sia dalla sua gente che dai nativi del nuovo mondo – si collega a quello di Carlo I in maniera concreta in quanto entrambi, «Great Men» dalle «Mighty Actions» e «Large Souls», sono giudicati da un consiglio di «notorious Villains» e «irreverent swearers» ed entrambi sopportano la morte con pazienza e stoicismo da martiri, «without a groan, or reproach» (p. 99). Nella lettera dedicatoria con cui apre il romanzo Aphra Behn anticipa l'identificazione tra Oroonoko e Carlo I dichiarando che «men of eminent parts are as exemplary as even monarchs themselves» (p. 24). Se si ricorda che i monarchici associano Carlo I a Cristo e che Aphra Behn identifica anche Carlo II con Cristo (si pensi a *Pindarick Ode on the Death of Our Late Sovereign*, del 1685), la scelta del nome Cæsar pone l'enfasi sui nessi tra Oroonoko e i monarchi Stuart (i *black Stuarts*) e, di conseguenza, sul tema cristologico di sacrificio e tradimento. Osservando che la barbara uccisione di Oroonoko evoca la decapitazione pubblica di Carlo I, non sembra un caso che la narratrice faccia sapere che il principe nero «had heard of the Civil Wars in England, and the deplorable Death of our Great Monarch» (p. 33). Così come il nome "Cesare" accosta Oroonoko a Carlo I, alcuni particolari sembrano porre il principe africano in relazione a Hamlet, un altro 'principe nero' europeo e l'emblema più affascinante di ambiguità,

<sup>30</sup> Behn presenta Carlo II come Cesare nella lirica *A Farewell to Celladon on His Going to Ireland*, del 1684, cosa che farà anche con Giacomo II. Per l'identificazione tra Cesare e Carlo I, si veda C.S. Coolidge, "Marvell and Horace", *Modern Philology*, November 1965: 111-120.

elusività e oscurità nel panorama letterario inglese, la cui 'nerezza' è sottolineata dall'esortazione della madre: «Good Hamlet, cast thy nighted colour off» (*Hamlet*, I, ii: 68). Come l'eroe tragico shakespeariano, definito ambigualmente «Th' observ'd of all observers»<sup>31</sup> perché è sia imitato che spiato da numerosi personaggi, Oroonoko è costantemente spiato, sia in Africa che in Suriname: il nonno di Oroonoko, il re di Coramantien, «commanded that they should very narrowly and privately watch his motions; [...] one spy or other shou'd be employ'd to watch him» (p. 47), così come nella colonia del Suriname «all the whites [...] were a sort of spies upon Cæsar» (p. 82). Come Hamlet, «lov'd of the distracted multitude»<sup>32</sup> ma paralizzato da «weakness and melancholy»<sup>33</sup>, Oroonoko è amato sinceramente, persino adorato, dal suo popolo e, sebbene spinto dalla vendetta, è sopraffatto da un «disease of melancholy and languishment» (p. 55)<sup>34</sup>: il nobile africano è per il suo popolo «their ador'd hero», «beloved like a deity» e «their darling Prince», al punto che «his grandeur [is] confirmed by the adoration of all the slaves» (pp. 54, 56, 60, 64).

L'accento sulla sostanza ambigua di Oroonoko, un aristocratico poliglotta, colto, melanconico, coraggioso, eroico («Cæsar has spoke like a great captain, like a great king», p. 83) e contemporaneamente uno schiavo equiparabile agli animali e indegno di pietà, si spiega se si considera che egli rappresenta il *trait d'union* tra due mondi e due culture. Come i colonizzatori introducono nelle *plantations* codici, regole e consuetudini europee, così i *wonders* e *marvels* del nuovo mondo (nativi, animali, piante, minerali, manufatti piumati, opere d'arte, «rarities in Nature; and some of Art»)<sup>35</sup> sono importati nel vecchio continente per essere esibiti a corte, nelle raccolte d'arte e di meraviglie («His Majesty's antiquary's») e nelle rappresentazioni teatrali («It was the dress of the Indian Queen», p. 28) a testimonianza di un paradiso ritrovato<sup>36</sup>. Anche se, come osserva Eugenio Battisti, «per i sofisti-

<sup>31</sup> *Hamlet*, III, i: 156. Per i nessi tra Aphra Behn, Shakespeare e il canone letterario, si veda W.R. Owens (ed.), *Shakespeare, Aphra Behn and the Canon*, London: Routledge, 1996.

<sup>32</sup> *Hamlet*, IV, iii: 4. Sebbene Hamlet viva in «the great love the general gender bear him» (IV, vii: 18), egli ha bisogno di costanti dimostrazioni di affetto: «I will requite your loves» (I, iii: 254).

<sup>33</sup> *Ivi*, II, ii: 597.

<sup>34</sup> Se, prigioniero nella nave inglese, «nothing could divert his melancholy», quando progetta la vendetta Oroonoko trascorre il tempo «in melancholy thoughts, and black designs» (pp. 60, 92).

<sup>35</sup> Per l'impatto del nuovo mondo sulla cultura europea, si veda S. Greenblatt, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford: Clarendon Press, 1991 (tr. it., *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al nuovo mondo*, Bologna: il Mulino, 2003).

<sup>36</sup> Per il collezionismo, non soltanto di oggetti del nuovo mondo, in voga nel tardo Rinasci-



catissimi uomini del Cinquecento l'arte dell'etnografia non fu una curiosità ma un'autentica lezione di ingegno e di stile, e di schiettezza formale»<sup>37</sup>, i manufatti del nuovo mondo divengono ora metafora di tutto ciò che è incomparabilmente, ed esageratamente, straordinario e sbalorditivo. Aphra Behn, testimoniando la smania per le piume esotiche presso gli europei, dichiara di avere donato al King's Theatre quelle «feathers, which they [the natives] order into all shapes, make themselves little short habits of 'em, and glorious wreaths for their heads, necks, arms and legs, whose tinctures are unconceivable» (p. 28), piume che saranno utilizzate per l'opera *The Indian Queen* di John Dryden. L'ammirazione destata dalle piume del Suriname indossate dalla protagonista eponima della rappresentazione teatrale di Dryden non è un'esagerazione della scrittrice<sup>38</sup> se si considera la testimonianza di Evelyn: «I saw the *Indian Queen* acted, a tragedy well written, so beautiful with rich scenes as the like has never been seen here, or haply (except rarely) elsewhere on a mercenary theatre»<sup>39</sup>.

Aphra Behn presenta in maniera obliqua – forse inconscia – i nessi tra il vecchio e il nuovo mondo già in apertura del romanzo. Nonostante l'enfasi sulla differenza tra i due mondi, sin dalla “Epistle Dedicatory to the Right Honourable The Lord Maitland”, così come sin dalle prime parole del romanzo vero e proprio, si percepisce la sottile identificazione che la scrittrice stabilisce tra l'Inghilterra e l'*other world* e, di conseguenza, il ruolo ambiguo che viene ad assumere il paradiso: dopo aver paragonato il destinatario della dedica, assieme alla moglie, ad Adamo ed Eva nel giardino dell'Eden – «Methinks your tranquil lives are an image of the new made and beautiful pair in paradise» (p. 25) –, l'autrice assicura Lord Maitland della veridicità della narrazione a lui dedicata spiegando che in quelle terre lontane, in «these countries [...] *new and strange*» (c.n.) che «so far differ from ours», si producono «unconceivable wonders» (p. 25). L'inizio del racconto, che rispecchia la lettera dedicatoria nel medesimo intento di garantire al lettore l'autenticità dei fatti, collega implicitamente l'Europa alle colonie attraverso gli aggettivi con cui è definito

mento, cfr. O. Impey, A. Mac Gregor (eds.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985; A. Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa* (1983), Milano: Mazzotta, 1991, e J. von Schlosser, *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento* (1974), Firenze: Sansoni, 2000 (titolo originale: *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*).

<sup>37</sup> E. Battisti, *Lantirinasimento*, Milano: Garzanti, 1989, p. 203.

<sup>38</sup> «[a set of these] was the dress of the Indian Queen, infinitely admir'd by persons of quality; and was unimitable» (p. 28).

<sup>39</sup> J. Evelyn, *The Diary*, ed. by W. Bray (1818), London: Dent (1907) 1952, 2 voll., vol. I, p. 385 (5 febbraio 1664).

il vecchio mondo: l'*implied reader* di *Oroonoko* vive, secondo la scrittrice, in un'Inghilterra o, più probabilmente, in una Londra piena di passatempi e svaghi, «a world where he finds diversions for every minute, *new and strange*» (c.n., p. 27). La visione dell'Europa e del Suriname, l'inferno dell'esperienza e il paradiso dell'innocenza che Behn associa indirettamente in apertura del romanzo attraverso gli aggettivi *new* e *strange*, si complica e si rovescia nella seconda parte del racconto. Nella prima parte del romanzo il nuovo mondo, che si ostende come «a vast and charming world [...] that [...] may contain more noble earth than all the universe beside», è, come si è detto, il luogo edenico di «our first parents before the fall» in cui «simple nature is the most harmless, inoffensive and vertuous mistress» e rappresenta «an absolute idea of innocence, before man knew how to sin» (pp. 71, 29). Considerando che i teologi del diciassettesimo secolo sostengono che l'America è stata scelta tra tutti i paesi della terra come il luogo per il secondo avvento<sup>40</sup>, non sorprende che Aphra Behn identifichi il nuovo mondo del Suriname con il paradiso terrestre, con lo stato di sacralità primitiva e innocente dell'umanità. Alla fine della narrazione, invece, il paradiso ritrovato si trasforma in luogo d'incubo e di morte, in un vero inferno dell'esperienza. Il fatto che i nativi mangino carne animale, e in particolare carne di armadillo, che si nutre di insetti, può essere interpretato come un segnale della sostanza non completamente paradisiaca del Suriname: dato che nel diciassettesimo secolo si ritiene che l'umanità sia diventata carnivora soltanto dopo la Caduta, la dieta edenica, innocente e pura, è necessariamente vegetariana e, dato che le bestie carnivore e insettivore sono considerate impure e malsane, per l'alimentazione carnivora si utilizzano generalmente soltanto animali vegetariani<sup>41</sup>.

La religione cristiana imposta dai colonizzatori ai nativi del nuovo mondo, inoltre, pretende di farsi portatrice di valori quali misericordia, carità e rispetto ma spesso equivale a crudeltà e corruzione:

religion wou'd here but destroy that tranquillity they possess; and laws wou'd but teach 'em to know offence, of which now they have no notion [...]; such ill morals are only practis'd in Christian countries, where they prefer the bare name of religion; and, without vertue or morality, think that sufficient. (pp. 29, 36)

<sup>40</sup> Cfr. M. Eliade, *The Quest. History and Meaning in Religion*. Chicago: U. of Chicago P., 1969.

<sup>41</sup> Si vedano, di K. Thomas, *Man and the Natural World. A History of the Modern Sensibility*, New York: Pantheon Books, 1983, e *Man and the Natural World. Changing Attitudes in England, 1500-1800*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin, (1983) 1984 (tr. it., *L'uomo e la natura: dallo sfruttamento all'estetica dell'ambiente, 1500-1800*, Torino, 1994).

Behn destabilizza anche il concetto tradizionale di 'razza' e la classica opposizione tra la 'civiltà dei bianchi' e l'«inciviltà dei neri» attraverso una serie di strategie<sup>42</sup>, di cui la più notevole è lo schema di rovesciamento con cui propone il principe africano come *civiliz'd* e come avente «nothing of barbarity in his Nature»<sup>43</sup>. Oroonoko, tradito e venduto come schiavo in nome di un Dio a lui sconosciuto, si dimostra consapevole della vera essenza della religione degli uomini 'civilizzati' nel discorso in perfetto inglese che rivolge a William Byam, colui che presto diventerà il suo torturatore e assassino:

there was no faith in the white men, or the gods they ador'd; who instruct'd them in principles so false, that honest men could not live amongst them; [...] with them a man ought to be eternally on his guard, and never to eat and drink with Christians, without his weapon of defence in his hand, and, for his security, never to credit one word they spoke. (p. 88)

Se le colonie sono il *countryside* dell'Inghilterra, è logico che la periferia dell'impero assuma caratteristiche della madrepatria e che il vecchio e il nuovo mondo, entrambi definiti da Behn come *new and strange*, si identifichino e si scambino, ambigualmente e vicendevolmente, la loro sostanza paradisiaca e infernale. Osservando la mancanza di rispetto nei confronti del mondo naturale così radicata nella cultura europea, Rosario Assunto elabora il concetto dell'«uomo-massa» di Ortega y Gasset per dichiarare che la società postcolombiana, 'riappropriandosi' della natura, ha operato soltanto scempio e distruzione, trasformando i giardini in inferni<sup>44</sup>. In netto contrasto con Schama, secondo cui il bosco, e la natura in generale, è sempre stato per la cultura inglese il luogo dove ci si ritrova e dove si ritrova se stessi<sup>45</sup>, Battisti argomenta, avvicinandosi alla tesi di Assunto, che «noi consideriamo per lunga consuetudine anche letteraria il verde non come luogo ameno, ma come la controparte terrena dell'inferno, appunto la selva oscura di Dante»<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Cfr. C. Plasa, B.J. Ring (eds.), *The Discourse of Slavery. Aphra Behn to Toni Morrison*, London: Routledge, 1994.

<sup>43</sup> Si veda J. Pearson, "Slave princes and lady monsters: gender and ethnic difference in the work of Aphra Behn", in J. Todd (ed.), *Aphra Behn Studies*, cit., pp. 219-234.

<sup>44</sup> R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino* (1988), Milano: Guerini, 1994.

<sup>45</sup> In Inghilterra, soprattutto in epoca medievale, il bosco ospitava, secondo Schama, una società alacre e vigorosa: «c'era gente nella foresta: gente che ci abitava, ci viveva, ne traeva sostentamento: una società stabile, con i suoi ritmi stagionali di spostamento, comunicazione, religione, lavoro e divertimento». S. Schama, *Paesaggio e memoria*, cit., p. 145.

<sup>46</sup> E. Battisti, "Controcorrente", in A. Tagliolini, M. Venturi Ferriolo (a c. di), *Il giardino. Idea natura realtà*, Milano: Guerini, 1987, pp. 175-182.

Il protagonista del romanzo di Behn rappresenta il nesso tra due mondi contrapposti, tra paradiso e inferno, anche in virtù della sua conoscenza dei diversi codici culturali e linguistici: «Cæsar begat so good an understanding between the Indians and the English» (p. 81). La lingua svolge un ruolo fondamentale nel romanzo e funge, come il principe nero, da nesso tra le diverse dimensioni: non si dimentichi che, oltre a comprendere il *galibi*, la lingua dei nativi<sup>47</sup>, Oroonoko conosce alla perfezione alcune lingue europee, tra cui l'inglese. Gli innocenti amerindi ignorano i concetti di male, possesso, gelosia, falsità e inganno, e dunque anche i termini per definirli, al punto da chiedere al *Governour* inglese «what name they had for a man who promis'd a thing he did not do» (p. 29). Oroonoko, «whose honour was such as he never had violated a word in his life himself» (p. 58), è esplicitamente accostato all'onestà, affidabilità e rettitudine dei nativi ma, sospettando i bianchi di falsità e non fidandosi delle loro promesse, è anche collegato al vecchio mondo di sospetti, menzogne e inganni: «they fed him from day to day with promises, [...] so that he began to suspect them of falshood» (p. 69). L'Africa, come Oroonoko, si trova in una posizione intermediaria perché è un continente vecchio, come l'Europa, e, allo stesso tempo, è abitata da popoli definiti 'selvaggi' dagli europei, come le Americhe. In realtà, la certezza di Colombo di avere trovato il paradiso terrestre nel nuovo mondo si pone come un altro paradosso se si osserva che l'America, posta nell'occidente del mondo, è agli antipodi dell'Eden<sup>48</sup>, che è *planted eastward*, come si legge nel *Genesi*. Secondo un'acuta intuizione di J.M. Coetzee, non si è voluto localizzare l'Eden, il giardino dell'innocenza e dell'immortalità, in Sudafrica, sebbene il Capo di Buona Speranza presenti tutte le caratteristiche naturali di un paradiso, in quanto l'Africa, a differenza dell'America, non è un continente nuovo – puro, innocente, vergine – bensì l'estremità più remota del vecchio mondo<sup>49</sup>.

La scena finale del romanzo presenta visivamente la fusione dei due mondi insita in Oroonoko: mentre il *gallant slave* è squartato e smembrato con violenza e crudeltà inaudite, il suo ruolo ambiguo di africano, nativo ed europeo è avvalorato dalla scelta eroica di fumare la pipa in punto di morte. Con l'immagine conclusiva, che mostra Oroonoko intento a consumare uno

<sup>47</sup> Si veda J. Todd (ed.), *The Works of Aphra Behn*, cit., vol. I, p. xv.

<sup>48</sup> Cfr. L. Marx, *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964), New York-Oxford: OUP, 1967. Per la presenza del giardino nella letteratura angloamericana, si veda A. Mariani (a c. di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria anglo-americana*, Napoli: Liguori, 2003.

<sup>49</sup> J.M. Coetzee, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven-London: Yale UP, 1988.

dei prodotti del Suriname divenuto simbolo della cultura schiavista, Behn rende un altro tributo silenzioso a Raleigh, cui va il merito di essere stato il primo importatore di tabacco in Gran Bretagna: come si è detto, John Rolfe chiamerà la varietà di tabacco da lui coltivata con successo in Virginia precisamente "Oronoco" in onore di Raleigh. Nella sua assimilazione perfetta di usi e costumi europei legati allo sfruttamento delle colonie, Oroonoko viene presentato sia come schiavo che come schiavista, sia come lavoratore-vittima che come produttore-consumatore di tabacco e, più in generale, della cultura europea:

He had learn'd to take tobacco; and when he was assur'd he should die, he desir'd they would give him a pipe in his mouth, ready lighted; which they did: and the executioner came, and first cut off his members, and threw them into the fire; after that, with an ill-favour'd knife, they cut off his ears and his nose, and burn'd them; then they hack'd off one of his arms, and still he bore up, and held his pipe; but at the cutting off the other arm, his head sunk, and his pipe dropt and he gave up the ghost, without a groan, or a reproach. (pp. 98-99)

Il ruolo apparentemente paradossale di Oroonoko assume coerenza se si ricorda che la risalita delle acque dell'Orinoco rappresenta per Raleigh un viaggio verso le origini e, allo stesso tempo, verso il futuro dell'umanità e, soprattutto, viene a significare la concretizzazione dell'idea circolare, platonica, del tempo: nel fondere in sé mondi, culture e valori contrapposti, il principe e schiavo Oroonoko funge da asse cosmico, da centro e perno di due mondi, come il fiume Orinoco navigato controcorrente da Raleigh.



XVI

**SEEPERSAD E VIDIA:  
CORRISPONDENZE/INTERMITTENZE  
TRA *THE ADVENTURES OF GURUDEVA*  
E *THE MYSTIC MASSEUR***

*Francesca Scalinci*

*Who has shaped my life, my views, my tastes?  
Pa.*

Seepersad Naipaul è certamente una delle figure chiave della vita personale e professionale di V. S. Naipaul. Cresciuto in una vasta famiglia allargata, quest'ultimo ha sviluppato in giovane età un legame privilegiato col padre il quale, a sua volta, proiettò molte delle sue ambizioni e aspirazioni sul figlio. Le lettere che padre e figlio si scambiarono quando Vido – così lo chiamava Seepersad – studiava a Oxford rappresentano una testimonianza commovente di questo amorevole rapporto. Dallo scambio epistolare emerge che, nonostante la sua nuova vita, in Inghilterra Vidiadhar soffrì di una forma di depressione che egli stesso ha imputato, per lo più, alla solitudine e alla nostalgia di casa. Seepersad, dal canto suo, visse nella speranza che il figlio tornasse a Trinidad per l'estate. In quegli anni, purtroppo, V. S. non fece mai ritorno all'isola natale e la morte di Seepersad, evento drammaticamente inatteso, distrusse definitivamente la speranza di un ricongiungimento.

Fu ad Oxford, tuttavia, che Naipaul prese pienamente coscienza dell'influenza del padre sulla sua vita. In un telegramma inviato alla famiglia in occasione della morte di Seepersad, Vido scrisse: «HE WAS THE BEST MAN I KNEW STOP EVERYTHING I OWE TO HIM [...]»<sup>1</sup>. In una

<sup>1</sup> V.S. Naipaul, *Letters Between a Father and Son*, Gillon Aitken (ed.), London: Little, Brown & Company, 1999, p. 301; enfasi dell'autore.

lettera indirizzata alla madre, Naipaul riassunse così il suo rapporto col padre: «Everything I did and did well [...] always prompted the thought, 'Pa would like to hear of this.' [...] In a way *I had always looked upon my life as a continuation of his— a continuation which, I hoped, would also be a fulfilment*»<sup>2</sup>. E, in un certo senso, la vita di V. S. Naipaul è stata invero la continuazione e l'adempimento di quella del padre. L'ambizione stessa di diventare scrittore sembra aver preso piede, come afferma Naipaul stesso, «from the little things [his] father read to [him]»<sup>3</sup>. Molti ritengono che il successo letterario di V. S. Naipaul abbia, per così dire, redento il fallimento e la frustrazione di Seepersad<sup>4</sup>. Certamente, come sottolinea Anthony Boxill<sup>5</sup>, le corrispondenze esistenti tra l'opera di V. S. Naipaul e quella di suo padre sono notevoli e meritano di essere ulteriormente approfondite. Molte parole sono state profuse sul paragone tra il racconto di Seepersad intitolato "They Named Him Mohun" e il romanzo più famoso di V. S., *A House for Mr Biswas*. Lo scopo di questo breve saggio è invece quello di richiamare l'attenzione sulle analogie e le differenze in essere tra il romanzo di V. S. Naipaul *The Mystic Masseur* e la raccolta di Seepersad dal titolo *The Adventures of Gurudeva*, per capire come V. S. abbia saputo appropriarsi, pur trasformandolo e trascendendolo, del materiale narrativo del padre. Verranno soprattutto messe in evidenza le diverse modalità con cui, nell'opera di Naipaul *junior*, vengono declinate l'attenzione di Seepersad per il *local colour* e per la descrizione della comunità indiana di Trinidad.

Nel celebre saggio "Reading and Writing" Naipaul spiega come da ragazzo, essendosi formato alla lettura dei romanzi inglesi del 1700 e 1800, avesse sempre concepito il romanzo come un riflesso della realtà, come un prodotto costruito che dovesse allo stesso tempo trarre ispirazione dalla vita reale<sup>6</sup>. I romanzi inglesi, però, riflettevano una «alien mythology»<sup>7</sup>, una serie di assunti legati alla società che un giovane proveniente dalle colonie, come Vidia, difficilmente era in grado di cogliere. La 'realtà' si trovava nelle storie del padre, ambientate nella comunità indiana di Trinidad:

<sup>2</sup> Ivi, p. 305; corsivo mio. Nel suo romanzo più celebre, *A House for Mr Biswas*, viene presentato un alter ego narrativo del padre.

<sup>3</sup> V.S. Naipaul, "Reading and Writing", in Pankaj Mishra (ed.), *Literary Occasions: Essays/V.S. Naipaul*, London: Picador, 2004, p. 5.

<sup>4</sup> Molto è stato detto sulla vita e sulle aspirazioni letterarie di Seepersad. Per questo motivo, non mi addenterò nei particolari. Cf. V.S. Naipaul, *Finding the Centre* e *The Enigma of Arrival*.

<sup>5</sup> Anthony Boxill, "V. S. Naipaul's Starting Point", *The Journal of Commonwealth Literature*, X/1, Aug. 1975: 2.

<sup>6</sup> V.S. Naipaul, "Reading and Writing", cit., p. 13.

<sup>7</sup> V.S. Naipaul, "Jasmine", in ID., *Literary Occasions*, cit., p. 45.



Certain undeniable things, though, had been added to my anthology during my time at the secondary school. The closest to me were my father's stories about the life of our community. I loved them as writing [...]. They also anchored me in the world, without them I would have known nothing of our ancestry<sup>8</sup>.

Come ha ammesso nel discorso pronunciato alla cerimonia del Nobel, le storie di Seepersad hanno contribuito a formare la sua 'immagine mentale' della vita della comunità da cui proveniva<sup>9</sup>. Cionondimeno, per lungo tempo V. S. Naipaul scrittore è rimasto esitante, indugiando tra temi europei considerati 'degni', che però egli conosceva poco, e soggetti caraibici 'indegni' che facevano invece parte della sua esperienza<sup>10</sup>. Come spiega l'autore:

I might adapt Dickens to Trinidad; but it seemed impossible that the life I knew in Trinidad could ever be turned into a book. If landscapes do not start to be real until they have been interpreted by an artist, so, *until they have been written about, societies appear to be without shape and embarrassing*<sup>11</sup>.

Quando finalmente è riuscito a superare questo pregiudizio, ha cominciato a scrivere di Trinidad:

[...] one day [...] I began to see what my material might be: the city street [...] and the country life before that, with the ways and manners of a remembered India. It seemed easy and obvious when it had been found; but it had taken me four years to see it. Almost at the same time came the language, the tone, the voice for that material. It was as if voice and matter and form were part of one another<sup>12</sup>.

Naipaul stesso ammette che è stato grazie ai racconti di Seepersad e di R. K. Narayan che, ai suoi occhi, la realtà coloniale si è trasformata improvvisamente in un soggetto letterario degno di questo nome.

I ricordi d'infanzia e i racconti del padre sono dunque diventati la fonte d'ispirazione privilegiata dei primi romanzi di Naipaul; opere celebri come *The Mystic Masseur*, *The Suffrage of Elvira*, *Miguel Street* e *A House for Mr Biswas*, che ricreano appunto l'atmosfera della natia Trinidad. Proprio per l'ascendente esercitato sulla produzione letteraria di Sir Vidia dall'opera di Naipaul *senior*,

<sup>8</sup> V.S. Naipaul, "Reading and Writing", cit., p. 11.

<sup>9</sup> V.S. Naipaul, "Two Worlds (The Nobel Lecture)", in *Literary Occasions*, cit., p. 18.

<sup>10</sup> Pankaj Mishra, "Introduction", *Literary Occasions*, cit., p. X.

<sup>11</sup> V.S. Naipaul, "Jasmine", cit., p. 47. Corsivo mio.

<sup>12</sup> V.S. Naipaul, "Reading and Writing", in cit., p. 12.

composta da storie ispirate agli eventi e agli aneddoti con cui quest'ultimo venne a contatto nel corso della sua attività giornalistica<sup>13</sup>, è importante soffermarsi su Seepersad, che il figlio definisce un «purely local writer»<sup>14</sup>.

La fissazione di Seepersad per il realismo e per la rappresentazione della realtà locale emerge chiaramente dalle lettere inviate al figlio negli anni oxfordiani: il 24 settembre 1951, per esempio, Naipaul *senior* invita il figlio a scrivere «as a West Indian for the West Indies»<sup>15</sup>. Tre mesi dopo, nel maggio dello stesso anno, ritorna sul suggerimento di trattare temi caraibici<sup>16</sup> precisando però che un racconto, o un romanzo, devono avere anche un valore letterario ed essere «something better than ordinary descriptive journalism»<sup>17</sup>. Ancora, «Go in for a bit of realism»<sup>18</sup> e «be realistic»<sup>19</sup> sono i consigli che Seepersad dà ripetutamente al suo Vido. Di fatto, queste sono le intenzioni che emergono dall'opera stessa di Seepersad, intrisa dell'ansia di 'spiegare' Trinidad e, soprattutto, la comunità indiana/indù<sup>20</sup>.

La forte connotazione regionale dell'opera di Naipaul *senior* è anche in parte il motivo per cui, per lungo tempo, V. S. Naipaul eluse il desiderio del padre di veder pubblicate le proprie storie a Londra. Prima di morire, Seepersad corresse e raccolse tutti i suoi racconti, alcuni dei quali, in passato, erano già stati pubblicati a Trinidad o letti nella trasmissione della BBC *Caribbean Voices*. Naipaul *senior* li mandò a Vidya così che questi potesse sponsorizzarli presso le case editrici londinesi. Tuttavia, giudicando i racconti difficilmente pubblicabili al di fuori di Trinidad, V. S. Naipaul non fece nulla fino al 1976, quando rivalutò l'opera paterna come «a valuable part of the literature of the

<sup>13</sup> Nel 1929 Seepersad cominciò a lavorare per il *Trinidad Guardian* con lo scopo di approfondire argomenti indiani/indù. Nel 1933, tuttavia, l'uomo provocò un acceso dibattito per aver criticato, in un articolo, l'uccisione di una capra sacrificata alla dea Kali per scongiurare le malattie del bestiame. Le conseguenze furono terribili e contribuirono al successivo esaurimento nervoso di Seepersad; l'uomo venne, infatti, minacciato di morte se non avesse eseguito lo stesso rituale che aveva condannato.

<sup>14</sup> V.S. Naipaul, "Foreword", in S. Naipaul, *The Adventures of Gurudeva* (1976), London: Heinemann, 1995, p. 11. Da qui in poi, il titolo verrà indicato con la sigla *AG* e le citazioni saranno inserite nel testo.

<sup>15</sup> V.S. Naipaul, *Letters Between a Father and Son*, cit., p. 68.

<sup>16</sup> Ivi, p. 100.

<sup>17</sup> V.S. Naipaul, *Letters Between a Father and Son*, cit., p. 101.

<sup>18</sup> Ivi, p. 170.

<sup>19</sup> Ivi, p. 177.

<sup>20</sup> Cfr. ivi, pp. 199-200: «[...] I have in mind doing a book – my Trinidad Diary – something along the line of *Hindu Holiday*, by Ackerley, which you probably have already read. In this I could give *short or long descriptions of things Indian or things Negro in a popular style*: all about [...] pujahs and [...] recitations, and Tilaks and marriages [...]». Corsivo mio.

region»<sup>21</sup>, facendola così pubblicare. La decisione fu, con ogni probabilità, indotta anche dalla consapevolezza di V. S. Naipaul, acquisita nel tempo, che i racconti di Seepersad avevano influenzato le sue stesse opere, in cui «part of the voice»<sup>22</sup>, confessò in seguito lo scrittore, era certamente quella del padre.

Non è una coincidenza, infatti, che molti elementi della raccolta di Seepersad, *The Adventures of Gurudeva*, riecheggino in *The Mystic Masseur*<sup>23</sup>. Da bambino, infatti, Vido aveva preso parte al lento processo di creazione di questa storia<sup>24</sup>. *The Adventures of Gurudeva*, che Naipaul junior nella Prefazione descrive come «a unique record of the life of the Indian or Hindu community in Trinidad in the first fifty years of the century» (*AG*, p. 19) è una raccolta di racconti che Seepersad scrisse nell'arco di una decina d'anni, dal 1943 al 1953. In quasi tutte le storie, ambientate negli anni '30-'40 del ventesimo secolo, il protagonista è Gurudeva e al centro della narrazione sta il passaggio che questi compie dall'adolescenza all'età adulta nel contesto della comunità indiana di Trinidad, i cui usi e costumi vengono descritti in modo dettagliato.

La vita del piccolo villaggio indo/trinidadiano fa anche da sfondo a *The Mystic Masseur*<sup>25</sup>, ambientato nella Trinidad del dopoguerra. L'opera venne pubblicata nel 1957 come primo romanzo di V. S. Naipaul, che però aveva già scritto *Miguel Street* e *The Suffrage of Elvira*. Il romanzo vendette bene, ricevette il premio John Llewellyn e godette di buone recensioni critiche sia in Inghilterra che nei Caraibi. Frank Collymore, direttore della celebre rivista *BIM*, scrisse che il giovane Naipaul aveva satireggiato «a microcosm with which he [was] familiar and which, in many respects, reflect[ed] the characteristics, conventionalities, and superstitions of the poorer classes of almost any West Indian island»<sup>26</sup>.

*MM* racconta la storia di Ganesh, un giovane indiano di Trinidad, di casta brahmina, che sente di avere davanti a sé un futuro glorioso ma che, non avendo alcun talento specifico, utilizza tutta la sua furbizia per accumulare denaro e acquisire una buona posizione sociale. La sua ascesa si compie con l'aiuto della moglie Leela: egli diventa, in successione, insegnante, massaggiatore, scrittore, mistico, uomo d'affari e politico. Lo scopo del mio

<sup>21</sup> Ivi, p. 16.

<sup>22</sup> V.S. Naipaul, "Reading and Writing", in *Literary Occasions*, cit., p. 14.

<sup>23</sup> Cfr. H. Hayward, *The Enigma of V. S. Naipaul: Sources and Contexts*, London: Palgrave, 2002, p. 17.

<sup>24</sup> V.S. Naipaul, *Finding the Centre*, London: André Deutsch, 1984, p. 43.

<sup>25</sup> V.S. Naipaul, *The Mystic Masseur* (1957), London: Picador, 2002. D'ora in poi, le citazioni saranno nel testo e il titolo verrà abbreviato in *MM*.

<sup>26</sup> F.A. Collymore, "The Mystic Masseur: V. S. Naipaul", *Bim* 7/26, Jan-June 1958: 119.

breve saggio è di dimostrare come Gurudeva sia, sotto molti punti di vista, una sorta di «antenato del Ganesh di Naipaul»<sup>27</sup>.

Innanzitutto, sia Gurudeva che Ganesh appartengono a famiglie benestanti di lignaggio brahminico. Le loro vite seguono percorsi paralleli e alcuni degli episodi narrati in *AG* sembrano essere esplicitamente ripresi e riadattati in *MM*. Il capitolo di *MM* intitolato “Pupil and Teacher”, per esempio, è facilmente accostabile al racconto “A School Inspection” contenuto in *AG*. Qui il vecchio Jaimungal, il padre di Gurudeva, ritira da scuola il figlio quattordicenne per farlo sposare: «He could read. He could write a letter. He could even write a receipt. What mo' he want?» (*AG*, p. 23). Sottolineando lo scarto temporale e lo sfaldarsi delle tradizioni indiane, il romanzo di Naipaul junior descrive invece l'arrivo di Ganesh alla Queen's Royal School col padre che, a differenza di Jaimungal, dà molto più valore all'istruzione e attende che il figlio abbia almeno sedici anni prima di introdurlo al matrimonio. Nonostante le differenze, ci sono notevoli analogie nella descrizione dei personaggi. Nel corso della visita alla scuola, il padre di Ganesh indossa «dhoti, *koortah*, white cap, and an unfurled umbrella on the crook of his left arm» (*MM*, p. 9), proprio come Sookhlal, il pundit che accompagna Jaimungal: «The little man [...] had a white skull-cap on his head [...] was clad in dhoti and *koortah* [...] and he carried a parasol on the crook of one arm» (*AG*, p. 22).

Sorprendentemente, la raccolta di Seepersad non riporta la descrizione del matrimonio di Gurudeva, mentre il romanzo di V. S. Naipaul fa qualche cenno alla cerimonia nuziale di Ganesh e Leela:

There were dancers, drummers, and singers [...] for [...] the night-long ceremony. The yard [...] was beautifully illuminated with all sorts of light [...] and the decorations— mainly fruit hanging from coconut-palm arches — were pleasing. [...] [Leela] sat at his side veiled from head to toe, until the blanket was thrown over them and he unveiled her face. (*MM*, pp. 43-44)

Sebbene il matrimonio tra i due sia stato in parte organizzato da Ramlogan, il padre di Leela, gli sposi hanno avuto il tempo di conoscersi e hanno qualche anno in più di Gurudeva (14) e Ratni (12) che, al contrario, si incontrano per la prima volta il giorno delle nozze. In entrambi i racconti viene invece data particolare enfasi alla descrizione delle prime ‘botte’ che la moglie riceve dal marito. I personaggi di V.S. Naipaul appaiono però molto più consci dell'aspetto rituale, quasi iniziatico, della pratica in questione:

<sup>27</sup> H. Hayward, in cit., p. 19. Traduzione mia.

[Gurudeva] beat Ratni; not from any overwhelming surge of anger, nor from any conscious wickedness, but because the privilege and prerogative of beating her was his, by virtue of his being her husband. [...] And Ratni knew this, too, young as she was, and bore up under her travails without complaint and without murmur, as any good wife was expected to do. (*AG*, p. 28)

It was their first beating, a formal affair done without anger on Ganesh's part or resentment on Leela's; and although it formed no part of the marriage ceremony itself, it meant much to both of them. It meant that they had grown up and become independent. Ganesh had become a man; Leela a wife as privileged as any other woman. (*MM*, p. 49)

Se per Ganesh si tratta di un episodio isolato (fin da subito infatti abbandona questa consuetudine) Gurudeva continua sistematicamente a picchiare Ratni, riducendola talvolta in fin di vita. E le due relazioni, d'altronde, prendono una diversa piega: mentre Gurudeva sviluppa un graduale disprezzo per la moglie, Ganesh e Leela imparano a tollerarsi a vicenda e persino ad amarsi, anche se non possono avere figli. La sterilità è un altro tema ricorrente in entrambe le opere ed è una condizione che accomuna Ratni e Leela. Gurudeva, però, a differenza di Ganesh, la usa come scusa per 'sposare' Daisy e ferire Ratni, che a sua volta lo lascia. Anche Leela, delusa dalla pigrizia di Ganesh e dall'incapacità di questi di terminare il suo primo libro, abbandona il tetto coniugale, ma solo per un breve periodo.

Sia Gurudeva che Ganesh provano un forte risentimento nei confronti delle famiglie delle mogli. In un celebre episodio del racconto "Gurudeva falls in Love", Gurudeva offende Ratni paragonando ogni membro della sua famiglia ad un animale<sup>28</sup>. Ganesh, d'altro canto, cerca di vendicarsi degli inganni di Ramlogan: al matrimonio comincia a mangiare il *kedgeroe*<sup>29</sup> solo dopo aver ottenuto una mucca, una giovenca, 1500 dollari in contanti e una casa (cf. *MM*, p. 45). In seguito costringe il suocero a vendergli la compagnia di taxi che questi ha organizzato per i suoi pazienti senza il suo consenso.

L'analogia più evidente tra Gurudeva e Ganesh, però, è la forte ambizione, una sete di successo che appare tuttavia priva di una meta definita: «Gurudeva was ambitious. From boyhood he was obsessed with a craving for fame. Had other things been equal he might at least have risen to the

<sup>28</sup> Un episodio simile verrà ripreso da Naipaul in *A House for Mr Biswas*.

<sup>29</sup> Nei matrimoni indù la cerimonia del *kedgeroe* o *khichari* è un rituale osservato la mattina dopo le nozze. Allo sposo viene presentato un piatto di riso e lenticchie (il *khichari* appunto) mentre i parenti gli donano del denaro. Le offerte si fermano quando lo sposo comincia a mangiare.

distinction of a legislator; he might have been a doctor or an electrical engineer» (*AG*, p. 35). Mentre i sogni di Gurudeva appaiono intrisi di egoismo e vanagloria, le ambizioni di Ganesh sono ironicamente avvolte da un'aurea di idealistica predestinazione: «I felt I had something big ahead of me» (*MM*, p. 39), dice il protagonista. Nessuno dei due è però dotato di talenti o capacità particolari. Avendo dovuto lasciare presto la scuola, Gurudeva «lack[s] a sense of selection» (*AG*, p. 35) e «[goes] on mistaking notoriety for fame» (*AG*, p. 35). Ganesh, che ha invece raggiunto un certo grado di istruzione, è inizialmente indeciso sulla strada da perseguire; lascia il primo incarico da insegnante per principio e, dopo la morte del padre, passa gran parte del suo tempo bighellonando.

Sebbene il percorso di Ganesh appaia fin da subito più prospero, sia Gurudeva che Ganesh giungono a migliorare la propria condizione socio-economica e la propria posizione all'interno della comunità indiana, le cui debolezze sfruttano senza remore. Per entrambi la via del successo passa attraverso la religione. Uno dei desideri di Gurudeva è quello di ottenere la gloria immortale dei guerrieri epici combattendo nel giorno di Ashurá<sup>30</sup>. Istigato da una leggenda narrata dagli anziani del villaggio, Gurudeva, il quale ignora l'aspetto rituale della festività, mette insieme una «*gatka*<sup>31</sup> band» e fomenta una rissa sanguinosa. Viene per questo motivo condotto in prigione, dove vive una sorta di rinascita mistica che lo spinge, una volta tornato a casa, a diventare pundit: rinuncia alla carne e all'alcol, indossa solo *dhoti* e *koortah*<sup>32</sup>, si circonda di immagini sacre e impara qualche rudimento di hindi e di liturgia indù. Diventa un uomo religioso di buona reputazione e tiene anche qualche seminario sull'ortodossia indù, ma la sua rispettabilità viene alla fine messa in pericolo dall'infatuazione per Daisy, una ragazza cristiana. Questa relazione incarna d'altronde la disgregazione delle tradizioni indù e il cammino verso una reale *creolization*.

Anche Ganesh percorre la strada della religione e del misticismo: proprio come Gurudeva, l'uomo comincia ad indossare abiti tradizionali dedicandosi alla scrittura di libri a tema religioso e all'organizzazione di incontri di preghiera. Presto diventa famoso come guaritore; certo dei suoi poteri taumaturgici, infatti, si fa massaggiatore e, dopo poco tempo, «mystic massa-

<sup>30</sup> Il "giorno di Ashurá" o "*Hosey Day*" è una festività musulmana che celebra il martirio dei fratelli Hassan e Hussein, secondo la leggenda discendenti di Maometto. A Trinidad è diventata una festa nazionale come il carnevale, il natale e le festività indù. La battaglia in cui i due persero la vita viene solitamente rappresentata per le strade.

<sup>31</sup> La *Gatka* è appunto la lotta rituale che viene rappresentata in strada durante lo *Hosey day*.

<sup>32</sup> Abiti tradizionali.

ger» (*MM*, p. 126), una specie di guru. Rispetto al protagonista dei racconti di Seepersad, Ganesh ha spiccate doti imprenditoriali che lo portano ad edificare un vero impero economico nel piccolo villaggio di Fuente Grove. Per attirare i clienti, ad esempio, costruisce un tempietto e un ristorante. In seguito, approfittando della celebrità ottenuta e della superstiziosa ignoranza dei suoi compaesani, diventa presidente della più grande associazione indù di Trinidad, si candida alle elezioni e ottiene infine il prestigioso titolo di M.B.E.<sup>33</sup>. A differenza di Gurudeva, Ganesh ha l'astuzia, la creatività e la leggerezza di un vero *trickster*<sup>34</sup>.

Nessuno dei due, in ogni caso, ha ricevuto un'adeguata formazione dottrinale: «Gurudeva remained a Hindu, and was proud of his being a Hindu, though he hardly knew what Hinduism meant» (*AG*, pp. 63-64). Il primo libro di Ganesh si intitola *A 101 Questions and Answers on the Hindu Religion*, ma le domande che vi si trovano sono così banali da tradire l'ignoranza e la superficialità dell'autore, caratteristiche che emergono anche nel già citato tempietto<sup>35</sup> fatto costruire dal santone «in proper Hindu style» (*MM*, p. 143) proprio per attirare un maggior numero di persone. Il 'disordine' dottrinale di Ganesh si rispecchia inoltre nelle decorazioni appese nel suo ufficio, le quali comprendono, oltre alle immagini di Krishna e Vishnù, quelle di Maria e Gesù e la luna crescente accompagnata dalla stella, simbolo dell'Islam (cf. *MM*, p. 128). In generale, sia Ganesh che Gurudeva sembrano interessati ad acquisire l'aspetto esteriore, alquanto stereotipato, dell'asceta:

Most of the time [Gurudeva] kept in his dhoti and seemed to be pondering some deep question. He would sit under the mango tree back of the house, [...], draw his knees up or stretch them in front of him, and keep thinking for hours. (*AG*, p. 79)

[...] [Ganesh] ate, bathed again, put on his good Hindu clothes, dhoti, vest, and *koortah*, and attended to his note-books. (*MM*, p. 72)

<sup>33</sup> MBE sta per Member of the Order of the British Empire, un'onorificenza conferita dai reali britannici a coloro che, in qualche modo, avevano dato prestigio al Regno Unito e al Commonwealth.

<sup>34</sup> Nelle leggende caraibiche, la figura del *trickster* ha un ruolo centrale e viene solitamente identificata con Anancy, divinità di origine africana che riesce a raggirare gli altri dei grazie alla sua furbizia. Cfr. J. Jonas, *Anancy and the Great House*, Westport & New York: Greenwood Press, 1990.

<sup>35</sup> Cfr. *AG*, pp. 81-86: anche Gurudeva costruisce un *kuti*, un tempietto in cui svolgere i suoi riti.

Sebbene con modalità diverse, le avventure di Gurudeva e di Ganesh, divise da un intervallo temporale di circa vent'anni, fanno emergere le falle della società trinidadiana e, in particolare, della comunità indiana. Attraverso l'uso dell'ironia, e spesso dell'esplicita commedia in *MM*, i Naipaul descrivono un gruppo di personaggi ostinati a mantenere in vita le tradizioni di una terra lontana in una società priva di stabili fondamenti culturali. Nel contesto socio-culturale di Ganesh, in realtà, i vincoli con la madrepatria sembrano essersi molto allentati, mentre nell'ambiente di Gurudeva il legame è ancora forte. A questo proposito, le *short stories* di Seepersad prendono spesso spunto dalle avventure di Gurudeva per fornire al lettore informazioni dettagliate sulle tradizioni e i rituali della comunità indù di Trinidad. I racconti presentano una grande quantità di materiale esplicativo sulle attività giornaliere, il cibo, i riti religiosi e l'organizzazione sociale del villaggio. Vi è anche una costante ricorrenza di termini hindi che raramente ricevono traduzione<sup>36</sup>. Solo in taluni casi viene inclusa una breve spiegazione: il *Satya-Narayan katha*, per esempio, viene definito come un «far bigger puja» (*AG*, p. 64) a cui viene invitato tutto il villaggio e dove, dopo il «*katha*» (*AG*, p. 64) e dopo un po' di «*bhajan* or singing» (*AG*, p. 64), ci si può accostare al cibo dando la precedenza ai brahmini. «*Hosey day*», il giorno di Ashurá, viene descritto come una festività musulmana semi-religiosa e semi-carnevalesca (*AG*, p. 49), osservata anche dagli indù, che commemora il martirio di Hassan e Hussein (*AG*, p. 49). Per l'occasione, spiega il narratore, vengono costruite delle capanne di bambù e lamiera a rappresentare le tombe dei due fratelli martiri (*AG*, p. 51).

I personaggi di Seepersad parlano quasi sempre hindi o «mongrel Hindi, a sort of patois» (*AG*, p. 41) e si attengono ancora, anche se in modo superficiale, alla divisione in caste. Le donne usano il velo («*orhani*», *AG*, p. 26) e cucinano «*roti*» (*AG*, p. 26), «*bharth*» (*AG*, p. 29), «*dahl*» (*AG*, p. 29) o «*bhaji*» (*AG*, p. 29). In questa piccola India caraibica si ha ancora fede nel *karma*, si misura la virtù di una donna in base alla sua completa sottomissione alla volontà del marito (cf. *AG*, p. 31), si vive ancora in nuclei di famiglie allargate, si va dal *pundit* per le questioni spirituali mentre si ricorre al «*panchayat*» (*AG*, p. 143), il consiglio degli anziani e dei *pundit*, per problemi di natura più seria. La trasmissione orale di antiche leggende indiane, inoltre,

<sup>36</sup> Il *puja* per Hanuman, ad esempio, è descritto così: «All that [Jaimungal] had to do was to call Pundit Shivlochan, the priest, provide some well-cooked *mohan-bhog* – a sweetmeat of flour, ghee, milk and sugar – and bananas and mangoes [...]; fry *soharis* and prepare *tarkaris* of pumpkin and of English potatoes, and offer these to Hanuman at the foot of a fifteen- or twenty-foot tall bamboo staff flying a red flag in honour of the god» (*AG*, p. 64).



che ha luogo in uno spazio comune, è fondamentale per dare coesione e senso d'identità a questo piccolo mondo chiuso in se stesso che tenta di riprodurre l'atmosfera del villaggio indiano. Di sera, per esempio, Jaimungal si accovaccia per terra, raduna i vicini e racconta storie «of the dare-devil exploits of dead and gone bad-Johns» (*AG*, pp. 35-36).

Se, da una parte, l'opera di Seepersad descrive minuziosamente l'universo degli indiani a Trinidad, dall'altra svela la falsità e l'anacronismo che caratterizzano la vita della comunità. Gli indiani si rifiutano di accettare l'inevitabile processo di 'creolizzazione' che investe sia loro che le loro tradizioni. Portavoce di questa posizione è, nella storia "Gurudeva as Lecturer", Mr Sohun, il preside della scuola, un uomo illuminato che appare, in controtuce, quasi come l'alter ego di Seepersad stesso: «You people want to build a little India of your own in Trinidad. [...]. You can no more be entirely Western than you can be entirely Eastern; [...] You will be distinctly West Indian...» (*AG*, 114-115).

La realtà indiana descritta in *MM*, d'altro canto, appare molto più 'diluita': l'hindi è stato quasi del tutto dimenticato, i pochi rituali indù ancora esistenti vengono osservati con superficialità, le caste di fatto non esistono più<sup>37</sup> e il luogo di raduno del villaggio è diventato il negozio di Beharry, dove gli uomini si incontrano il sabato sera per bere «a lot of bad rum» (*MM*, p. 58). Le donne sono solo in apparenza docili e sottomesse, ma sono in realtà molto attive ed energiche, come dimostrano Leela e Suruj Mooma, la moglie di Beharry.

Sono questi dettagli che possono essere facilmente estrapolati dalla storia, la quale è però priva dell'intento esplicativo che caratterizza invece i racconti di Seepersad. In *MM* vengono fatti solo brevi cenni al contesto mentre le descrizioni dei rituali indù sono poche e scarsamente particolareggiate. Oltre alla rappresentazione del matrimonio, troviamo il racconto del funerale del padre di Ganesh<sup>38</sup> e la descrizione, irresistibilmente comica, dell'iniziazione brahminica di Ganesh:

<sup>37</sup> Eccetto i brahmini, che sono gli unici che possono diventare *pundit*.

<sup>38</sup> «Lights were on in most of the houses and huts, there was much activity on the road, and his ears caught the faint hum, as of distant revelry. [...] scores of people he didn't know scrambled towards him with outstretched arms. [...] Afterwards he remembered [...] returning to the house where no fire could be lit, the sad songs of the women lengthening out the night; then, in the early morning, the preparations for the cremation. [...] He remembered having to walk round the body of his father, remembered applying the last caste-marks on the old man's forehead, and doing many more things [...]». (*MM*, pp. 18-20)

The initiation ceremony was held that very week. They shaved his head, gave him a little saffron bundle, and said, 'All right, off you go now. Go to Benares and study.'

He took his staff and began walking away briskly from Fourways.

As arranged, Dookie, the shopkeeper ran after him, crying [...] 'No, boy. No. Don't go away to Benares to study.'

Ganesh kept on walking. [...]

Dookie caught Ganesh by the shoulder and said, 'Cut out this nonsense, man. Stop behaving stupid. [...] You think you really going to Benares? [...]' (*MM*, p. 11)

A differenza del padre, V.S. Naipaul non sembra interessato alla complessità delle tradizioni indiane; usa, invece, l'ironia del narratore per trasmettere l'atmosfera di una Trinidad in rapido cambiamento: variopinta e spumeggiante, ma anche ignorante, superstiziosa e priva di direzione certa. È interessante sottolineare come negli anni '50 questo non sia stato immediatamente colto dai lettori inglesi, il pubblico a cui l'opera era in realtà destinata. L'autore parlò di questa «barriera regionale»<sup>39</sup> l'anno seguente:

The social comedies I write about can be fully appreciated only by someone who knows the region I write about. Without that knowledge it is easy for my books to be dismissed as farces and my characters as eccentrics. [...] It isn't easy for the exotic writer to get his work accepted as being more than something exotic<sup>40</sup>.

Ciononostante, per lungo tempo Naipaul ha continuato a scrivere di Trinidad dimostrando quanto affermato da Arthur Calder Marshall su *Caribbean Voices*, e cioè che «only a literature rooted in the society where the writer lives [...] can have a hope of universality»<sup>41</sup>. Questo vale certamente anche per Naipaul, sebbene l'autore non viva più a Trinidad da diversi decenni.

In conclusione, sebbene in *MM* la commedia sociale di V.S. Naipaul non sia animata dall'intenzione di prendere parte ad un progetto di creazione

<sup>39</sup> Cfr. V.S. Naipaul, "The Regional Barrier", *Times Literary Supplement*, 15 August 1958.

<sup>40</sup> Ivi.

<sup>41</sup> A. Calder Marshall, "What I Hope to See from the West Indies", *Caribbean Voices*, 1 February 1948.

di una letteratura nazionale/regionale, essa dimostra l'abilità dell'autore di acquisire, rielaborare ed arricchire i temi paterni. Come ebbe a scrivere E.K. Brathwaite<sup>42</sup>, è con leggerezza, capacità di caratterizzazione e distacco ironico che, in linea con gli intenti di Seepersad, l'opera di Sir Vidia riesce comunque a fare emergere la «Trinidadianness»<sup>43</sup>, l'essenza di Trinidad.

<sup>42</sup> E.K. Brathwaite, "Roots", *Roots*, Michigan: The U. of Michigan P. – Ann Arbor Paperbacks, 1993, p. 39.

<sup>43</sup> A.D. Drayton, "West Indian Fiction and West Indian Society", *The Kenyon Review*, XXV/1, Winter 1963: 131.



XVII

AVVENTURE IMPERIALI.  
NOTE SULLA SCRITTURA DI VIAGGIO  
DI AMELIA EDWARDS (1831-1892)  
E MARY KINGSLEY (1862-1900)

*Anna Rosa Scrittori*

Nella seconda metà dell'Ottocento, contravvenendo alle regole imposte dalla loro educazione borghese, molte donne della classe media vittoriana lasciano da parte il perimetro protetto ma angusto della vita domestica per avventurarsi, a volte senza scorte, in innumerevoli viaggi, non solo lungo i consueti itinerari del Grand Tour, ma soprattutto nei paesi della conquista coloniale britannica. Sono itinerari di conoscenza e di scoperta di sé in relazione ad un mondo 'altro', quelli percorsi dalle viaggiatrici che, nel sentire comune, vengono spesso catalogate come pure e semplici avventuriere, pronte a compromettere, in luoghi impervi e pericolosi, poco adatti alle donne, le qualità intrinseche del soggetto femminile<sup>1</sup>.

In realtà, il viaggio è per loro l'occasione di una «cross cultural representation through signification»<sup>2</sup>, di una mediazione nel tempo e nello spazio fra il qui e l'altrove, una distanza che produce orientamento e disorientamento

<sup>1</sup> Maria Frawley sostiene che la pratica delle *separate spheres*, nel periodo vittoriano, ammette varie eccezioni: M. Frawley, *A Wider Range Travel Writing by Women in Victorian England*, London-Toronto: Associated UP, 1998. Mary Poovey dimostra come la costruzione della soggettività femminile si svolga in modo discontinuo nella prassi sociale e nelle istituzioni della metà del secolo: M. Poovey, *Uneven Developments. The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England*, London: Virago Press, 1989. Linda Peterson segue, invece, le varie fasi in cui le donne si affermano nel mercato editoriale collaborando attivamente a riviste e periodici: L. Peterson, *Becoming a Woman of Letters. Myths of Authorship and Facts in Victorian England*, Princeton: Princeton UP, 2009.

<sup>2</sup> A. Blunt, *Travel, Gender and Imperialism*, London: The Guildford Press, 1994, p. 20.

al tempo stesso. Come sostiene Alison Blunt: «travel [...] involves the familiarisation or the domestication of the unfamiliar at the same time as the defamiliarisation of the domestic»<sup>3</sup>.

Inoltre, il viaggio geografico trova un naturale completamento nell'itinerario più o meno metaforico della scrittura che ripercorre, nei segni del linguaggio, i momenti salienti dell'esperienza e trasforma il vedere in conoscere. Gli innumerevoli documenti – diari, lettere, articoli<sup>4</sup> – con cui le viaggiatrici, di ritorno in patria, si adoperano per rendere pubbliche le loro esperienze, sono da molti anni al centro della riflessione critica quali testimonianze insostituibili, per la loro ricchezza e complessità, sulle modalità, gli effetti e la cultura del colonialismo<sup>5</sup>.

In primo luogo, i resoconti delle *spinsters abroad* <sup>6</sup>si differenziano in maniera significativa dalle tematiche e dalle formule espressive ricorrenti nei diari degli esploratori che guidano l'impresa coloniale. Secondo Mary Louise Pratt l'ideologia della conquista, così come appare negli scritti di alcuni viaggiatori del secondo Ottocento, quali Stanley o Livingstone, ha spesso come fondamento l'emozione estetica che essi provano di fronte alle bellezze dei nuovi territori<sup>7</sup>, «an all encompassing vision through the eye/I» che si trasforma, inevitabilmente, nel bisogno del possesso.

In quanto soggetti marginali nell'epopea della conquista, le viaggiatrici, invece, tendono a privilegiare, nei loro resoconti, osservazioni pratiche

<sup>3</sup> Ivi, p. 17.

<sup>4</sup> Billie Melman cita la *Bibliotheca Cisorientalia* in cui Richard Bevis elenca 245 opere a stampa sul Medio Oriente, prodotte fra il 1821 e il 1914, da 187 autrici: B. Melman, *Women's Orients, English Women and The Middle East 1718-1918 Sexuality, Religion and Work*, London: MacMillan, 1992.

<sup>5</sup> Tra I saggi più interessanti sull'argomento, oltre ai volumi di A. Blunt, B. Melman e M. Frawley (che ho citato sopra) si vedano D. Birkett, *Spinsters Abroad, Victorian Lady Explorers*, Oxford: Blackwell, 1989; S. Gikandi, *Maps of Englishness. Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York: Columbia UP, 1996; S. Mills, *Discourses of Difference: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, London: Routledge, 1993; M.L. Pratt, *Imperial Eyes*, London: Routledge, 1992; per il contesto: G. Marshall (ed.), *The Cambridge Companion to the Fin de Siècle*, Cambridge: CUP, 2007.

<sup>6</sup> Cfr. D. Birkett, cit. Sul tema si vedano anche S. Mills, cit.; C. Lane, "Fantasies of Lady Pioneers between Narrative and Theory", in Ph. Holden, R.J. Kuppel (eds.), *Imperial Desire: Dissident Sexualities and Colonial Literature*, Minneapolis: U. of Minnesota Press, 2003; R. Jenkins, "The Gaze of the Victorian Woman Traveller", in K. Siegel (ed. and intr.), *Genre, Race, Identity in Women's Travel Writing*, New York: Peter Lang, 2004.

<sup>7</sup> Mary Louise Pratt conia il termine *Monarch of-all-I-see* per riassumere le modalità con cui i viaggiatori come Stanley o Livingstone descrivono i luoghi della loro conquista. La studiosa analizza, in particolare, il testo *Lake Regions of Central Africa* (1860) in cui Richard Burton comunica la sua scoperta del lago Tanganyika: M.L. Pratt, cit., p. 201.

sugli eventi e sulle relazioni che si intrecciano nella vita della colonia, ma anche annotazioni scientifiche sulla natura dei luoghi, oppure valutazioni socio-politiche sulla funzione del progetto coloniale. In ogni caso, però, esse mettono in campo una serie di pratiche discorsive volte a sottolineare e al tempo stesso a ridurre la distanza che le separa dalla vita e dalla cultura degli indigeni<sup>8</sup>. Il discorso della filantropia, per esempio, aggiorna l'ideale domestico della loro educazione borghese e si adegua ad una certa visione paternalistica della vita coloniale; le osservazioni scientifiche o sociologiche su luoghi e culture estranee, invece, fanno riferimento al bisogno di affermarsi in quanto soggetti di conoscenze nuove e inedite. Scrive Simon Gikandi:

Women travelers seek to consolidate their notions of freedom in the realm of the other – but they also have to contend with the fact that empire is a male affair and they themselves are the other that they seek elsewhere [...]. How does one read colonial subjects and white women in the service of empire but outside its hegemonic field? [...] Do we praise them for rising beyond domestic confinement and finding new opportunities in the colonial frontier, or do we condemn them for failing to transcend (male) ideologies of empire, including those of racial and caste superiority?<sup>9</sup>

L'esperienza di viaggio delle *spinsters abroad* si svolge dunque all'insegna della profonda ambivalenza che le vede partecipi del progetto imperiale e contemporaneamente estranee ad esso. Nell'ambito testuale tale contraddizione arricchisce i loro racconti di molteplici prospettive: luoghi, tempi, eventi, osservazioni sul campo, riflessioni, pensieri, i mezzi di cui le viaggiatrici si servono per comunicare le loro straordinarie avventure.

I diari di Amelia Edwards e Mary Kingsley sono in tal senso assai significativi, in quanto ci presentano visioni opposte sulle finalità, le aspettative, le ricerche e gli effetti del viaggio in Africa. Nel 1873-4 Amelia attraversa l'Egitto e il Sudan nel tentativo di ritrovare, nei monumenti disseminati lungo il Nilo, una immagine storicamente corretta della civiltà dell'antico Egitto. La scrittura del suo diario di viaggio – *A Thousand Miles up the Nile* (1876) – chiarisce, in più di una occasione, come l'itinerario storico-geografico diventi ben presto un percorso di identificazione soggettiva, un modo in cui la protagonista riconosce le sue pulsioni personali e le sue qualità di archeologa.

<sup>8</sup> M. Frauley, cit., p. 31: «Victorian women made good use of their distance from English Society; indeed the concept of distance functions variously to signal their sense of cultural gaps and boundaries and their simultaneous sense of proximity to and detachment from that culture».

<sup>9</sup> S. Gikandi, cit., pp. 47, 121, 122 e segg.

Mary Kingsley, dal canto suo, fa più volte (1893 e 1895) il periplo dell'Africa occidentale, dominio di portoghesi, inglesi e francesi<sup>10</sup>. In *Travels in West Africa* (1897) il racconto delle difficoltà che inevitabilmente la viaggiatrice deve superare nel tragitto tra le postazioni coloniali e l'interno dell'Africa nera, non cede mai all'autoesaltazione. Inizialmente Mary guarda al continente nero come ad un terreno di studio per le sue ricerche sulle forme di vita e di culto in quella antica terra, ma, nel corso del viaggio, senza mai rinunciare ad alcun dettaglio – anche fisico – della sua identità Britannica, ella finisce per riconoscersi interamente nella storia dell'Africa, nelle tradizioni religiose, gli usi e costumi delle comunità indigene, per quanto primitive.

### *Amelia Edwards e il valore della memoria*

Più che di una vera e propria esplorazione geografica, il viaggio che Amelia Edwards compie in Egitto e Sudan nell'inverno 1873-74 ha le caratteristiche di una spedizione culturale organizzata per conoscere i minimi dettagli di una civiltà che ha influenzato la storia e la cultura dell'Europa e dell'intero occidente. L'atteggiamento eurocentrico è, dunque, uno dei punti cardine del racconto che Edwards fa di quella esperienza in *A Thousand Miles up the Nile* (1876)

Edwards giunge al Cairo senza un programma preciso e, per non confondersi con la massa anonima dei *Cook's Tourists*, noleggia, con un ristretto numero di persone, una imbarcazione con l'intenzione navigare lungo il Nilo e ritrovare sulle sue sponde i segni e le fasi storiche dell'antica civiltà egiziana.

Fin dall'inizio, il racconto del suo contatto con i molteplici aspetti della vita egiziana adotta alcuni *loci classici* dell'orientalismo di maniera<sup>11</sup>, basato sulle impressioni che la natura pittorica delle immagini provocano in chi guarda: «In order to enjoy an overwhelming ineffaceable first impression of Oriental out-of door life one should begin in Cairo with the native bazaars [...] ... they all look as if they had been put there expressively to be painted»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Ovviamente la colonizzazione dell'Africa conosce un'accelerazione nel XIX secolo, quando si verifica il cosiddetto *scramble*, ovvero la corsa alla conquista indiscriminata dei territori africani da parte delle maggiori potenze europee.

<sup>11</sup> E. Said, *Orientalism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978

<sup>12</sup> A. Edwards, *A Thousand Miles Up the Nile* (1891), London: Routledge & Son Limited, p. 2. I numeri riportati tra parentesi si riferiscono alle pagine della edizione sopracitata.



Nel corso del viaggio, tuttavia, la relazione *sight/site*, tipica secondo Pratt delle descrizioni paesaggistiche nei diari di viaggio, diviene, per la scrittrice, il centro di una esperienza sublime, una visione interiorizzata, tanto più significativa quanto più spesso si ripresenta agli occhi della memoria

Yet to look is something, if one can but succeed in remembering; and the Great Hall of Karnack is photographed in some dark corner of my brain as long as I have memory. I shut my eyes, and I see it as if I were there – not all at once as in a picture; but bit by bit, as the eye takes note of large objects and travels over an extended field of vision. I stand once more among those mighty columns which radiates into avenues from whatever point one takes them. I see them swathed in coiled shadows and broad bands of light. I see them sculptured and painted with shapes of Gods and Kings [...] with sacrificial altars and forms of sacred beasts, and emblems of wisdom and truth [...] (154).

Come si può notare, quella della memoria è una visione fotografica, una forma di rivelazione progressiva e distesa in cui le azioni si ripetono in un eterno presente. («I shut my eyes», «I see», «I stand once more»).

Il contatto con le antichità egiziane innesta dunque, per Amelia Edwards, un percorso personale di ricerca e conoscenza di sé, diviene, in definitiva, una esperienza così *vitale* da mutare radicalmente il suo destino e trasformarla in una esperta archeologa, capace anche di decifrare i geroglifici. Il desiderio della scrittrice di penetrare i segreti della civiltà egiziana, con la stessa forza e autorità con cui entra nei cunicoli sotterranei di templi abbandonati, o scopre siti ancora inesplorati è un motivo ricorrente nella narrazione del suo diario. Di quella cultura antica Edwards ama soprattutto l'ibridismo delle forme, una compresenza di animato/inanimato, umano/animale, maschile/femminile che rivela una concezione della vita e dell'arte assai vicina alla sensibilità della scrittrice.

Il messaggio che proviene dai templi di Luxor, Karnach o Abu Simbel è un fatto così significativo da farle dimenticare le condizioni assai difficili in cui vivono le popolazioni dell'Egitto moderno – atteggiamento assai singolare per una intellettuale nota nei circoli londinesi per le sue aperture democratiche e la sua adesione al movimento suffragista – : «for my own part, I had not been many weeks on the Nile before I began systematically to avoid going about the native towns whenever it was practical to do so» (86).

Per raccontare le varie fasi del suo viaggio, Amelia si avvale, naturalmente, di strategie discorsive assai sofisticate: il resoconto fattuale degli avvenimenti che scorrono giorno per giorno è il prodotto di un soggetto neutro

spesso presentato in terza persona (*the present writer*), mentre le annotazioni storiche o i rilievi scientifici danno risalto all'autorevolezza, acquisita sul campo, dall'archeologa che vede nei monumenti dell'antico Egitto l'espressione di una potenza veramente imperiale.

*Mary Kingsley: a higher level of lucidity*<sup>13</sup>

Nel capitolo sesto del suo *Travels in West Africa*, Mary Kingsley interrompe il racconto del suo viaggio lungo la costa dell'Africa occidentale per spiegare le ragioni che l'hanno indotta a continuarlo nella forma di un vero e proprio diario:

I must pause here to explain my reasons for giving extracts from my diary, being informed on excellent authority that publishing a diary is a form of literary crime. Such being the case I have to urge in extenuation of my committing it that – Firstly I have not done it before [...]. Secondly no one expects literature in a book of travel . Thirdly there are things to be said in favour of the diary form, particularly when it is kept in a little known and wild region, for the reader gets therein notice of things that [...] go to make up the conditions of life under which men and things exist [...]. When a person is out travelling, intent mainly on geography, it is necessary, if he publishes his journals, that he should publish them in sequence. But I am not a geographer. I have to learn the geography of the region I go into in great detail, so as to get about [...] my means of learning are not the scientific ones [...] I do not “take lunars” [...] I have omitted all my bush journals [...] for the African forest is not a place you can give an idea of by chronicling your own experience in it day by day. (101)

In tal modo la scrittrice chiarisce al lettore l'intero piano di composizione del suo racconto. Le sue riflessioni sulla relazione fra la scrittura del diario, l'esperienza del viaggiare e le osservazioni del viaggiatore sono costruite su di un incrocio di negazioni e affermazioni, una modalità tipica di Mary Kingsley che ama negare la propria autorevolezza nel momento stesso in cui ne presenta i risultati.

In primo luogo, la scrittrice smonta il rilievo critico che potrebbe derivare dall'uso, improprio per un racconto di viaggi, della forma del diario,

<sup>13</sup> M. Kingsley, *Travels in West Africa*, Mineola-New York: Dover Publications, Inc., 2003, p. viii. I numeri riportati tra parentesi si riferiscono a pagine della sopracitata edizione. Sulla vita di Mary Kingsley si veda K. Frank, *A Voyager out. The Life of Mary Kingsley*, London: Tauris Parke, 2006.

svuotando implicitamente – attraverso l'inversione ironica – il significato di parole forti come «excellent authority», «crime», «literature»; in seguito, poi, come è sua abitudine, fa dell'autoironia quando cita le formule, veramente esilaranti, nella loro brevità, della sua scrittura diaristica: «awful turn up with crocodile about ten [...], evil spirits crawl on ground» (101).

Naturalmente con tali strategie la scrittrice intende affermare la validità della scrittura del diario come l'unica forma che permette di far conoscere le condizioni in cui «gli uomini e le cose esistono» in paesi lontani. Tale regola, ovviamente, ammette delle eccezioni, perché l'esperienza di vita nella foresta o le ricerche sulla cultura degli indigeni richiedono un progetto di scrittura più complessivo di quanto consenta la forma del diario: «the African forest is not a place you can give an idea of by chronicling your own experience in it day by day» (102).

Il fatto è che Kingsley è una viaggiatrice libera, poco abituata ad osservare le consuetudini che regolano le relazioni dei viaggiatori. Le sue conoscenze geografiche non sono il frutto di premesse astratte, ma di osservazioni sul campo; per lei lo studio complesso e a volte pericoloso delle fasi lunari, è un espediente inutile, per non dire dannoso per chi vuole studiare l'Africa.

La stesura di un diario, inoltre, può rivelarsi un utile strumento di auto-analisi per il viaggiatore bianco che si trova a vivere a contatto con gli indigeni, per Mary, invece, tale dimensione è priva di senso: «I am not bent» – scrive Mary – «on discoursing on my psychological state, but on the state of things in general in West Africa» (ivi).

Già nelle introduzioni al suo corposo volume, Mary ricorre di frequente alla retorica dell'auto-negazione o a forme, spesso comiche, di auto-ironia, fenomeni assai comuni nella scrittura delle donne. Tali strategie indirette sono dunque il modo con cui Mary afferma la propria estraneità al progetto e all'ideologia coloniale dominante? La ricchezza e la complessità dei testi di Mary Kingsley scoraggia qualsiasi classificazione definitiva.

Nella sua scrittura Mary propone modalità espressive tipiche del racconto di viaggio, come le visioni estetiche di luoghi e persone e le osservazioni scientifiche sulla natura dei territori. La scrittrice, tuttavia, tratta tali argomenti in maniera del tutto originale; sa, per esempio, come ridurre la portata emotiva di una descrizione con un dettaglio comico, e accomuna le annotazioni scientifiche ai dettagli più concreti della vita degli indigeni.

Spesso considerata come l'eroina di una epopea di conquista, Mary Kingsley rappresenta i valori tradizionali dell'identità nazionale nel momento stesso in cui si fa interprete delle necessità dei popoli africani. In definitiva la scrittrice ci presenta un'immagine nuova, più inclusiva e aperta di *Britishness*.



## XVIII

### END GAMES: PROSPERO, ARIEL E HAMM

*Marisa Sestito*

Difficile, per chi studi *La Tempesta*, non identificare uno dei suoi tratti distintivi nell'inafferrabilità: li conduce la presenza diffusa di Ovidio, l'evanescenza del confine tra bene e male, la difficile relazione tra teatro e menzogna. Tanto più colpisce l'inarrestabile fluidità se considerata sullo sfondo delle solide, onnipresenti strutture di contenimento: la puntuale regolarità di tempo, luogo e azione, la ciclica ricorrenza del motivo dell'usurpazione, l'insistita ripetitività della scansione temporale (i dodici anni che segnano la storia degli isolani). Eppure, in accordo, si direbbe, col perenne moto delle onde che lambiscono l'isola, con la fluttuazione delle armonie che ne impregnano l'aria, tutto sfugge, rendendo impervia l'interpretazione. Anche dove sembrerebbe relativamente scontata<sup>1</sup>.

Come nel caso di alcuni personaggi: molto illuminante Gonzalo, il benevolo consigliere della corte di Napoli, l'ingenuo 'traduttore' di Montaigne e teorizzatore dell'età dell'oro. A ben vedere, tuttavia, la nobiltà del personaggio non deriva tanto da sue qualità direttamente verificabili, quanto dal giudizio di Prospero: un giudizio a suo modo 'interessato', essendo stato proprio Gonzalo a portare conforto al momento dell'esilio, fornendogli cibo e acqua, abiti sontuosi e lini («rich garments, linen»), altri generi non meglio specificati («stuffs and necessaries»), e infine gli amati libri. Il motivo della gratitudine si lega dunque, oltretutto ai generi di prima necessità, all'esteriorità di un 'costume' del potere ormai inutilizzabile, e soprattutto alla possibilità

<sup>1</sup> Una prospettiva che continua a dimostrarsi inesauribile, e che ho parzialmente applicato in "The Tempest: fluttuanti geografie, mitici approdi", contenuto in C. Mucci, C. Magni, L. Tommaso (a c. di), *Le ultime opere di Shakespeare. Da Pericles al caso Cardenio*, Napoli: Liguori, 2009.

di preservare la passione dominante, a cui Prospero stesso ascrive il suo peccato originale: brama di conoscenza segreta che lo ha sottratto al dovere del governo, istigando conseguentemente il fratello a farsi usurpatore. E mentre mette a parte del passato la figlia – e dell'antefatto il pubblico –, la spia più inquietante affidata al linguaggio riguarda l'uso del tempo verbale che di Prospero svela la disposizione inalterata:

Knowing I lov'd my books, he furnish'd me  
From mine own library with volumes that  
I prize above my dukedom. (I, 2, 166-68)<sup>2</sup>

Libri tuttora più preziosi del ducato che sarebbe stato suo dovere governare: strumenti che durante l'esilio gli hanno consentito di perfezionare la sua «arte», provocando la tempesta e quel che ne consegue<sup>3</sup>. L'altra nota stonata, che riguarda la natura del personaggio Gonzalo, dipende dalla funzione a suo tempo affidatagli dal re di Napoli: quella cioè di neutro esecutore («being then appointed master of this design») di una più che presumibile condanna a morte del Duca e di sua figlia bambina, abbandonati su una barchetta in balia delle onde. Che i doni rappresentino un tentativo di acquietare la coscienza mediante compensazioni materiali<sup>4</sup>?

Del resto, neppure le comparse in scena depongono particolarmente a favore del personaggio; come quando sull'isola, nel verso che apre il secondo atto (e dunque in enfatica evidenza), insiste perché il re stia allegro ed esprima soddisfazione per essersi salvato:

Beseech you, sir, be merry; you have cause,  
So have we all, of joy; for our escape  
Is much beyond our loss.

Esortazione che, nella migliore delle ipotesi, manifesta un'ottusa insensibilità di fronte alla spaventosa perdita del figlio ed erede che Alonso suppone di aver patito.

<sup>2</sup> *The Tempest*, F. Kermodé ed., Routledge, London-New York: The Arden Shakespeare, 1994.

<sup>3</sup> Cfr. l'introduzione di S. Greenblatt a *The Tempest*, New York-London: The Norton Shakespeare, 1997, p. 3049.

<sup>4</sup> Un tema rilevante, quello della coscienza, che il *villan* Antonio priva di qualsiasi rilevanza nel dialogo col suo potenziale 'imitatore' Sebastian: «*Sebastian*. But for your conscience. *Antonio*. Ay, sir; where lies that? If 'twere a kibe, / 'Twould put me to my slipper: but I feel not / This deity in my bosom: twenty consciences, / That stand 'twixt me and Milan, candied be they, / And melt, ere they molest!» (II,1, 270-275).

Ma forse uno degli svelamenti più interessanti avviene all'inizio, durante la tempesta, e dunque al di qua dell'elogio del «nobile napoletano Gonzalo» espresso da Prospero. Nella prima scena dell'atto primo infatti, sorprendentemente, Gonzalo si trova in completo accordo linguistico con Sebastian e Antonio, i due *villains* irredimibili – senza alcun dubbio lo è Antonio, qualche segno di incertezza va concesso a Sebastian – che ben presto si riveleranno determinati a uccidere. Ebbene, Gonzalo, ancora un perfetto sconosciuto per lo spettatore, si adegua alla volgarità di entrambi, rincarandone l'aggressività nei confronti del nostromo;

SEBASTIAN. A pox o' your throat, you bowling, blasphemous, incharitable dog! [...]

ANTONIO. Hang, cur! Hang, you whoreson, insolent noisemaker. [...]

GONZALO. I'll warrant him for drowning, though the ship were no stronger than a nutshell, and as leaky as an unstanched wench. (I, 1, 40-48)

Il marinaio che urla la sua indifferenza al potere del re, inerme come tutti di fronte alla tempesta, diviene per Gonzalo il pendaglio da forca destinato all'impiccagione, e quindi la garanzia indiretta di salvezza, fosse anche l'imbarcazione un fragile guscio di noce. All'immagine della nave che imbarca acqua si associa l'immagine oscena di un corpo femminile non integro in cui si rovescia la qualità e il percorso dei fluidi; come la nave, infatti, anche «wench», la donna di malaffare – «puttana» per Lombardo e Serpieri<sup>5</sup> – ha una falla da cui 'perde'. L'allusione al sangue mestruale – e forse anche alla lacerazione dell'imene – rimanda a una fertilità degradata, che ambigualmente si proietta in avanti, anticipando per contrasto il tema dell'illibatezza identificato con la verginità di Miranda: purezza già messa a repentaglio da Caliban nell'antefatto, e difesa dalle barriere che Prospero le erige intorno, evidentemente consapevole di pericolose contiguità.

Una perturbante coincidenza linguistica, grazie alla parola che si fa veicolo di significati opposti, segnala infatti l'agile passaggio dall'una all'altra forma della femminilità: poiché «wench», sfruttata nella duplice potenzialità dell'offesa e dell'affetto, identifica sia la figura promiscua citata da Gonzalo sia la giovane Miranda messa al corrente dal padre sulle sue origini<sup>6</sup>. (Inevitabilmente perdendo la coincidenza, «ragazza mia» traduce Lombardo, «ragazza» Serpieri). Il termine tuttavia, non ancora giunto in fondo al suo

<sup>5</sup> R. Colombo (a c. di), A. Lombardo, G. Strehler, *La Tempesta. Tradotta e messa in scena*, Roma: Donzelli editore, 2007; *La tempesta*, intr. e trad. di A. Serpieri, note di C. Mucci, Venezia: Marsilio, 2006.

<sup>6</sup> «Well demanded, wench», I, 2, 139.

tragitto, nuovamente si destabilizza per comparire una terza volta e riassumere, in bocca ad Antonio, l'accezione scurrile degli inizi<sup>7</sup>: decisamente multifunzionale, *wench* serve all'usurpatore per dare una stoccata al perbenismo puritano, per farsi beffe dell'involontaria comicità dei 'buoni' (qui Adrian), e infine, per l'appunto, per agganciarsi sorprendentemente all'altra faccia di Gonzalo, rivelatasi nella tempesta.

Oltre alla difficile classificazione dei personaggi – più degli altri, Prospero e Caliban – uno degli aspetti più suggestivi e misteriosi del testo ha a che fare con la sua dimensione metateatrale; e non mi riferisco alla virtuosistica coincidenza tra tempo dell'azione e tempo della *performance*, dove il coinvolgimento dello spettatore è forte e immediato, bensì a una dimensione meno esposta e di non immediata percezione. Un palcoscenico di raffinati spettacoli ideati dall'artista mago, di cui i personaggi in scena, sorprendentemente, usufruiscono solo in modo parziale, e il cui vero destinatario è lo spettatore in teatro.

Uno dei momenti più spettacolari, intensi e sconvolgenti – e nella mia prospettiva più significativi –, è rappresentato dalla scena dell'Arpia interpretata da Ariel, su cui si conclude l'atto terzo; non a caso, poiché è qui che i *villains* toccano l'apice tragico precipitando nella follia. Un destino che non sfiora lo spettatore (Prospero, noi), consapevole della sofisticata finzione che si svolge davanti ai suoi occhi, suggestivamente assimilabile a un *antimasque*. Fedele ai canoni del genere, infatti, Ariel produce qui una forte carica di negatività, destinata tuttavia a non durare a lungo e a venir smentita da lui stesso una volta cambiato il costume, nella scena successiva, la prima dell'atto quarto, nel sontuoso *masque* delle dee. Uno spettacolo leggibile anch'esso da due prospettive diverse: come parte finale, ottimistica e celebrativa, di una rappresentazione composita – l'insieme di *antimasque* e *masque*, appunto –; come rappresentazione a sé stante, volta a esibire la sublime arte di Prospero a uso e consumo di Ferdinand e Miranda, spettatori incantati e a loro modo 'doppi' anch'essi: per un verso contrapposti ad Antonio Alonso Sebastian, gli «uomini del peccato» che li hanno preceduti; per l'altro, depositari della stessa funzione di fruitori parziali di un insieme sconosciuto. Va tuttavia osservato che il *masque* solo in parte si adegua alla convenzione poiché non si conclude nella festosità consueta, e si interrompe

<sup>7</sup> «Temperance was a delicate wench», II, 1, 43. L'*Oxford English Dictionary* in relazione a «wench» elenca «A girl, maid, young woman. A girl of the rustic or working class. As a familiar or endearing term of address (daughter, wife, sweetheart)», ed è il senso di Prospero; appartiene a Gonzalo, Antonio, Sebastian il significato di «A wanton woman; a mistress». Nelle forme derivate, verbali e aggettivali, si conserva solo il secondo significato.



invece all'improvviso: pericolosamente, poiché di Prospero svela mancanza di controllo e turbamento; magnificamente, poiché ai due giovani sul palco e alle innumerevoli generazioni destinate ad avvicinarsi in teatro offre versi di infinita bellezza.

Anche la scena che fa uscir di senno i colpevoli è una raffinata, in buona parte oscura, rappresentazione; un microspettacolo in tre tempi, di cui il primo e l'ultimo, in forma di pantomima, incorniciano la parte centrale rappresentata dall'Arpia. Un'articolata didascalia introduce lo 'spettacolo', descrivendo forme strane e gentili cariche di vivande che entrano danzando al suono di una musica solenne e strana, e invitano la corte a mangiare; i mimi ritornano nel finale accompagnati stavolta da una musica dolce, e non più caratterizzati da modi gentili, bensì da smorfie e gesti di scherno. La levità delle pantomime racchiude e contrasta la ferocia del centro, occupato dall'Arpia e annunciato da tuoni e lampi: l'azione violenta di Ariel colpisce tutti i presenti, affamati, con la sparizione del cibo, e investe i tre malvagi con una vibrante invettiva. L'unica 'interruzione' alla sua lunga battuta (III, 3, 53-82) viene, nel silenzio, dalle spade sguainate – presumibilmente da parte di tutti i presenti, compresi nell'«etc.» che in didascalia segue i nomi di Alonso e Sebastian.

A spettacolo finito, dopo che Ariel-Harpy scompare tra rombi di tuono e i mimi escono portando via la tavola, Prospero si compiace per la magistrale interpretazione di Ariel e per la competenza delle figure minori. La sua battuta segnala la doppia natura dell'evento: finzione sofisticata da un lato («Bravely the figure of this Harpy hast thou / Perform'd, my Ariel [...] / Of my instruction hast thou nothing bated / In what thou hadst to say»); esperienza mentalmente devastante dall'altro («My high charms work, / And these mine enemies are all knit up / In their distractions [...]»). Prospero cioè mette in luce le due facce del suo teatro: l'una distaccata dalla storia in sé e attratta dal gusto dell'artificio, l'altra radicata nella trama e nel complesso viluppo di colpa, retribuzione e forse, fino a questo punto, vendetta.

La battuta di Prospero, che si protrae per undici versi (vv. 83-93), produce una significativa cesura, mettendo distanza tra la causa (intervento dell'Arpia) e l'effetto (reazione degli astanti), e lasciando lo spettatore a interrogarsi sullo stato mentale ed emotivo dei reprobì, immaginandone la paura e l'angoscia. Eppure, dopo che anche il 'regista' esce di scena e la parola passa alla corte, diviene chiaro che le cose non stanno proprio così; a mettere sull'avviso è la battuta che Gonzalo rivolge al re: «I' th' name of something holy, sir, why stand you / In this strange stare?» (vv. 94-95). Domanda curiosa, poiché lo spavento che sbarra gli occhi di Alonso dipende in tutta evidenza dalla spaventosa apparizione dell'Arpia; ma se l'ovvia de-

duzione sfugge a Gonzalo, non sarà perché lui il mostro non l'ha sentito e forse neppure visto? (Ignoriamo se abbia o no sguainato la spada). Ma Gonzalo è innocente, si dirà, e perciò estraneo all'orrore e all'esperienza di Alonso, doppiamente coinvolto nella sfera pubblica (re) e in quella privata (padre), e dunque giustamente testimone e vittima della mostruosità: «O, it is monstrous, monstrous!», dove presumibilmente *it* sta per *Harpy*.

E invece no. Le aspettative vengono nuovamente smentite, con implicazioni anche più stupefacenti: l'esperienza vissuta da Alonso, infatti, istantaneamente si smaterializza e diviene incerta, poiché a introdurla è il verbo dell'apparire – «methought», mi è parso<sup>8</sup>. Anche più straordinario il passo seguente, che registra una totale divaricazione tra personaggio e spettatore; il racconto di Alonso infatti non ha alcuna attinenza con quanto è avvenuto, né la fonte del suono ha a che fare con l'atto d'accusa dell'Arpia. Di fatto Alonso non ha *visto*, poiché gli è solo parso di sentire: marosi, vento e tuono evocanti la sua colpa e la tremenda legge del contrappasso nella morte per acqua del figlio. E dunque *it* non 'contiene' *Harpy*, ma rappresenta il ritorno di un passato da lungo tempo rimosso; e la natura in tempesta si fa cassa di risonanza di una mostruosità che viene da dentro:

O, it is monstrous, monstrous!  
 Methought the billows spoke, and told me of it;  
 The winds did sing it to me; and the thunder,  
 That deep and dreadful organ-pipe, pronounc'd  
 The name of Prosper: it did bass my trespass.  
 Therefore my son i' th'ooze is bedded; and  
 I'll seek him deeper than e'er plummet sounded,  
 And with him there lie mudded. (vv. 95-102)

Uscito Alonso, anche i brevi interventi che seguono recano segni di ambiguità: la battuta di Sebastian sembra riferirsi più alla pluralità dei mimi che non alla singolarità dell'Arpia – «But a fiend at a time, I'll fight their legions o'er» –, e su di lui concisamente si sintonizza Antonio – «I'll be thy second» (vv.102-103).

Va notato inoltre che a enfaticizzare e isolare la scena dell'Arpia interviene una sorta di stilizzazione, che modifica le consuete forme della comunicazione; prima della sua comparsa, infatti, i personaggi si parlano scambiando opinioni sulla natura dell'isola e sulle strane figure danzanti, ma di lì in poi il dialogo drasticamente scompare e senza variazioni si ripete la stessa, or-

<sup>8</sup> Seguendo, si direbbe, un percorso inverso a quello di Amleto, e al suo «Seems, madam? Nay, it is: I know not 'seems'» (I, 4, 76).

dinata sequenza in due tempi. Quasi a sottolineare la solitudine di ognuno, i personaggi, prima di uscire di scena uno alla volta, hanno a disposizione un'unica, più o meno lunga battuta, che rivolgono piuttosto a se stessi che agli altri: è così per Ariel, Prospero, Alonso, Sebastian, Antonio. L'ultima battuta tocca a Gonzalo, la cui interpretazione coincide col punto di vista di Alonso: senza menzionare prodigi di sorta, individua nella colpa antica il motivo scatenante di disperazione e follia – quella follia che è parte costitutiva del progetto di Prospero – :

All three of them are desperate: their great guilt,  
 Like poison given to work a great time after,  
 Now 'gins to bite the spirits. I do beseech you,  
 [...] hinder them from what this ecstasy  
 May now provoke them to. (vv. 104-109)

Sebbene sia questa la più eclatante occorrenza del 'doppio' teatro, non è tuttavia l'unica. In più punti trasparentemente si coglie la messa a punto di un altro spettacolo, che corre parallelo all'intreccio, in cui Prospero sollecita frettolosamente Ariel a entrare; scandendo ordini o sussurrando indicazioni, gli assegna svariati compiti e ruoli, e costruisce a vista la sofisticata rappresentazione che tanto gli sta a cuore. Ariel si affretta a eseguire, interpretando con perizia le istruzioni del suo signore, sia che esse siano precise e dettagliate, sia che si tratti di semplici accenni da completare a piacere. E di atto in atto, grazie a ciò che sente e vede oppure a ciò che deduce, lo spettatore continua a trovarsi nella posizione privilegiata di chi assiste all'organizzazione dell'intreccio e all'avanzamento della trama segreta di cui i personaggi sono ignari: fin dal primo atto, quando retroattivamente scopre lo stupefacente, metamorfico protagonismo di Ariel nella gestione della tempesta, e intuisce la rilevanza delle sue azioni future, in cui anche l'occhio avrà la sua parte:

Go make thyself like a nymph o' th' sea:  
 Be subject to  
 No sight but thine and mine; invisible  
 To every eyeball else. Go take this shape,  
 And hither come in 't [...] (I, 2, 301-305)

Gli occhi che non debbono vedere sono ovviamente quelli delle *dramatis personae*, Ferdinand per primo, che Ariel ha il compito di guidare da Miranda attirandolo col canto; gli incantevoli suoni leniscono il dolore del giovane piangente in riva al mare, che sente la musica strisciare verso di sé sull'acqua. Straordinariamente, il frammento di conoscenza si adegua all'angolo

visuale del personaggio, del tutto parziale nella sua esiguità eppure corretto, poiché la figura invisibile a Ferdinand che Ariel impersona – facendosi essere androgino e anticipando l'Arpia – è appunto una ninfa del mare. Ma il gioco dell'invisibilità va anche oltre, guadagnando in virtuosismo, in fondo all'atto, attraverso l'inudibilità: «Thou hast done well, fine Ariel! Follow me; /Hark what thou else shalt do me» (I, 2, 497-498). Prospero cioè sussurra e sottrae conoscenza, a questo punto non risparmiando nessuno: impedendo di sentire, crea *suspense* e costringe lo spettatore ad attendere l'esecuzione di Ariel per ricostruire a posteriori ciò che non ha sentito. Il che accade nel secondo atto, quando la sua musica addormenta via via i personaggi della corte, per stimolare la malvagità di Antonio e Sebastian a esibirsi – a uso esclusivo del pubblico, dato che in scena tutti dormono.

Nell'atto terzo, come s'è visto, Ariel occupa magistralmente la scena interpretando l'Arpia, e nel *masque* del quarto si conferma grande attore, di nuovo grazie a un ruolo femminile. Infine, nel quinto, collabora alla organizzazione del gran finale, aiutando Prospero a reindossare l'abito antico di Duca, e accompagnando in scena tutti i personaggi, cortigiani e marinai e complottisti, perché assistano al trionfo del suo signore. E mentre la storia finisce e Ariel riconquista la libertà e tutti, tranne Antonio, pendono dalle labbra del Duca, l'Epilogo ancora permette a Prospero, nel riassumere l'identità di attore, di muoversi tra le due dimensioni: conservando del personaggio la fragile umanità ormai incamminata verso la morte, e ricordando per l'ultima volta al pubblico di essere a teatro.

Al doppio teatro che *La tempesta* inscena, allude Beckett con una particolarissima citazione. Lo spettatore si trova così a muoversi tra due classici lontani nel tempo, motivato da entrambi a riflettere non solo sulla storia che si rappresenta ma anche, e talvolta soprattutto, sulla splendida costruzione che la contiene e che si va formando sotto i suoi occhi.

Facendo pronunciare a Hamm il verso che dà l'avvio a uno dei più splendidi passi poetici di tutti i tempi, «Our revels now are ended»<sup>9</sup>, Beckett innesca una appassionante ricerca di possibili intersezioni tra *Endgame* e *The Tempest*, perché è proprio la folgorante presenza di quel verso ad aguzzare lo sguardo, stimolando a cercare prove che altrimenti potrebbero sfuggire o condurre altrove. Tanto più l'indagine diviene invitante, osservando che la perfetta coincidenza si dà solo in inglese, in quanto l'originale francese, «finie la rigolade», non necessariamente guarda a Shakespeare e nemmeno al metateatro. E allora il verso sollecita innanzitutto la risposta sulla natura

<sup>9</sup> IV, 1, 148.

della citazione: occasionale – una tra tante, come nel caso della Winnie di *Happy Days* –, o frutto di una rivisitazione più complessa del testo shakespeariano?

Provando a sondare l'ipotesi della rivisitazione, non sono pochi gli elementi interessanti, possibilmente comuni, che saltano agli occhi; in primo luogo il metateatro, tanto essenziale in *The Tempest*, che in *Endgame* si impone da subito, coinvolgendo il pubblico nel dialogo col testo. Compare fin dalla didascalia iniziale, quando il *tableau* raggela brevemente i personaggi e rivela l'artificio della scena: «*Motionless by the door, his eyes fixed on HAMM, CLOV. Very red face. Brief tableau*»; la stessa immobilità si ripete nel finale chiudendo il cerchio, quando sul «*Brief tableau*» di Hamm immobile, la faccia coperta col fazzoletto, si chiude il sipario<sup>10</sup>. Di nuovo, significativamente, non si può non sottolineare la differenza dalla versione francese, in cui il *tableau* non compare affatto, né all'inizio né alla fine. In inglese è il primo artificioso segno che si rafforza attraverso la simmetrica ripetitività dei gesti di Clov e delle sue brevi risate; che si fa parola non appena Hamm apre bocca, «Me – [*he yawns*] – to play», mettendo in risalto l'efficacissima, intraducibile coincidenza della recita e del gioco degli scacchi a cui rimanda il titolo, riferito alla parte finale della partita (*endgame*). E si ricordi a questo proposito la folgorante scena degli scacchi ne *La tempesta*, e l'insistita ripetizione di termini 'teatrali', gli onnipresenti play, perform ecc.

Al risveglio, tocca dunque a Hamm *to play*, fare la sua mossa, in palcoscenico e sulla scacchiera; nel breve tempo seguente torna simbolicamente sulla battuta altre due volte, sempre intrecciando il gioco che volge alla fine e non può che chiudersi con lo scacco al re, e la recita, fallimentare anch'essa, che egli continua a proporre. L'annuncio sembra agganciarsi all'altra battuta, anch'essa fortemente metateatrale che Hamm ripete tre volte, «We are getting on»<sup>11</sup>, di nuovo favorendo la doppia lettura: progresso della storia, progresso della rappresentazione. L'eco riverbera talora in Clov, come, splendidamente, in «Something is taking its course»<sup>12</sup>.

Nella lettura parallela, al metateatro si affianca il tempo, la sua continua, ossessiva presenza, segnalata dall'iniziale «What time is it?» di Hamm; la

<sup>10</sup> S. Beckett, *The Complete Dramatic Works*, London: Faber and Faber, 1986, pp. 92, 134.

<sup>11</sup> Alle pp. 99, 111, 125; la battuta precedente si trova alle pp. 93, 125, 132.

<sup>12</sup> Alle pp. 98 e 107. Del resto, i riferimenti che ricordano allo spettatore di essere a teatro e costantemente lo fanno muovere su due piani distinti sono numerosi. Ne cito alcuni: «HAMM: We're not beginning to... to... mean something?», p. 108; «CLOV: [*Imploringly.*] Let's stop playing!», e poco più giù, «HAMM: [*Angrily.*] An aside, ape! Did you never hear an aside before? [*Pause.*] I'm warming up for my last soliloquy», p.130; «CLOV: This is what we call making an exit.», p. 132.

risposta di Clov, «The same as usual», si allontana dalla precisione di Ariel<sup>13</sup>, ma non per questo l'ansia di giungere alla fine, della vita e dello spettacolo, diminuisce. Infatti, sul senso della fine si sofferma Clov fin dalla battuta che apre la *pièce*: «Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.»; e Hamm percepisce la stessa necessità nella *sua* prima battuta: «Enough, it's time it ended, in the refuge too. [Pause.] And yet I hesitate, I hesitate to... to end. Yes, there it is, it's time it ended, and yet I hesitate to – [he yawns] – to end.» È una fine che, in assenza di atti o scene, sembra arrivare piuttosto in fretta, e comunque non oltre l'arco della giornata – forse addirittura molto prima: non si può escludere infatti che, come ne *La tempesta* la durata della vicenda e della rappresentazione coincidano.

Ovviamente, molto forte è la tentazione di leggere 'rivisitazione' nel rapporto servo/padrone, – e considerando quali fruttuose potenzialità Beckett affidi ai nomi dei suoi personaggi, non va forse sottovalutata la condivisione di due lettere (C, L) da parte di Caliban e Clov –; di soffermarsi sulle oscure profondità che nell'uno e nell'altro caso celano un senso di perdita, rimpianto di affetto, di adozione, di appartenenza. Si ricordi nel quinto atto l'ambiguo e possente riconoscimento di Prospero che si 'appropria' di Caliban: «This thing of darkness I acknowledge mine»<sup>14</sup>, e che sollecita a tornare al primo atto, dove lo struggente ricordo dello schiavo dice di una ricchezza sentimentale perduta:

When thou cam'st first,  
Thou strok'st me, and made much of me; wouldst give me  
Water with berries in 't; and teach me how  
To name the bigger light and how the less,  
That burn by day and night: and then I lov'd thee [...] (I, 2, 334 sgg.)

«And then I lov'd thee»: l'amara ammissione di Caliban si proietta in avanti, trovando una suggestiva eco nel «You loved me once» di Hamm, dove il soggetto attivo – colui che ama – si mantiene inalterato, e di nuovo si identifica nel servo. Il rapporto amoroso, fortemente evocativo dell'immagine paterna tracciato da Caliban, seppure sfumato torna nell'altra coppia: ora è Hamm ad appropriarsi ambiguamente del ruolo – «It was I was a father to you.» (p. 110) – istituendo una indubbia forma di parentela; un legame riconosciuto in forma sporadica, che tuttavia provvede ad amplificare la ricorrenza del tema, impersonato da figure di bambini e di padri, naturali o

<sup>13</sup> «What is the time o' th' day?», chiede Prospero; «Past the mid season», risponde Ariel, I, 2, 239. Lo scambio tra Hamm e Clov è a p.94.

<sup>14</sup> V, 1, 275.

vicari. E per quanto in Clov vada perduta la trasparente allusione biblica a Dio padre e ad Adamo, l'idea originale si mantiene riconoscibile:

HAMM: Yesterday! What does that mean? Yesterday!

CLOV: [*Violently.*] That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don't mean anything any more, teach me others. Or let me be silent. (p.113)

Tra l'altro, si direbbe che la relazione servo/padrone si espanda a contenere una concisa allusione ad Ariel, poiché anche Clov, ormai prossimo all'addio a Hamm, canta, e indifferente alla reazione infastidita, afferma l'intenzionalità dell'atto («I want to sing»); curiosamente (o forse no), il verbo che in didascalia vi fa cenno è *hum*, il suono percepito da Gonzalo quando Ariel, col canto, lo sveglia, salvando la vita a lui e al re<sup>15</sup>.

Affrontando infine «Our revels now are ended», ovviamente non si può parlare di coincidenza in senso stretto, anche se una singolare somiglianza esiste tra i due testi, soprattutto in relazione allo scarto che in entrambi i casi isola lo 'spettacolo' dal contesto che lo contiene. Il dato è evidentemente del tutto palese in relazione al *masque*, l'intrattenimento strutturato con cura e proposto da Prospero come esibizione della sua arte; e però qualcosa del genere accade anche in Beckett, grazie alla chiarezza con cui viene segnalato il passaggio dalla 'quotidianità' alla creazione artistica: «it's story time», annuncia Hamm<sup>16</sup>, cambiando il tono da *Normal* a *Narrative* e accingendosi a un racconto intriso di violenza e di dolore che, si potrebbe pensare ironicamente, contrappone la fame e la morte alla rigogliosa fertilità delle dee; e qui vale forse la pena di notare che Cerere, prodiga di promesse per gli innamorati shakespeariani, si affaccia anche alla mente di Hamm, come fragile appiglio di un possibile altrove<sup>17</sup>.

La struggente bellezza della fusione di teatro e vita, «and like the baseless fabric of this vision... the gorgeous palaces... the great globe itself... shall dissolve»<sup>18</sup>, si degrada irrimediabilmente: le parole tracciano la spaventosa impotenza di un padre che non riesce a salvare suo figlio, la crudeltà ghi-

<sup>15</sup> «[CLOV goes, humming, towards window right]», p.127; «GONZALO: Upon mine honour, sir, I heard a humming», *The Tempest*, II, 1, 312.

<sup>16</sup> Qualche anno dopo sarà Winnie in *Happy Days* a usare il racconto come ultimo appiglio della giornata; anche la sua storia riguarda l'infanzia, in particolare la storia incompiuta di una bambina, presumibilmente vittima di un tragico incidente.

<sup>17</sup> «HAMM: Did you ever think of one thing? [...] That here we're down in a hole. [*Pause.*] But beyond the hills? Eh? Perhaps it's still green. Eh? [*Pause.*] Flora! Pomona! [*Ecstatically.*] Ceres! [*Pause.*]», p. 111.

<sup>18</sup> IV, 1, 151 sgg.

gnante dell'aguzzino che lo osserva. Eppure, il legame tra 'arte' e vita non si spezza: lo indica esplicitamente Hamm, conferendo lo statuto di «chronicle», e dunque di storia vera, alla sua creazione. Giustamente, poiché la trama di violenza e sopraffazione che va costruendo, non è solo centrale al racconto, ma affiora di continuo nel contesto esterno, dove si snoda la 'biografia' dei personaggi: riguarda l'infanzia di Hamm, evocato dal padre come bimbo piangente e solo; riguarda l'infanzia di Clov, l'essere inerme e senza memoria del padre che Hamm accoglie in un tempo lontano; riguarda il bimbetto che a poche battute dalla fine Clov dice di vedere attraverso il cannocchiale. E tuttavia, per quanto intersecata alla vita dei personaggi, pur sempre di recita si tratta, e come ogni spettacolo che si rispetti, anche la storia di Hamm ha bisogno di un pubblico: sia che a 'interpretarlo' sia Clov nel dialogo che Hamm gli impone (p. 121), sia che l'indisponibile Nagg venga convinto attraverso la contrattazione ad ascoltare in cambio di un biscotto (p. 116).

Ipotesi? possibilità? suggestioni? Forse. Sicuramente, magnifica inafferrabilità. Dei testi, del filo che a tratti li lega, delle domande che continuano a porre, restii a fornire risposte. Parlando la lingua della grandezza.



**XIX**  
**THE WAITUHI KID:  
MAORI FICTION AND THE WESTERN**

*Lydia Wevers*

An essay written in honour of Angelo Righetti,  
friend and colleague

The great American historian, Frederick Jackson Turner, attributed the distinctiveness of American history to the culture of the frontier. He argued that the frontier was the meeting point of savagery and civilization, and as the frontier moved ever westward each new generation was forced to progress through the developmental stages of a new society. These frontier conditions, Turner argued, were the testing ground of the American character:

coarseness and strength combined with acuteness and acquisitiveness; that practical inventive turn of mind, quick to find expedients; that masterful grasp of material things [...] that restless, nervous energy; that dominant individualism<sup>1</sup>.

These characteristics have not only become primal to American self-representation, they were the keystones of a dominant cultural economy.

The Western is the most recognizable of all American cultural forms. Few consumers of popular culture would not be able to identify some aspects of the generic formula, in which cowboys ride against Indians (or more often against each other), and society exists on a vulnerable border

<sup>1</sup> F.J. Turner, "The Significance of the Frontier in American History", *American Historical Association Address*, Chicago, 12 July 1893.

with wilderness. Lone men on horses squint out over a dry plain covered in sagebrush and kicked to dust by herds of stampeding cattle, and the threat of violence is always in the air. The Western, as innumerable commentators have observed, is a dialectic of social values made visible and articulated by the American Frontier and still an active part of American political rhetoric today. As Jane Tompkins has said, the West of Westerns, which is not just any West but the West of the desert, mountains and prairies, is a symbol of freedom, and of the opportunity for conquest<sup>2</sup>. Tompkins claims that the genre of Westerns, novels and films, have touched the lives of «virtually everyone» who lived in the first three quarters of the twentieth century.

The arch-images of the genre—the gunfight, the fistfight, the chase on horseback, the shape of the mounted horseman outlined against the sky, the saloon girl, the lonely landscape itself—are culturally pervasive and overpowering<sup>3</sup>.

So how does the western travel outside the United States, specifically, to Aotearoa New Zealand and who receives it? In Roderick Finlayson's stories about Maori life between the wars in New Zealand, local Maori youth dress like characters in a western, with «dark heavy coats and wide-brimmed hats pulled down over their eyes», and the pretty girls who watch them swagger down the street think one of them is a «sort of Arizona Kid»<sup>4</sup>. Roderick Finlayson was a short fiction writer known primarily for his sympathetic representation of Maori and their culture. He published *Brown Man's Burden* in 1938, based on Maori he knew when he was working on farms in the 1930s, and the suggestion that the imaginative lives of Maori were entangled with Westerns perhaps derives from his observations at this time. However he is not the only New Zealand writer to make a connection between Maori and Westerns, which is perhaps surprising in the light of the grand narrative, since indigenous people do not generally fare well in a tale of the West.

One of the most famous Western films is *Shane* (1953). As Jane Tompkins has said it is part of the «permanent repertoire of American culture»<sup>5</sup>. A stranger called Shane appears in an isolated valley and is drawn into a conflict between a homesteader and a powerful cattle baron who is trying

<sup>2</sup> J. Tompkins, *West of Everything. The Inner Life of Westerns*, New York-Oxford: OUP, 1992, p. 4.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>4</sup> R. Finlayson, "New Year" in *Brown Man's Burden and Later Stories*, Bill Pearson (ed.), Auckland: Auckland UP and OUP, 1973, pp. 26-7.

<sup>5</sup> J. Tompkins, cit., p. 5.

to force him off the land. The homesteader employs Shane to work as a farmhand and things come to a showdown when the cattle baron's hired gun kills another local farmer. The homesteader gets ready for battle, but Shane (who is always marked as a gunslinger) won't let him go, and after a fight in which the homesteader is knocked out, Shane kills the gunman in a shootout but is wounded himself. The movie ends with Shane riding out of town, his wounded arm hanging by his side, while the sun sets among the gravestones and the homesteader's young son Joey calls out «Come back Shane». The movie established a symbology – tombstones, lonely valleys and single men on horses at sunset – and the elements of a formula narrative for the Western. The struggle for justice by small land owners who resist powerful and unscrupulous cattle barons; the lone gunman who remains more or less anonymous but shows up when he is needed; violence between men which produces a just result, but a justice which is outside the law; and a powerful idealization of the family, which is what is seen to be at risk. The movie's popularity across the English-speaking world was reflected in the numbers of small boys born in the fifties who were called Shane.

One of them appears in Patricia Grace's 1998 novel *Baby No-Eyes*. *Baby No-Eyes* is not a Western but its characters are shaped and affected by popular American culture, which is one expression of the various potent ways their traditional cultural patterns and identities have been disrupted. The novel's central dilemma, the collision and collateral damage of radically opposed value and belief systems, is focussed through the death of an unborn baby, a baby whose father is called Shane. Shane dies when the car he is driving «runs out of road» as he is singing "alleluias". Shane is an angry man «skinny, bad, unsettled, fixit Shane»<sup>6</sup>. Before he leaves his family home on the fateful evening Shane is outside in the frosty night, «cold and hard», singing 'He Touched Me' an American spiritual from the 1960s: «Shackled by a heavy burden/'Neath a load of guilt and shame/the hand of Jesus touched me/ And now I am no longer the same»<sup>7</sup>. Asked by his Aunt Vera to stay and leave in the morning Shane refuses, instead he takes his pregnant wife, Te Paania, guns his car through the river that borders the isolated valley with its two houses, church and graveyard, and churns up the dark to meet the main road. It is a contemporary version of a Western exit.

Patricia Grace's writing is always highly intertextual and interdiscursive, though she herself might feel dubious about such terms. In an interview in *Atlantis* after the publication of *Baby No-Eyes* Grace said:

<sup>6</sup> P. Grace, *Baby No-Eyes*, Auckland: Penguin Books, 1998, p. 22.

<sup>7</sup> Ivi, p. 41.

Sometimes when I look at what people have written I know that I would rather people were talking about ideas, language, or themes instead of thinking “now, I have to find out what’s postcolonial in there.” Because “postcolonial” does not mean anything to me, really...I don’t write post-colonial literature according to *me*. I am just writing what I know about [...]»<sup>8</sup>.

Grace would no doubt agree with the Canadian indigenous writer, Thomas King, whose novel *Green Grass Running Water*<sup>9</sup> also draws on the Western, that the «truth about stories is that that’s all we are»<sup>10</sup>. She makes a related point in *Baby No-Eyes*, through Gran Kura, about the power of stories: «‘Our stories could kill you’, Gran Kura said. ‘...or you could kill someone if we tell’»<sup>11</sup>.

Shane’s wife Te Paania, is also aware of the force of storytelling in indigenous culture. She observes that older people have a way of telling a story «[...] a way where the beginning is not the beginning, the end is not the end...you will finally arrive at a point of understanding which becomes itself another core, a new centre»<sup>12</sup>.

In Grace’s fiction stories circle and widen, suggesting the traditional spiral pattern of Maori carving, often using multiple narrators as in *Baby No-Eyes*, narrators who, as Reina Whaitiri has noted, follow Maori custom, in which the oldest goes first and the youngest last. In this way, Whaitiri suggests, the novel’s structural pattern echoes the formal protocols of being welcomed on to a *marae*<sup>13</sup>.

Within this strongly marked narrative structure, often described as a polyphony but perhaps better expressed as a family or *whanau* of voices, Grace’s prose accretes and borrows from the diverse cultural fields of the English language. Each layer of storytelling pulls in worlds of talk, of song, of storybooks and school lessons, collages, that reveal the linguistic and textual face of what Peter Gibbons has called cultural colonization<sup>14</sup>. At the centre

<sup>8</sup> P. Fresno Calleja, “An Interview with Patricia Grace”, *Atlantis*, 25, 1, June 2003: 109-20, (114).

<sup>9</sup> T. King, *Green Grass Running Water*, Toronto: HarperCollins, 1993.

<sup>10</sup> T. King *The Truth About Stories A Native Narrative*, Toronto: House of Anansi Press Inc, 2003, 2.

<sup>11</sup> P. Grace, cit., p. 26.

<sup>12</sup> Ivi, p. 28.

<sup>13</sup> R. Whaitiri, “Baby No-Eyes” (Review), *The Contemporary Pacific*, Vol. 12, N. 2, Fall 2000: 554-556.

<sup>14</sup> P. Gibbons, “Cultural colonization and national identity”, *New Zealand Journal of History*, April 2002: 5-17.

of *Baby No-Eyes*, generating the event from which it springs and gathers its historical layers and genealogies, is a character named after a cowboy.

Shane causes the accident that kills him and his unborn baby. It is in effect a willed suicide, driven by rage and despair. What provokes the rage and despair is his sense of alienation and dispossession and this is crystallized by his name. Shane is violent and threatening to his wife Te Paania. Although he never beats her, he drunkenly smashes their wedding presents, the windows, throws pots and pans out on to the lawn. The first time he talks about their coming baby he asks «What sort of name will it have?»... Then, before I could answer, ‘Am I a cowboy?’ he asked with a fist like a tight bag of stones»<sup>15</sup>. On the afternoon of the day of the fatal car crash Shane drunkenly stumbles on to Gran Kura’s verandah and accuses the grannies of stealing from him, giving him a Pakeha name, a cowboy name, when «How can I be Pakeha with this colour, this body, this face, this head, this heart? How can I be Maori without...without...without what?»<sup>16</sup>.

Being named after a movie has deprived Shane of a place in his own culture – he is culturally empty, a point he makes himself, «like a cup... But what is it till it’s got beer, coffee, something...»<sup>17</sup>. It is not clear in the novel why Shane has received that particular name, but he understands that it is a «name for Pakeha, for Pakeha teachers to like»<sup>18</sup> and it is clear that the reason he has not been given a name from his own *whakapapa* is multiply connected to the narrative of dispossessions that pours from Kura after Shane’s death. None of these dispossessions is unusual in New Zealand history. Maori children like Kura’s sister Riripeti who were forced to speak in a foreign language when they went to school failed to thrive, educationally or in any other way; land confiscations dispersed both families and their resources, leaving family structures and their members wounded and, in Grace’s fiction, often physically disabled<sup>19</sup>. The name Shane has been an attempt at protective disguise, but also enacts a cultural subjugation. In *Baby No-Eyes* it is Shane’s exclusion from cultural naming (and therefore the whole symbolic load of *whakapapa*, identity and historical place) that is the explosive trigger for revealing other deep and more sinister dispossessions.

<sup>15</sup> P. Grace, cit, p. 25.

<sup>16</sup> Ivi, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Ivi, p. 26.

<sup>19</sup> Many of Grace’s characters are physically disabled or wounded – for example Toko and Mary in *Potiki*; Baby in *Baby No-Eyes*; Rua in *Dogside Story*; Mata in *Cousins*. See A. Pistacchi, “Te Whare Tapa Wha: The Four Cornerstones of Health and Patricia Grace’s *Dogside Story*”, *Journal of New Zealand Literature*, No. 26, 2008: 136-152.

Shane's name anonymizes him, or rather gives him a culturally alien role, the cowboy, a role which in some senses he parodies. Like the eponymous hero of the movie, Shane is a loner who disrupts everything, brings violence and death with him, provokes explosions in the community and threatens the family. Only Shane's disappearance, as in the movie, can make them safe. After his death Te Paania reconstitutes her life with Dave and Mahaki, the gay men who live upstairs and who act as fathers to Tawera, her son, and to Baby No-Eyes, the spectral child of Shane's violence, whose missing eyes look like bullet holes in her face. But Baby No-Eyes is also, and more importantly, the victim of a relentless cultural colonization that has victimized her father. Her eyes have been removed at the hospital, to be used for medical research, and her body treated as if it is collection of research materials. The deculturation of Shane, which has alienated and brutalized him, has moved to a deeper and much more disturbing level in the body of his daughter. Shane's act of lethal violence, like the violence in *Shane*, provokes in his family resistance to the law, or rather, in the case of *Baby No-Eyes*, resistance to medical authority, and challenges ideas of justice that are culturally determined. In the horror of finding that the baby's eyes are missing, something that is cultural anathema to Maori, Kura realizes, painfully and slowly, that the time for being polite to doctors and docile in the face of a domineering culture is over. Shane's sister Niecy, Kura's granddaughter, disobeying the medical staff, simply takes the baby and a jar containing her eyes and leaves. A generational shift has occurred, which reveals to Kura the extent to which she has allowed herself to be colonized and she embarks on her own form of resistance, which is never to speak English again. In the course of the novel she slowly unravels the secrets inside her, secrets which are wrapped in layers like bandages, until she becomes again «who she was born to be». The person who has forced her into resistance is Shane, who was left to drift in a borrowed culture and to live in a parody of that culture, wild and misfitted as Kura says. Unable to deal with the «goodness that kept hounding him»<sup>20</sup>. Shane is a diminished version of the silent stranger Shane, who rides in and leaves again as an avenger. Shane is an avenger too, but at the cost of his and his daughter's lives. But what Shane avenges or defends is not the vulnerable little family he is part of but the larger cultural family he feels excluded from. After Shane dies Gran Kura returns the names and the secrets to her *whanau*.

Grace's novel uses its Western references sparingly, but they are part of the point the novel makes, in the several narrative streams, about the

<sup>20</sup> P. Grace, cit., p. 107.

killing fields of colonization and the historical life of the frontier. The Western features an internally divided society where the principles of equity and justice must be fought for. It advocates a set of social truths that lie outside the machinery of the law and are only accessible by violently taking the law into your own hands, though it is never the dispossessed indigenous people who can do this. *Baby No-Eyes* uses the re-positioned figure of the cowboy within an indigenous community to point up cultural colonization and displacement. It is this lonely and misfitted figure in the novel who forces conflict and raises questions about justice and its social and cultural configurations. Shane in effect draws the line which is the frontier. After Baby's death, the novel's characters develop resistance to the dominant culture and engage in political action to redress the damage of the past: Mahaki gets involved in land protests, Kura tells her hidden family history and replaces shame with anger and Te Paania speaks out against genetic research practices and their focus on indigenous peoples. *Baby No-Eyes* does not reverse the Western paradigm, as for example Thomas King does in *Green Grass Running Water* where it is the "old Indians" who control the world for those who know how to see it, but it deploys a multi-purposed Western symbology – the figure of the loner who is able to explode the power structure and is also a metaphor for deculturation, "that cowboy".

The best known New Zealand Western, Witi Ihimaera's *Bulibasha* takes a very different path. Published in 1994 it was written because Ihimaera's father asked him to write a cowboy book<sup>21</sup>. Ihimaera has referred to it as a "Maori western" and in some obvious respects it takes the generic formula and adapts it to an indigenous and New Zealand landscape. The warring factions are two sheep shearing gangs who have divided the East Cape between them and conduct various competitive rituals to establish ascendancy. One of these is racing for the bridge at Waituhi in their long cavalcades of beaten up cars and trucks; another is a hockey match. The culminating contest of the novel is competing in the Golden Shears national shearing competition. The narrator, Himiona (Simeon), is a teenager whose autocratic and harsh grandfather, Bulibasha, gives the novel its title. Alex Calder has said that while

Ihimaera's Maori shearers are every inch the New Zealand version of the cowboy [...] his novel is not deeply a Western. It is its own inimitable hybrid, part rural pastoral and part duelling banjos, but also part teen

<sup>21</sup> A. Calder, *The Settler's Plot*, Auckland: Auckland UP, 2011, p. 216.

rebel movie and part Book of Mormon; most of all, it is a sentimental comedy about the importance of whanau [...]<sup>22</sup>

But perhaps the ways in which Ihimaera uses the Western are, like Grace, more to do with the legacy of the frontier than the more formulaic aspects of the genre. In some obvious ways Ihimaera simply adapts the Western to his purposes – horses become duelling cars, cattle become sheep, the battle between lone men defending justice and the peace becomes a longstanding and bitter contest between two patriarchs, the narrative becomes a generic hybrid of high romance and male saga. But *Bulibasha*'s deep attitudes to women, violence, family and politics echo or modulate the Western in ways that, like *Baby No-Eyes* draw attention to the cultural colonizations narratives enact and some deep assumptions that shape genre and narratives of the West, which, of course, is also “the West” of conquest and imperialism.

The world of *Bulibasha* is a Maori world – the complex, interwoven, genealogically intricate and historically embedded indigenous East Coast of New Zealand, relayed through the retrospective voice of a teenage boy. The two shearing gangs opposing each other are in fact opposing *hapu* – extended families – which puts the sprawling patriarchal family at the centre of the novel's focus and turns the Western on its head. In *Shane* the eponymous hero supplants the father as family defender, believing (and in the terms of the narrative, rightly) he is not capable of defeating the hired gun brought in to subdue the homesteaders. There is a fight, Shane knocks the father out, and rides into town to do battle. The little family therefore is the expression of what needs to be protected, but it cannot protect itself. In strong brown comparison, the big Maori families of *Bulibasha* are little tribes that do their fighting themselves, both against each other and internally, sons against fathers, men against women.

Jane Tompkins has been one of many commentators on the western to observe that it has almost no place for women. Not only does it represent women as two dimensional stereotypes, there is no place for what Tompkins calls “women's words” – «Silence is a sign of mastery, and goes along with a gun in the hand»<sup>23</sup>.

And she goes on to suggest that

With an irony so deep it evokes pity, the Western struggles and strains to cast out everything feminine, but in doing so [...] paints itself into another kind of corner. Striving to be the opposite of women, the

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> J. Tompkins, cit., p. 64.



male heroes restrict themselves to a pitifully narrow range of activities [...] <sup>24</sup>

Although *Bulibasha* too operates in an economy of gender stereotypes, they are modulated by romance, humour and feminism as much as by the Western. The male characters in *Bulibasha* not only have a range of activities, they include a group of hockey-playing transvestites who turn up and save the day for the hockey team. There is also a more serious side to the representation of women, who are not only the foil for heroic display by men. The chief female character in *Bulibasha* is the grandmother, Ramona, object of a vicious contest between Bulibasha and his rival Rupeni Poata whose outcome determines the fierce rivalries of the novel. Ramona mediates the homosocial competition between men. While the generative event of the narrative is based on a romance model of two men and a woman, a model which lies at the heart of the Western and many other forms of western narrative, the triangle structure is modulated by cascades of generations and histories. Ramona's daughters, daughters-in-law and granddaughters reflect both the submission and resistance of successive generations of women inhabiting a patriarchal culture. The family therefore is the medium for temporal shifts and disturbances in gender role patterns and the site of a critique of patriarchy. When the narrator discovers that his grandparents' marriage is the result of sexual violence, Ramona's role in the family and the character of the family itself is radically recast, as is the competition between the two gangs. Though the mode of *Bulibasha* might be comedic, the narrative conclusion is not.

Moreover the Western operates in a constricted temporality. Usually focussed by a dominant event, the narrative takes place in close proximity to that event and ends with a resolution that is usually also a departure. *Bulibasha* is also focussed on an event – the abduction and rape of Ramona by Bulibasha, stolen on her wedding day, but takes place two generations later when the *whakapapa* of both families has been irretrievably altered. Generational history is the defining context for *Bulibasha* but a Western such as *Shane* or even more *The Virginian* which opens with a nostalgic reflection on a vanished age, preserves an historical moment by containing it in a much more momentary slice of time. The longer time frame of *Bulibasha* illustrates the epistemological base of Maori culture and history – *whakapapa* or genealogy – and all the conflicts of the novel can be tracked back to these complex filiations, which track land and mobility as well as

<sup>24</sup> Ivi, p. 127.

people. All these questions are connected to colonization and indigenous political issues. Furthermore where the Western is generated by nostalgia for a landscape and a way of life that is partly fictional, certainly onesided, and largely over, *Bulibasha* describes a continuing struggle for territory – the fight for the frontier is not finished.

At the centre of the Western, and of frontier history, is the struggle for land. Using as an example the opening of Louis L'Amour's novel *Hondo*<sup>25</sup>, Tompkins notes that the «land revealed on the opening pages or in the opening shot of a Western is a land defined by absence: of trees, of greenery, of houses, of signs of civilization»<sup>26</sup>. Above all the land is empty of people. The point about home on the open range is just that – the range has no fences, no homesteads, it is *not yet* carved up into farms and demarcated ranches. Cattle range where they will and no one appears to own the territory over which they roam, certainly not indigenous people. The landscape of the Western is a *terra nullius* – it does not reflect the ancient articulations of Native American tribal territories. But in *Bulibasha* the landscape is populated mostly by indigenous people, though it is their dispossession that is in the foreground. It is a view from the other side of the frontier. The narrator, Himiona, describes a physical and social landscape divided and scarred by colonization. The novel makes this point bluntly and in a variety of ways, observing that in the village of Waituhi, where the novel is set, the road itself is demarcated into Pakeha road (tar-sealed) and unsealed shingle road – or “Maori” road, road which throws up clouds of dust and chokes you. The schoolteachers are Pakeha as are the shopkeepers, and all the Maori characters are in debt to them. The sheep farms where the gangs do their shearing are owned by Pakeha, and the courts are presided over by Pakeha judges sentencing the mostly Maori defendants who are brought before them. At the heart of this impoverished fractured and unequal society is a crisis of resources, especially land. When Himiona's father Joshua, Bulibasha's ninth child and seventh son, asks his father for a piece of land so he can stop being his father's slave, move out of the family home and establish his own place, Bulibasha says: «There is no land left. I have nothing to give you. Nothing. It has all gone to your older brothers and sisters. Yes, once there was land, a little piece of the broken biscuit, that the Pakeha left us»<sup>27</sup>.

Westerns never engage with the dispossession of Native American peoples. Indeed as Tompkins points out, the “cowboys and Indians” cliché

<sup>25</sup> L. L'Amour, *Hondo*, New York: Bantam Books, 1953.

<sup>26</sup> J. Tompkins, cit., p. 71.

<sup>27</sup> W. Ihimaera, *Bulibasha*, Auckland: Penguin Books, 1994, p. 194.

of the Western movie is itself an illusion: «[...] where are they? Not in Western films»<sup>28</sup>. But *Bulibasha*, like *Baby No-Eyes* and like Thomas King's *Green Grass Running Water* deploys some features of the genre to reimagine the Western as a tool of colonization. The contest between the shearing gangs is intimately connected to the politics of land and of belief. Indeed Ihimaera takes pains to give his narrative an historical context. One of the historical figures who appears *in propria persona* is Sir Apirana Ngata, who moderates the conflict between the rival *hapu* over their shearing territory. Taking his stick, Ngata, who was the Minister of Native Affairs in the 1928 government, draws a line in the dirt, an action redolent of western and colonial culture and the arbitrary way in which the world was divided up by imperial powers, and cuts the sheep farming land in half, one half for each gang. His action makes a point about what resources remain to be shared by Maori. They do not own this land, they are contesting the right to work for the owners.

Ngata's presence in the novel is politically potent in other ways too. Ngata was responsible for the protection and re-invigoration of Maori culture among Maori, especially the performing arts, such as *haka* and *poi*<sup>29</sup>, and for preserving ancient songs or *waiata*. One of the contests in the novel is focussed on just these performing arts, as the gangs compete for the Apirana Ngata Shield by performing *haka*. *Bulibasha* then shifts the emphasis of the Western away from two men with guns to a different kind of performance. Not only are the contests about skills and arts that express distinctive cultural parameters, they are performed collectively. There are no solo performers. The two men whose animosity has generated the conflict are always accompanied and represented by teams or groups. There is of course a Shakespearean ring to the multi-generational conflict between families which takes place in *Bulibasha* but more importantly it is the Maoritanga<sup>30</sup> of the fictional world that drives the action. This means that the phrase "Maori Western" encompasses a narrative in which the Western becomes Maorified – focussed on groups not individuals and on dance ritual not gun ritual. The physical scale of everything is smaller, including the herd animals, but land issues remain with those who are fundamentally dispossessed – the indigenous people – not displaced into a struggle between white men. By configuring his narrative as a Western, Ihimaera is able to play with it, for both comic

<sup>28</sup> J. Tompkins, cit., p. 10.

<sup>29</sup> *Haka* is a traditional form of male war dance and *poi* is a dance performed by women with decorated flax balls (*poi*) which are rhythmically swung on strings.

<sup>30</sup> Maori culture and way of life.

and serious purposes, but one of the larger discursive points the use of the Western genre makes in *Bulibasha* is how unwestern Maori are.

Grace and Ihimaera are often described as the writers who began the so-called Maori Renaissance, a cultural turn by Maori artists and writers that picked up momentum and visibility in the 1970s. They are also members of the post-war generation for whom the Western would have been a predominant narrative mode, filling movie screens and library shelves around the world. By indigenizing the Western in their different ways, they have helped to reclaim cultural territory and to reconfigure the narrative politics of the frontier.

## XX

### IL CORPO/TESTO SENZA GLORIA DI JOHN WILMOT, EARL OF ROCHESTER

*Susanna Zinato*

Son of a Whore, God Damn you, can you tell  
A Peerless Peer the Readiest way to Hell?  
I've out swilld Bacchus, sworn of my own make  
Oaths would fright furies and make Pluto quake.  
I've swiv'd more whores more ways than sodom walls  
E're knew or the Colledge of Romes Cardinalls.  
Witness Heroick Scarrs – look here – nere goe:  
Sear Cloths and Ulcers from to Top to Toe.  
Frighted at my own Mischiefs I have fled  
And bravely left my Lifes Defender dead;  
Broke Houses to break Chastity and Dy'd  
That floor with Murther which my Lust denyd.  
Pox on't, why do I speak of these poor things?  
I have Blasphem'd my God and Libelld Kings.  
The Readiest way to Hell? Come quick, nere stirr!

Boy. The Readiest Way, my Lord's by Rochester.<sup>1</sup>

Rinunciando radicalmente ai pur spesso usati, infidi, preliminari di patezza oraziana, e investendo il *postboy*, il «giovane corriere»<sup>2</sup> (e noi con lui) con toni giovenaliani così abrasivi e concitati da rischiare di metterlo in fuga, oltre che di far collassare la forma epigrammatica (per quanto prepa-

<sup>1</sup> J.W. Rochester, Earl of, *The Works of John Wilmot Earl of Rochester*, H. Love (ed.), Oxford: OUP, 1999, "To the Postboy", pp. 42-43. Tutte le citazioni dai testi di Rochester faranno capo alla suddetta edizione.

<sup>2</sup> Come nella resa di M. D'amico, cfr. Rochester, *Poesie e satire* (1968), M. D'amico (trad. e c. di), Torino: Einaudi, 2005, pp. 188-189.

rata, per sua tradizione, a sostenere anche il registro dissacrante), “To the Postboy” ben esemplifica il senso in cui B. Everett<sup>3</sup> pone l’arte di Rochester tra l’«extremity», tra, si potrebbe dire, il giungere, senza valicarlo, al punto di rottura del genere poetico adottato e il «latent sense of void», lo sguardo sul «nothing» che lo innerva di inquietante intensità. Soprattutto, in modo inusitato, qui il poeta rinuncia al peculiare istrionismo della sua voce lirico-satirica per recitare, in prima *persona*, con la “maschera”<sup>4</sup> di Rochester, ma in uno straniante sdoppiamento tra identità teatrale e identità storica. Quest’ultima è sottolineata dal riferimento inequivocabile (vv. 9-10)<sup>5</sup> a un fatto di sangue di cui il poeta si era reso indirettamente responsabile in modo assai ‘inglorioso’, e che doveva dichiarare senza schermature ai contemporanei il cortocircuito identitario, suonando, così, come una sorta di confessione-inveiva scagliata a sé prima che al mondo.

Ora, pur concedendo, insieme a Thormälhen, la funzione «profilattica»<sup>6</sup> di tanta furia denigratoria rivolta contro se stesso, mirata, cioè, ad anticipare i colpi avversari dando di sé un ritratto difficilmente superabile per negatività, rimangono da constatare, da un lato, il carattere comunque iperbolico delle enormità commesse e, dall’altro, i riferimenti sin troppo realistici ai bendaggi e alle piaghe (vv. 7-8) correlati alla malattia venerea.

Rispetto al primo rilievo, possiamo dire di avere a che fare con il tradizionale repertorio satanico dell’arci-libertino. Come ben riassume Vieth, «almost every detail of the familiar mythic image is here, slightly exaggerated: Rochester depicts himself as blasphemer, drunkard, brawler, bully

<sup>3</sup> B. Everett, “The Sense of Nothing”, in J. Treglown (ed.), *Spirit of Wit. Reconsiderations of Rochester*, Oxford: Basil Blackwell, 1982, 1-41, pp. 1,2,13.

<sup>4</sup> Si veda T. Hobbes su *persona/person* in *Leviathan*, (1651), ch. 16: «The word Person is latine [...], as *Persona* in latine signifies the *disguise*, or *outward appearance* of a man, counterfeited on the Stage; and sometimes more particularly that part of it, which disguiseth the face, as a Mask or Visard: and from the Stage, hath been translated to any Representer of speech and action, as well in Tribunalls, as Theatres. So that a *Person*, is the same that an *Actor* is, both on the Stage and in common conversation; and to *Personate* is to *Act*, or *Represent* himself, or an other» (R. Tuck ed., Cambridge: CUP, 1999, p. 112).

<sup>5</sup> L’indubbia allusione è alla notoria “rissa di Empson”, avvenuta la notte del 7 giugno 1676 in cui, per un’inopportuna bravata di Rochester, uno tra i gentiluomini implicati con lui in una ‘spedizione’ libertina, un certo Downs, e come lui in stato di pesante ubriachezza, alle prese con ronda e conestabile rimase gravemente ferito a terra proprio in seguito a un suo movimento in difesa di Rochester, il quale se ne fuggì con gli altri, abbandonandolo. Downs morì alcuni giorni più tardi e Rochester, ostracizzato a corte, si eclissò dalla scena sociale per un po’, facendo credere di essersi recato in Francia. Cfr. J.W. Johnson, *A Profane Wit. The Life of John Wilmot, Earl of Rochester*, Rochester, N.Y.: The U. of Rochester P., 2004, pp. 250-251.

<sup>6</sup> M. Thormälhen, *Rochester. The Poems in Context* (1993), Cambridge: CUP, 1995, p. 358.

(even a murderer), coward, whoremaster, and sexual degenerate covered with sores from venereal disease». <sup>7</sup> La *grandeur* satanica, non a caso, pur potendo indubbiamente contare su una verità autobiografica di tutto rispetto, qui evoca immediatamente la bestiale amoralità del Don John del *Libertine* di Shadwell<sup>8</sup> e le sue ipertrofiche, programmaticamente stonate ‘esecuzioni’ dei modelli spagnolo e francesi. Rochester – spia ne sia il richiamo troppo scontato al passo della Genesi (19: 4-11) pressoché tipico nei sermoni anti-libertini del tempo – sembra fare a sua volta il verso, per così dire, al quadrato a tutti gli illustri precedenti ma per dire che qui c’è di più, che, in questo caso, si è andati oltre, oltre i crimini sessuali e politici, fino al punto di non ritorno di una vita e di un’arte blasfeme. «It would be hard to name a writer who has contemplated his own moral and physical ruin with a more satisfied kind of horror», commenta J. Treglown in relazione a *To the Postboy*<sup>9</sup> e, mentre concordo con l’uso del termine «horror», non così accade rispetto a «satisfied»: non si ravvede, infatti, soddisfazione o gusto di temeraria vittoria sull’ortodossia, pur nella complessità emotiva che rende questo componimento così ‘forte’.

Quanto al corpo piagato del Lord, esso si impone, letteralmente, come un fermo-immagine nel rutilante scenario evocato dal testo che pare accelerare il già idiosincratico dinamismo teatrale di tanti componimenti di Rochester (valga per tutti “A Ramble in St James Park”, un infernale carosello di corpi che entrano ed escono di scena). In fuga da crimini dettati da *lust* e *blasphemy*, si staglia davanti a noi un luciferino Don Juan/Rochester che, nel cambio dei cavalli a una stazione di posta, si rivolge al corriere di turno incalzandolo violentemente («Son of a whore») e forzosamente a rispondere, ché altrimenti se ne sarebbe già fuggito via di fronte a tale furiosa concitazione. Riusciamo quasi a percepire i rumori, la luce livida, il tramestio degli zoccoli, il tono di voce alterato del protagonista e quello, terrorizzato ma sincero, del ragazzo. Giustamente, E. Burns fa notare come, questa volta, un *boy* sia introdotto in scena non per acuirne «the erotic skock»<sup>10</sup>; no, né come

<sup>7</sup> D.M. Vieth, *Attribution in Restoration Poetry: A Study of Rochester's Poems of 1680*, New Haven, Conn.: Yale UP, 1963, pp. 202-203.

<sup>8</sup> Opportunamente Griffin già faceva notare la rassomiglianza con la dipartita verso gli inferi proclamata con toni di sfida dal Don John di Shadwell, drammaturgo apprezzato e sostenuto da Rochester. Cfr. D.H. Griffin, *Satires against Man: The Poems of Rochester*, Berkeley, Cal., London: U. of California P., 1973, pp. 55-56.

<sup>9</sup> J. Treglown, “Introduction”, in *The Letters of John Wilmot Earl of Rochester*, J. Treglown (ed.), Oxford: Basil Blackwell, 1980, p. 2.

<sup>10</sup> E. Burns, “Rochester, Lady Betty and the Post-Boy”, in ID. (ed.), *Reading Rochester*, Liverpool: Liverpool UP, 1995, p. 71.

*toyboy*, né, aggiungiamo, in alternativa a partner potenzialmente infette/i. Simbolicamente, se si tiene presente che la funzione del *postboy* era quella di guidare il più velocemente possibile il cliente da una stazione di posta all'altra e oltre (pagando di più), siamo legittimati a superare lo *showing-off*, per metà serio per metà sardonico, delle credenziali di *libertine of the age* e a tenere un ragionevole margine interpretativo capace di valorizzare la felice definizione di Rochester come di un «martyr for sin»<sup>11</sup> coniata dal reverendo Parsons e rimasta giustamente famosa. Una trama simbolica che congiunga il giovane corriere alle «sear cloths», cioè alle bende impregnate di cera che venivano usate dopo interventi chirurgici, e alle «ulcers», le piaghe che martoriano il corpo del sedicente Rochester «from top to toe», conduce a vedere nel ragazzo un involontario, malcapitato Tommaso invitato a «witness Heroick scars», nonché, in modo assai più profano, a vedere nel Lord un sifilitico anti-Cristo che ha fretta di raggiungere l'unico vero luogo cui egli possa ambire, l'inferno – oppure, una sifilitica icona cristologica?

Se si accettano le suddette corrispondenze rovesciate, va da sé che si possa individuare nei Vangeli l'ipotesto (per usare la terminologia proposta da Genette)<sup>12</sup> cui allude il componimento. Segnatamente, e intertestualmente, è il corpo glorioso del Cristo risorto che ritengo si possa legittimamente ipotizzare sia il testo simbolico-‘esistenziale’ attraverso il quale il poeta libertino ci chiede di leggere il *suo* testo, e il *suo* corpo. Di tutti i racconti che riportano le apparizioni di Cristo risorto, interessano qui quelli che insistono sulla condizione corporea e, tra questi, il Vangelo di Matteo (18: 1-20), il Vangelo di Luca (24), e il Vangelo di Giovanni (20: 11-29 e 21: 1-8, 11). Sono soprattutto i testi di Luca e di Giovanni<sup>13</sup> a proporsi con maggiore forza di suggestione come ipotesto di “To a Postboy”. In entrambi, le parole di Cristo enfatizzano la realtà del suo corpo resuscitato. Il Vangelo di Luca vede Gesù dissipare il terrore e le perplessità degli Undici e dei loro compagni (*St. Luke* 24: 37, «But they were terrified and affrighted, and supposed that they had seen a spirit») offrendosi al loro tocco (*St. Luke* 24: 38-40: «And he said unto them, Why are you troubled? And why do thoughts arise in your hearts? Behold my hands and my feet, that it is I myself: handle me, and see; for a spirit hath no flesh and bones, as you see me have/ And when he had

<sup>11</sup> Dr. R. Parsons, “A Sermon Preached at the Funeral of the Honourable John Earl of Rochester” (1680, Oxford), in D. Farley-Hills, (ed.), *Rochester: The Critical Heritage*, London: Routledge & Kegan Paul, 1972, p. 46.

<sup>12</sup> Il riferimento è, ovviamente, a G. Genette, *Introduction à l'architexte*, (Paris: Seuil, 1979) e, soprattutto, a *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982).

<sup>13</sup> Tutte le citazioni dal Nuovo e Vecchio Testamento fanno riferimento alla *King James Version*.



thus spoken, he showed them *his* hands and *his* feet»). Sollecitazione che, come sappiamo, nel Vangelo di Giovanni non trova corrispondenza, anzi è scalzata dalla proibizione a Maria di Magdala che, ai suoi piedi, sta per toccarlo: «Jesus said unto her, Touch me not; for I am not yet ascended to my Father [...]», *St. John* 21: 17. In Giovanni, la prima apparizione ai discepoli riuniti in cenacolo in assenza di Tommaso vede Gesù parlare e mostrare loro le mani e il fianco, a ribadire come l'aspetto sacrificale della sua morte sussista anche nel suo nuovo stato di gloria (*St. John* 20: 20). Segue poi l'incontro con Tommaso stesso (20: 24-29) cui molto deve il nostro *postboy* nell'immaginario intertestuale del poeta. All'incredulo Tommaso, posto di fronte ai segni inequivocabili del sacrificio patito, Cristo dice: «Reach hither thy finger, and behold my hands: and reach hither thy hand, and thrust it into my side; and be not faithless, but believing.» (*St. John* 20: 27).

Al di là dei più circostanziati richiami testuali, è importante comunque sottolineare che il fascino, e la difficoltà, nel confrontarsi con tale paradigma ipotestuale deriva dal suo carattere inevitabilmente ampio, essendo parte cruciale del Testo per eccellenza e dell' 'Intertesto'/immaginario simbolico-culturale di una società forgiata quotidianamente in esso<sup>14</sup>. Si tratterà, allora, di indagare il senso di questa invocazione sardonica, amarissima, di quell'ipotesto da parte del poeta icona del libertinismo dell'epoca e del suo materialismo ateo, ma, al contempo, iconoclasta come nessun altro del gruppo 'storico' dei libertini alla corte di James II (tra i quali, Etherage, Savile, Sedley), di un'iconoclastia filosoficamente avvertita, e vissuta sulla propria pelle o, meglio, sul proprio corpo. Come osserva Chernaik, «he was spectacularly self-destructive, seemingly lacking in the elementary instincts of self-preservation his favourite philosopher [T. Hobbes] saw as natural to man»<sup>15</sup>. Senza arrivare ad usare il termine «penitential», applicato nelle note a "To the Postboy" dell'edizione Vieth («these strange half-boastful, half-penitential verses»)<sup>16</sup>, possiamo tentare di avvicinare un volto di Rochester, il Rochester soprattutto della seconda metà degli anni Settanta, quello che sceglie di tradurre i versi dal coro delle *Troades* di Seneca e quello che, pur devastato dalla malattia, vuole discutere di filosofia con il deista Charles Blunt e di teologia con il latitudinario Gilbert Burnet. Quel Rochester, tuttavia, porta a maturazione, incalzato dal fiato della morte (unica sua certezza,

<sup>14</sup> Sulla Bibbia come «ultimate authority» per il Seicento inglese in tutte le sue declinazioni, è ancora irrinunciabile C. Hill, "A Biblical Culture", in ID., *The English Bible and the Seventeenth-Century Revolution*, London: The Penguin Press, 1993, pp. 3-46.

<sup>15</sup> W. Chernaik, *Sexual Freedom in Restoration Literature*, Cambridge: CUP, 1995, p. 53.

<sup>16</sup> D.M. Vieth (ed.), *The Complete Poems of John Wilmot, Earl of Rochester*, New Haven-London: Yale UP, 1968, p. 130.

anche considerando le sue non comuni cognizioni mediche), un continuo gioco iconoclasta con le verità di fede e con la mitologia cristiana in genere, gioco che riaffiora in varie sue liriche e che sostanzia gli argomenti di suoi pezzi 'storici' per il repertorio libertino inglese, quali "Upon Nothing" e "A Satyr against Reason and Mankind".

Da più parti si è da tempo riconosciuta la sensibile presenza nei testi di Rochester di riferimenti più o meno espliciti ai testi sacri e alla liturgia anglicana, in funzione satirica o dissacrante. Le biografie di Pinto, Green e Johnson<sup>17</sup> offrono ampia testimonianza dell'educazione fermamente religiosa, ispirata alla catechesi anglicana e voluta caparbiamente dalla madre, presto vedova, e dai tutori da lei scelti per il figlio John e «it was clearly in his childhood that these religious structures of myth and language became fixed in his memory»<sup>18</sup>. Acutamente, Treglown fa osservare come la presa di certe idee/immagini sulla sua fantasia spesso avesse a che fare con quanto esse si prestassero a rovesciare «the Christian notions which had dyed his mind» e come «his writing [...] constantly draws on the Bible and the Anglican liturgy for phrases, using them as points of contrast, or as intensifying points of resemblance»<sup>19</sup>. Ironiche allusioni a o parziali citazioni di passi della liturgia anglicana serpeggiano nelle sue lettere. Per esempio quando (inizio 1672), scrivendo alla moglie Elizabeth, egli fa una parodia del linguaggio della liturgia funebre nell'affidarla, per qualche tempo, alla compagnia della propria madre: «[...] there will come an hower of deliverance, till when, may my mother bee merciful unto you, soe I committ you to what shall ensue, woman to woman, wife to mother, in hopes of a future appearance in glory»<sup>20</sup>. Oppure quando scrive all'amante, l'attrice Elizabeth Barry, «Remember the hour of a strict account, when both hearts are to be open» (che fa il verso a «Almighty God, unto whom all hearts be open, all desires

<sup>17</sup> V. De Sola Pinto, *Enthusiast in Wit. A Portrait of John Wilmot Earl of Rochester 1647-1680*, London: Routledge & Kegan Paul, 1962; G. Greene, *Lord Rochester's Monkey, being the life of John Wilmot Earl of Rochester*, New York: The Bodley Head, 1974 [trad. it. M. D'Amico, *Lord Rochester. La carriera di un libertino*, Milano: Mondadori, 1975]; J. W. Johnson, cit.

<sup>18</sup> J. Treglown, "Introduction", cit., p. 15.

<sup>19</sup> Ivi, p. 20.

<sup>20</sup> «[...] we therefore commit his body to the ground: earth to earth, ashes to ashes, dust to dust; in sure and certain hope of the Resurrection to eternal life». Cfr. J. Treglown (ed. & intr.), *The Letters of John Wilmot Earl of Rochester*, cit. p. 73. Come fa notare il curatore, anche la locuzione «appearance in glory» è un rimando liturgico, alla *Epistle for Easter Day* (:«then shall ye also appear with him in glory») che, ai fini dell'argomentazione avanzata dal presente saggio, andrebbe tenuta presente. Tutte le successive citazioni dal suddetto epistolario porteranno il riferimento di pagina in corpo al testo tra parentesi tonde.

known, and from whom no secrets are hid», da recitarsi nell' *Ante-Communion* del rito anglicano<sup>21</sup>.

L'adesività di certe formule liturgiche o l'uso dell'idioma e della mitologia cristiana nelle lettere e nei testi poetici, ovviamente, non significa sottesa adesione agli stessi da parte dell'autore. Più spesso che no, il movente è dato da uno *humour* irriverente e beffardamente ironico, come in "The Fall", una riscrittura materialista del mito dell'Eden in cui, in un rovesciamento di ruoli piuttosto 'spiazzante', un timoroso Adamo chiede rassicurazioni alla sua Eva sul non essere da lei desiderato solo per la propria «frailer part», satireggiando così sia il paradigma cristiano-paolino della fragilità della carne, sia la tradizione d'amor neo-platonico, sia la funzione ancillare/strumentale della donna che, invece, qui rivendica per sé l'unica possibilità, per quanto contingente, di felicità postlapsaria, cioè a dire, il godimento dei sensi. Oppure si pensi ad "Absent from Thee", una *song* tutta innervata di idioma cristiano relativo alla morte senza perdono divino, a "Phyllis, be Gentler" in cui il tema dello "high time to repent" è impiegato in senso invertito, a sollecitare il godimento effettivo, e non solo nominale, del 'titolo' di *whore*, o a "Upon his Leaving his Mistress", in cui la voce lirica invita a superare la «meschina» fedeltà in nome di una liberalità che può fare dell'amata Celia «the mistress of mankind». La stessa, tanto oscena, "A Ramble in St. James Park", fa uso di espressioni cristiane, massimamente nel distico finale, «And, may no Woman better thrive,/ That dares prophane the Cunt I Swive», con profanissimo riferimento al concetto del corpo come tempio dello Spirito Santo (I *Corinzi* 6:19-20, *Gv.* 2:19 e sgg.). Gli esempi potrebbero essere molti altri, al punto da condurre L. Carver a sostenere che la poesia di Rochester darebbe ampia prova «of an excessive preoccupation with and acceptance of Chistian orthodoxy»<sup>22</sup>. La tesi di Carver non pare percorribile, tenendo conto dell'alta frequentazione della liturgia e dei testi cristiani da parte di un aristocratico della seconda metà del Seicento, educato da una madre di rigida fede protestante. Inoltre non dobbiamo trascurare il fatto che, come sottolinea opportunamente Chernaik, «*Paradise Lost, Paradise Regained, Traherne's Centuries of Meditation and The Pilgrim's Progress* are all Restoration works»<sup>23</sup>. Vorrei aggiungere, anche, che la carriera di libertino se, da un lato, può avere spezzato o diminuito questa frequentazione in termini di partecipazione ai riti, dall'altro ha costretto Rochester a continui

<sup>21</sup> Ivi, p. 99.

<sup>22</sup> L. Carver, "Rascal before the Lord: Rochester's Religious Rhetoric", in D.M. Vieth (ed.), *John Wilmot Earl of Rochester: Critical Essays*, New York-London: Garland, 1988, p. 90.

<sup>23</sup> W. Chernaik, cit., p. 54.

confronti e scontri di fioretto con la pubblicistica anti-atea/-libertina a firma di eminenti personalità del clero anglicano, soprattutto latitudinario, che non gli risparmiava dirette frecciate *ad personam*. L' informato anti-scritturalismo libertino del poeta, del resto, è evidente nelle obiezioni di esegesi filologica manifestate a Burnet e da lui riportate nella sua biografia del Lord («The incoherences of Stile in the Scriptures, the odd Transitions, the seeming Contradictions [...] seemed to him unsuitable to the Divine nature; And the first three Chapters of the *Genesis* he thought could not be true, unless they were Parables») <sup>24</sup>. In tal modo, egli era continuamente sollecitato a battersi sul terreno dell'ortodossia.

Chernaik definisce Rochester un «God-haunted atheist» <sup>25</sup>, definizione che merita seria riflessione. Tuttavia, ciò che qui si vuole sostenere è che il poeta affronta l'ipostasi culturale-esistenziale della cristianità, tipica del suo tempo, 'giocando' dal suo interno, attraverso un continuo lavoro di decostruzione e smitizzazione che non poco deve alla lezione critico-ermeneutica dell'esperienza radicale dell' Interregno. Se certi testi rimangono nella logica della blasfemia e della profanità, evocando per contrasto e rovesciamento il rinnegato paradigma (come nel caso di "The Fall"), altri riescono a uscirne, proponendone la totale messa in disparte: si pensi, ad esempio, alle già menzionate satire "Upon Nothing" e "A Satyr Against Reason and Mankind", o alle rivisitate traduzioni da Lucrezio e da Seneca. Il terreno su cui misurare queste 'prove di forza' o di sottrazione alla logica cristiana, non stupirà, è l'unico e solo ambito ontologico di realtà del vero libertino Rochester: il corpo, la corporeità. Ed è per questo che l'ipotesto del corpo glorioso del Cristo risorto e, più latamente, dei beati risorti, come descritti da Paolo ai Corinzi (1 *Corinthians*, 15), può agire da fulcro simbolico di comparazione utile a comprendere il corpo/testo rochesteriano oscenamente dichiarato e, forse, patito, come privo di gloria.

Il discorso cristiano sulla resurrezione della carne, che tanto ossessiona Rochester al punto da farsene icona rovesciata nella propria arte (come si andrà sostenendo), dà dignità ontologica al corpo in quanto dà ad esso nuova vita riscattandolo dalla mortalità del male. Il corpo *patiens* di Cristo è il medesimo da risorto ma incorrotto e incorruttibile: le piaghe sono ancora presenti, ostese alla vista degli increduli come Tommaso anche se non possono essere toccate (e infatti a Tommaso basta vederle per crede-

<sup>24</sup> Cfr. G. Burnet, *Some Passages of the Life and Death of John, Earl of Rochester* (London, 1680), in D. Farley-Hills, cit., pp. 65-66.

<sup>25</sup> W. Chernaik, cit., p. 19.

re<sup>26</sup>). *La levée du corps*, infatti, fa osservare J.-L. Nancy, «rivela un paradosso ineliminabile: [...] la presenza di una tangibilità che non è più nell'ordine del sensibile; *noli me tangere* è giustappunto [...] un'interdizione, una mancanza *a*, uno scarto *di*; è un corpo sottratto quello del Cristo, un corpo che si sottrae all'umano e che pur tuttavia esattamente come corpo accede al divino»<sup>27</sup>. Nancy accosta al *noli me tangere* pronunciato dal Cristo glorioso alla Maddalena nel quarto Vangelo di Giovanni, *l'hoc est corpus meum* con cui Cristo, nell'ultima cena, invita i suoi commensali a mangiare e a bere del suo corpo, ravvedendo in esse le due principali proposizioni evangeliche. Vorrei azzardare che le stesse possono essere convertite in comuni denominatori, in maniera ironica ma quanto mai seria, per raccogliere, senza pretese di esaustività, alcuni aspetti cruciali del discorso poetico e, più latamente, filosofico-esistenziale del libertino Rochester intorno al corpo, andando così anche a mettere in luce il senso più convincente che, a mio parere, assume l'oscenità nella sua arte, a totale detrimento ed esclusione dell'elemento pornografico.

### *Il materialismo filosofico*

Innanzitutto è necessario enfatizzare che il punto di partenza non può che essere la prospettiva materialista che Rochester condivide con il mentore filosofico Hobbes, oltre che con la tradizione epicurea rivisitata da Pierre Gassendi, il prete-filosofo francese seguace dello scettico Charron. Ora, è vero che, come enfatizzato da M. Healy, «the Galenic body model [...] was not eclipsed by the major seventeenth-century challenges to its authority»<sup>28</sup>. E tuttavia, su questo modello umorale-psicosomatico in cui corpo e mente, uomo e natura e, per estensione metaforica, corpo umano e corpo politico, erano intimamente connessi per cui – come magistralmente esemplificato nei drammi di Shakespeare – la sofferenza o il disordine di

<sup>26</sup> Come sottolinea P. Grelot, a proposito di *Gv. 20: 24-29*, in *Corps et sang du Christ en gloire. Enquête dogmatique*, «Les peintres jouent un mauvais tour aux lecteurs du texte, quand ils montrent Thomas plongeant sa main dans le flanc de Jesus: les lecteurs, lisant entre les lignes, imaginent que la scène s'est déroulée ainsi. Or le texte ne dit rien de tel: il suffit que Thomas voit Jésus pour constater qu'il est bien vivant et que la relation avec lui se renoue.» (*"Lectio Divina"* 182, Paris: Les Éditions du Cerf, 1999, p. 49).

<sup>27</sup> Citazione in D. Calabrò, *Dispiegamenti. Soggetto, corpo e comunità in Jean-Luc Nancy con un'intervista al filosofo*, Milano: Mimesis, 2006, p. 67.

<sup>28</sup> M. Healy, *Fictions of Modern Disease in Early Modern England. Bodies, Plagues and Politics*, London: Palgrave, 2001, p. 6.

una parte provocava sofferenza e disordine nel tutto, dalla metà del sedicesimo secolo, sotto l'impatto della Riforma, «the biblical Word became increasingly indispensable for interpreting and acting upon bodily signs, especially those to do with contagious disease and pollution»<sup>29</sup>. Paracelso, che volge le spalle alla tradizione aristotelica e galenica in quanto pagane e obsolete, dà rilievo, certo, all'osservazione e alla sperimentazione, ma sotto la guida ipostaticamente infallibile della parola biblica e 'spiritualizzando' il corpo, in un'ottica che è debitrice sia alla tradizione gnostica che al neoplatonismo. Accanto e di contro all'approccio al corpo di tipo protestante che, sotto la spinta di Calvino e della Bibbia di Ginevra, connota in senso fortemente religioso, morale e politico la salute di cui il cristiano è responsabile di fronte a Dio e alla comunità, si è fatta strada la concezione corpuscolare e meccanicistica della natura e del corpo umano, la quale guarda indietro all'eredità pagana dell'Epicureismo ma, soprattutto, riceve poderose conferme dalla filosofia hobbesiana e cartesiana. E qui non possiamo non menzionare il ruolo fondamentale di catalizzatore sul suolo inglese del 'verbo' epicureo e democriteo-lucreziano dell'empirista scettico Gassendi, «the chief single vehicle by which Epicurus was rehabilitated in the mid-seventeenth century»<sup>30</sup>: «Atoms are the primary form of matter, which God created finite from the beginning, which he formed into this visible world, which, finally, he ordained and permitted to undergo transformation out of which, in short, all the bodies which exist in the universe are composed»<sup>31</sup>. La forza di penetrazione di Gassendi dovette non poco all'abilità di mediare un'epistemologia neo-epicurea sensista e probabilista (tale da farne un riferimento obbligato del pensiero libertino) pur salvaguardando l'orizzonte metafisico (rendendosi, così, 'appetibile' ai latitudinari inglesi come Burnet impegnati a combattere le argomentazioni eterodosse). L'insofferenza per il Cartesio delle *Meditations* che Gassendi condivideva con Hobbes dovette esercitare sicuro *appeal* nell'anti-cartesiano Rochester della "Satyr Against Reason and Mankind". Ma, soprattutto, per quanto attiene al nostro discorso, se è vero che Hobbes allarga la *rex extensa* cartesiana alla mente, alla psicologia, al tutto, tuttavia questo atomismo universale non è

<sup>29</sup> *Ibidem.*

<sup>30</sup> Cfr. R.W.F. Kroll, *The Material Word. Literate Culture in the Restoration and Early Eighteenth Century*, Baltimore-London: The John Hopkins UP, 1991, p. 114. Ricordiamo che J. Evelyn pubblica la prima traduzione inglese di Lucrezio nel 1656 a Londra e che il Dr. W. Charleton, membro della Royal Society, nel medesimo anno pubblica a Londra *Epicurus's Morals*, già preceduto, nel 1654, dal suo *Physiologia Epicuro-Gassendo-Charletoniana*.

<sup>31</sup> P. Gassendi, *Syntagma Philosophicum, Physics* (postumo, 1658), 3, ch. 8, sect. I, in ID., *Selected Works of Pierre Gassendi*, trans. C. Brush, New York: Johnson Reprint, 1972 p. 399.

rigidamente inteso, ma è vivo, dinamico e, pertanto, soggetto a guasto e distruzione: «hobbesianamente, il meccanicismo viene a includere anche la sostanza spirituale e veniamo invitati a riconoscere che vi sono corpi meccanici, reali e necessitati non meno di quanto è inorganico, che tuttavia sono vivi, pensano, parlano, e vogliono»<sup>32</sup>.

Se la consonanza con il Neopiepireismo rafforza l'ethos libertino, Rochester è certamente più vicino al materialismo senza compromessi di Hobbes. Basti il seguente passo da *Leviathan* a stabilire le coordinate etico-filosofiche in cui si muove il poeta e i libertini tutti:

The universe, that is, the whole mass of things that are, is corporeal, that is to say, body: and hath the dimensions of magnitude, namely length, breadth, and depth: also, every part of body, is likewise body, and hath the like dimensions; and consequently every part of the universe, is body, and that which is no body, is no part of the universe; and because the universe is all, that which is no part of it, is *nothing*, and consequently *nowhere*.<sup>33</sup>

Così, paradiso e inferno, bene e male, in Hobbes, sono stati psicologici che, in Rochester, vengono 'tradotti' sempre sul piano della corporeità. Come ben sintetizza Mintz, «in Hobbes nominalism and materialism became the instruments of a powerful skepticism about the real or objective existence of absolutes, and in particular about such absolutes as divine providence, good and evil, and an immortal soul»<sup>34</sup>. Il corpo, quindi, è l'unica realtà oggettiva ed ontologica a disposizione, misura e fine di tutto. L'esperienza di sé e del mondo passa solo attraverso il corpo. Colpisce che il discorso filosofico contemporaneo sulla corporeità, a partire da Merleau-Ponty, non ponga particolare resistenza se avvicinato all'universo rochesteriano, ad esempio pensando a quanto Nancy afferma della visione merleau-pontiana, per la quale «il corpo non è uno dei mezzi che ci permettono di rappresentarci al mondo, ma è l'unico modo per accedere ad esso» e che «è l'orizzonte latente della nostra esperienza, continuamente presente prima di ogni pensiero determinato»<sup>35</sup>. Questa possibilità di ravvicinamento al contemporaneo perlomeno la dice lunga sulla modernità del nostro autore. Tuttavia, non possiamo non dare il dovuto rilievo alle differenze storiche, allontanando i sani criteri di filo-

<sup>32</sup> Cfr. G.L. Paltrinieri, "Hobbes, ateo devoto", *Filosofia e Teologia*, Vol. 3/2011: 501-516, (507).

<sup>33</sup> T. Hobbes, cit., ch. 46, p. 463.

<sup>34</sup> S.I. Mintz, *The Hunting of Leviathan: Seventeenth-Century Reactions to the Materialism and Moral Philosophy of Thomas Hobbes*, Cambridge: CUP, 1962, p. 23.

<sup>35</sup> Citazione in D. Calabrò, cit., pp. 62-63.

logia epistemica che, in questo caso, ci aiutano ad apprezzare ancor di più la complessità del nostro autore e la sua specifica cifra di modernità, quel margine di non assorbibilità nel/dal suo contemporaneo<sup>36</sup>.

Tutta la poesia di Rochester, nonché la sua esistenza di libertino, da lui 'allestita' con il più strabiliante intuito 'mediatico' (come diremmo oggi), si fonda sul corpo, sui corpi, sul sesso come ambito privilegiato di incontro dei corpi, unica possibile fonte di *bliss* e di *pain*, di vita, di esperienza di sé e del mondo. Ma se la decostruzione dell'ipostasi cristiana sul corpo occidentale è tuttora in atto<sup>37</sup>, non credo sia necessario sottolineare quanto la «segnatura teologica»<sup>38</sup> inevitabilmente "ipotechi" il tema del corpo in un poeta della seconda metà del Seicento, per quanto votato al materialismo e al sensualismo delle filosofie pagane e di quelle a lui contemporanee, rincorrendolo con il dualismo tra corpo/*body* e carne/*flesh* (caro a Paolo) che, inesorabilmente – come sottolinea G. Agamben<sup>39</sup> – chiama con sé quello tra natura e grazia. Rochester, potremmo dire, sta dalla parte del corpo e della natura ma fa continuamente i conti con le loro imperanti declinazioni teologiche e trasforma questo confronto 'agonico' in raffinata iconoclastia che non è mai scontata nei toni via via adottati. Il corpo cristiano non è mai, propriamente, *nudo*: nello stato edenico è coperto da una veste di grazia e, poi, è il peccato a portare con sé la vergogna della nudità e, quindi, l'uso delle vesti. «Una piena nudità», nota Agamben, «si dà, forse, soltanto all'Inferno, nel corpo dei dannati irremissibilmente offerto agli eterni tormenti della giustizia divina»<sup>40</sup>. Il corpo postlapsario è il corpo che ha perso la grazia, un corpo senza gloria. È questa nudità/corporeità lapsa che il testo rochesteriano ama ostendere – una nudità pre- o fuori dalla grazia, da cui il poeta si sente escluso o si autoesclude. Consegnato a se stesso, privato di qualsiasi orizzonte teleologico, questo corpo non rimanda ad altri testi, è esso stesso l'unico testo in cui leggere la verità sulla condizione umana in tutta la sua finitezza. Da una simile verità Rochester, da uomo del Barocco, non è inebriato né pacificabile nell'atarassia epicurea o nella fermezza stoica.

<sup>36</sup> B. Everett, nel citato saggio "The Sense of Nothing", ravvede nell'arte di Rochester lo squilibrio («imbalance») che è del genio originale, «for a work of art is recognized by its incapacity to be absorbed wholly by the society which produces it, and which it represents so admirably» (p. 3).

<sup>37</sup> Sul tema si veda R. Esposito, "Chair et corps dans la déconstruction du Christianisme", in AA.VV., *Sens en tous sens. Autour des travaux de Jean-Luc Nancy*, Galilée, 2004.

<sup>38</sup> Cfr. G. Agamben, *Nudità*, Roma: Nottetempo, 2010, p. 85.

<sup>39</sup> Ivi, p. 89.

<sup>40</sup> Ivi, p.87.



## Noli me tangere

Questo corpo barocco, inizio e fine di tutto, è un corpo che sa di essere drammaticamente contingente, di essere facile preda della malattia e della morte. Il grande incendio di Londra e la peste, con i cadaveri accatastati sui carri e lungo le strade e le case segnate da grandi croci rosse, sono eventi ben presenti a Rochester e, comunque, le «heroick scars» mostrate dal nostro Lord al *postboy*/Tommaso sono lì a esibire le «stimate» della sifilide, la malattia che più di tutte si incarica di divenire punizione di Dio nell'immaginario dell'epoca, per la sua azione devastante che fa sì che il corpo, letteralmente, marcisca<sup>41</sup> nel fetore e nella follia e che diventi inavvicinabile: *noli me tangere*.

Se nella coeva commedia libertina il *topos* della malattia venerea e delle sue terrificanti conseguenze dà luogo, per lo più, a commenti sardonici, acidi o anche abrasivi, è significativo che nelle poesie di Rochester i riferimenti o le allusioni ad essa non suscitino mai il riso, anche beffardo. Gli studi assai circostanziati condotti dallo storico della medicina R. Anselment<sup>42</sup> riguardo alla fenomenologia della ricezione sociale della malattia venerea nel corso del Seicento, disinnescano ogni tentativo di attutirne l'impatto devastante, l'isolamento (o, nel caso di aristocratici, l'autoisolamento) e il marchio morale e sociale che colpivano i malati, i quali, terrorizzati, assistevano impotenti, e tra pene atroci dovute alle cure al mercurio, allo sfiguramento del proprio corpo. La tesi avanzata da R. Zimbaro<sup>43</sup>, quindi, secondo la quale la stigmatizzazione nei confronti dei malati di sifilide caratterizzerebbe la morale sociale borghese-mercantile del secolo successivo, risparmiando invece il periodo Restaurazionale che, anzi, ne avrebbe tratto motivo di comicità «light-hearted» a teatro, non tiene, come indirettamente confermato anche da altri importanti studi<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Di «dead coarse o carryn» già si parla nel dialogo *The Epicurean* (1545) di Erasmo, in cui la vittima della sifilide è descritta come morto/a vivente (Cfr. *Tudor Translations of the Colloquies of Erasmus 1536-1584*, editi da C. Spurgeon, Scholar Facsimiles and Reprints, 1972). Data la pervasiva diffusione dei testi del grande umanista olandese nelle *grammar schools*, l'eco di queste sue caratterizzazioni sulla letteratura, soprattutto drammatica, coeva e successiva fu fortissima.

<sup>42</sup> R.A. Anselment, *The Realms of Apollo. Literature and Healing in Seventeenth-Century England*, Newark: U. of Delaware P. /London: Associated U.P., 1995, e «Seventeenth-Century Pox: The Medical and Literary Realities of Venereal Disease», *The Seventeenth Century*, 17 (Spring 1989), Vol. IV, No.1: 189-211.

<sup>43</sup> R. Zimbaro, «Satiric Representation of Venereal Disease. The Restoration versus the Eighteenth-Century Model», in L.E. Merians (ed.), *The Secret Malady. Venereal Disease in Eighteenth-Century Britain and France*, Lexington, Kentucky: The U. P. of Kentucky, 1996, p. 184.

<sup>44</sup> Oltre alla citata M. Healy, si vedano, in particolare, K.P. Siena, «Pollution, Promiscuity, and the Pox: English Venereology and Early Modern Medical Discourse on Social and

Proprio la terribile combinazione di terrore e umiliazione «made the pox the perfect discorsive tool for regulating taboo behaviours through the early modern period»<sup>45</sup>, impiegando l'orribile immagine-monito del corpo sifilitico per demonizzare quelle che venivano percepite come minacce all'ordine sociale (la promiscuità sessuale, la messa in discussione dei ruoli di genere, l'impotenza, l'infertilità e la trasmissione congenita viste come pericolo di sottrazione demografica al bene della nazione, ecc.).

L'associazione di sesso, peccato e malattia, evocata dalla malattia venerea, rendeva inevitabilmente triste omaggio all'enfasi paolino-protestante sull'integrità esterna del corpo vista come indice infallibile di salute interiore, al fatto che «deformity or blemish was not only a pointer to wrongdoing, but its punishment [...]» e che quindi «syphilitic pox-marks were the distinguishing sign of other transgressors: the pollutants and the sexually defiled. Particularly if they were poor they were treated accordingly»<sup>46</sup>. Il *pocky body* rimane orribile prova della depravata natura umana, patetico nel suo ricorrere a parrucche, posticci nasi di rame, denti falsi, maschere. La provata riluttanza a registrare i decessi per sifilide per proteggere la memoria del defunto nonché dei possibili contaminati, e l'anonimato e discrezione nell'applicazione delle cure immancabilmente promessi da medici e barbier-cerusici ai propri clienti, si commentano da soli. I segni spaventosi di una malattia contratta, principalmente, in *lewdness e impurity* apparivano come un giusto contrappasso divino, che necessitava di cure punitive. Tuttavia, «seventeenth-century medical descriptions of syphilis often describe with considerable compassion the fearsome effects of a disease worse than any kind of death [...]»<sup>47</sup>. L'invasività, in tutto il corpo, che caratterizzava la sifilide era anche delle cure al mercurio, che riuscivano a deturpare i malati. Le applicazioni di «unctions of mercury and hog fat spread on the soles, palms»<sup>48</sup> fanno del corpo sifilitico una sorta di grottesco corpo crocefisso, che rischia di soffocare per l'iperbolica salivazione e per la sete infernale: «and indeed a Patient had better half hang himself than undergo this Cure, there being nothing comparable to the pain in their mouth, anguish about their heart and sides, and the extream thirst»<sup>49</sup>.

Sexual Danger”, *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 8 (1997-98), Nos.1-4: 553-574 e R. Davenport-Hines, *Sex, Death, and Punishment*, London: Collins, 1990.

<sup>45</sup> K.P. Siena, cit., 573.

<sup>46</sup> Cfr. R. Davenport-Hines, cit., pp. 29-30.

<sup>47</sup> Vedi R.A. Anselment, *The Realm of Apollo*, cit., p.132.

<sup>48</sup> Ivi, p.142.

<sup>49</sup> G. Harvey, *Little Venus Unmask'd; or A Perfect Discovery of the French Pox*, London, 1670, p.93. Gideon Harvey, *royal physician*, era un assai autorevole sifilògrafo dell'epoca.

I corpi che abitano i testi di Rochester certamente appartengono a una società ossessionata dal rischio di contagio. Lo si evince chiaramente, per es., dal ‘ripiego’ usato a evitare tale pericolo nella *song* conosciuta come *The Debauchée* («I send for my whore, when for a fear of a clap,/ I dally about her, and spew in her lap» (274, vv. 3-4), così come dai ripetuti riferimenti sardonici al ventre della donna sessualmente generosa e attiva come a un ricettacolo di seme maschile di varia provenienza che, a contatto con i “vapori” sprigionati dal calore uterino sviluppa la fonte di infezione. Teoria, quest’ultima, assai in voga, in quanto sposava la tradizionale demonizzazione del desiderio femminile con la recente patologia, motivo per cui le prostitute divengono «a new category of untouchable upon whom fears could be projected and violent language could be hurled»<sup>50</sup>.

Ma è l’epistolario che ci restituisce in maniera autentica l’atteggiamento del poeta libertino nei confronti del proprio *pocky body*. Rochester non ammise mai di essere vittima della sifilide, facendosi operare più volte nell’inutile ricerca di calcoli uretrali. Date le sue note cognizioni mediche e farmacologiche è difficile credere che davvero ritenesse che i calcoli fossero la causa primaria, piuttosto che una manifestazione secondaria della malattia. Di fatto, «all his symptoms could equally well have been caused by neurosyphilis, a notoriously mimetic form of tertiary syphilis»<sup>51</sup>. Come ci raccontano i suoi biografi, Rochester iniziò molto presto a soffrire di sifilide e gli ultimi dieci anni della sua breve vita lo videro frequente preda di ricadute sempre più gravi, al punto che già nel 1676 lo si era dato per morto e sepolto.<sup>52</sup>

Oltre alle lettere che egli scambia con amici libertini da e verso noti luoghi di cura per sifilitici, sono i ‘bollettini’ che riserva al proprio corpo malato a colpirci per la loro qualità di cruda, per quanto stilizzata, autoironia che, conoscendo i loro retroscena di sofferenza, non può non caricarsi di acuto pathos. Se nel settembre (?) 1672 così si dichiara stremato dalla lotta contro la malattia alla moglie, «Deare Wife/ I recover soe slowly, and relapse so continually that I am almost weary of my self [...]», già poco tempo dopo le si rivolge in stile eroicomico «from our Tubb att Mns Fourcards », quest’ultimo essendo uno specialista nella cura della sifilide presso gli aristocratici di corte, assimilando le «tubs» (le vasche in cui venivano immersi i pazienti coperti di mercurio) a infernali, dantesche «furnaces» (82). Ma già l’anno

<sup>50</sup> Cfr. R. Davenport-Hines, cit., p. 47.

<sup>51</sup> Cfr. J. Treglown, “Introduction”, cit., p. 34.

<sup>52</sup> Si veda la lettera all’amico Savile del 29 febbraio 1676: «Dear Savile,/ This day I received the unhappy news of my own death and burial. [...] it was no small joy to me that those tidings prove untrue. [...] The king, who knows me to be a very ill-natured man, will not think it is an easy matter for me to die now I live chiefly out of spite.» (114).

successivo, nell' ottobre (?) 1677, assai malato, così informa la moglie del suo stato: « [...] my pissing of blood Doctor Wetherly says is nothing. My eyes are almost out but that he says will nott doe me much Harme, in short he mak[s] mee eate flesh and drinke dyett-drink» (155-156). Oppure, nello stesso periodo, *cavalier-like*, scrive all'amante Elizabeth Barry: «Madam,/ This is the first service my hand has done me since my being a cripple [...]», concludendo, dopo poche, faticosissime, righe, con un *post-scriptum* all'altezza della sua arte poetica: «P.S. This is all my hand would write, but my heart thinks a great deal more» (156). Ma è nelle lettere all'amato amico Savile che Rochester sfoga la lucida e amarissima consapevolezza della propria disperata condizione, in toni a metà tra il batetico eroicomico e il tenero pathos: «Dear Savile,/ Though I am almost blind, utterly lame, and scarce within reasonable hopes of ever seeing London again, I am not yet so wholly mortified and dead to the taste of all happiness not to be extremely rivived at the receipt of a kind letter from an old friend [...] I must now think you such a friend who, being a courtier as you are, can love a man whom it is the great mode to hate» (ottobre 1677, 158). La lettera poi continua commentando con raffinato umorismo un episodio di pubblica oscenità che li aveva visti protagonisti. Alla risposta di Savile, di essere «glad to find a man both lame and blind could be so merry» (novembre 1677) Rochester ribatte, «Harry,/ [...] can you think that the having of lean arms, small legs, red eyes and nose (if you consider that trifle too) can have the power to depress the natural alacrity of my careless soul? », rincarando la dose sul quadro clinico ma sempre attento a evitare i toni gravi, anzi preoccupandosi di allontanare i comprensibili timori dell'amico. In un'altra lettera viene incontro alle lamentele della moglie nei propri confronti giocando con *dark humour* sul motivo della sua assai prossima vedovanza: «My most neglected Wife, till you are a much respected Widdow, I find you will scarce bee a contented woman, and to say noe more than the plain truth, I doe endeavour soe fairly to doe you that last good service, that none but the most impatient would refuse to rest satisfy'd; [...] when [that] time comes you will grow wiser, though I feare nott much Happyer» (20 novembre, 1677?, 170-171).

L'epistolario contiene lettere inviategli da Savile che, con impietosa dovizia di dettagli, lo mettono al corrente delle devastanti cure affrontate da lui stesso, o da Fanshaw e altri/e loro conoscenze, ai bagni di Bath o di Empsom o negli *sweatshops* londinesi (si veda, ad esempio, la lettera datata 2 luglio 1678 che Savile invia a Rochester da Leather Lane, un famoso *sweatshop* per sifilitici a Holborn). Ciò che di esse colpisce è il registro *matter-of-fact* con cui vengono riportati dati terrificanti, che parrebbe indice di *understatement*, di 'sapienza' condivisa, tra i due. L'*understatement* era pratica collaudata tra gli

aristocratici, come si è sopra accennato, prova ne sia il seguente *'report'* funebre che Savile, da Londra, fa a un Rochester ormai quasi sempre costretto a letto nella dimora di famiglia, ad Alderbury (Oxfordshire): «Coll. Fitzgerald is lately dead, much lamented by [all] who loved good officers and good understandings, but hee owed his ende to his modesty which would not suffer him to discover a clapp till a gangreen made it publick to the world and mortal to himselfe» (15 giugno 1678, 192). Se Savile, nella suddetta epistola, si spinge fino a siglare ovidianamente il suo forzato isolamento a Leather Lane con la frase «all I can say is *qui bene latuit, bene vixit, & if I can add bene sudavit*» (che fa il verso al *qui bene latuit, bene vixit* in *Tristia*, III, iv, 25), Rochester dal suo proprio isolamento riesce a concepire uno «small romance», una fantasmagoria con stilemi che ammiccano all'*Arcadia* di Sydney, avente a protagonisti i suoi «pocky friends and mistresses» nel ruolo di illustri vittime di un incantesimo nei «palaces in Leather Lane» che li costringe, incatenati in catene di mercurio, a restare prigionieri sulle rive di un satanico «dead lake of diet-drink», ovvia eco al lago in fiamme del I libro di *Paradise Lost* (luglio 1678, 201-203). Tra le righe di questo grottescamente eroicomico romance, tuttavia, il poeta inserisce il riferimento a se stesso, al suo proprio, tragicamente ridicolo, 'incantesimo', da cui può liberarsi solo morendo:

But it is a miraculous thing (as the wise have it) when a man half in the grave cannot leave off playing the fool and the bufoon. But so it falls out to my comfort, for at this moment I am in a damned relapse brought by a fever, the stone and some ten diseases more which deprived me of the power of crawling, which I happily enjoyed some days ago. And now I fear I must fall, that it may be fulfilled which was long since written for our instruction in a good old ballad, *But he who lives not wise and sober/  
Falls with the leaf still in October*. About which time, in all probability, there may be a period added to the ridiculous being of / your humble servant, / Rochester.

Quello citato dal poeta, come informa Treglown, è il finale di una *drinking song* decisamente più ottimistica e solare attribuita a John Fletcher. L'uso, se posso azzardare, cèliniano, che ne fa Rochester è impietoso e di un'onestà devastante.

### Hic est corpus meum

I corpi 'sgraziati' che abitano i testi di Rochester, quindi, corpi continuamente esposti al guasto, reagiscono, in molti luoghi, spendendosi con generosità:

*hic est corpus meum*. La proverbiale promiscuità libertina qui la fa da padrona, ma, come sempre in Rochester, fino all'estremo, con situazioni che sfiorano il grottesco o al limite dell'abiezione (si pensi a "A Ramble in St James Park", ad "Artemiza to Chloe", o a "On Mrs Willis"). Questa iperbolicità, crediamo, risponde alla volontà iconoclasta di opporre in modo violentemente osceno il consumo/lo spendersi senza resto, il darsi e il prendersi 'anti-economico' di contro all'ormai vincente capitalismo mercantile borghese-protestante. Da questo punto di vista ha ragione Zimbardo nel ravvedere nel libertino una figura ormai culturalmente e socialmente 'in saldo' (se così posso dire), in quanto totalmente anti-economica e improduttiva<sup>53</sup>. In tal senso, meglio si comprende la frequente evocazione nei testi della figura della prostituta, anch'essa sommamente improduttiva e, anzi, fonte di contagio e di sottrazione di 'forza lavoro'. L'immagine abietta, del ventre della prostituta come *repository* di seme infetto (sicuramente quello di Mrs Willis, prima o poi quello della generosa amante), ritorna nei suoi componimenti a ricordarci, al di là del simbolismo al vetriolo scatenato da una tale immagine, che quella era una delle teorie eziologiche più quotate per il diffondersi della sifilide.

Se la puttana è "*wandering*" per definizione<sup>54</sup>, e il suo corpo, quindi, quanto mai incontrollabile, stupisce di più l'ansia di controllo che la voce maschile fa trasparire più volte nei confronti dell'amante. Accade, infatti, che tale ansia sia fatta percepire come, per lo meno, inopportuna in quanto del tutto sproporzionata alle effettive capacità di soddisfare l'infallibilmente più prestante sessualità della partner femminile. Nel caso della Corinna di "A Ramble" la voracità sessuale femminile assume connotati grotteschi davvero inquietanti; in componimenti più pacati la sproporzione tra le rispettive capacità amatorie è sempre nettamente a favore di lei. "The Imperfect Enjoyment", notoriamente, come da fonte classica (Ovidio), precedenti francesi (R. Belleau, M. Regnier, P. de Morangle), ed esercitazioni contemporanee (G. Etherege, A. Behn), insieme al notevolissimo "The Disabled Debauchee", esemplificano le *défaillances* del corpo maschile, ma in un'esecuzione tutta rochesteriana. In quest'ultimo, l'adozione della *heroic stanza* sulla falsa riga del *Gondibert* di Davenant, innesca un'epica dell'impotenza causata dalla battaglia con la sifilide e testimoniata da «honourable scars»: «sheltered in impotence», «safe from action» sanciscono un sardonico eroismo dell'azione mancata, o dell'inazione (44). Nella *song* "Tell mee noe more of Constancy",

<sup>53</sup> R. Zimbardo, cit., pp. 188-189.

<sup>54</sup> Il riferimento d'obbligo è alla *Puttana errante, ovvero dialogo tra Maddalena e Giulia* del nostro Aretino e alla serie di pamphlets denominata *Wandering Whore* ad esso ispirati, pubblicata e, probabilmente, composta da John Garfield negli anni 1660-1663.

la fedeltà viene definita come la «frivolous pretence of Cold Age, narrow Jealousy,/ Disease, and want of Sense» (34, vv. 2-4) e, quindi possiamo scommettere sull'assoluta fedeltà del nostro debosciato 'fuori uso'. Le rimostranze della delusa partner femminile in "The Imperfect Enjoyment", «She cries; All this to love, and Raptures due –/ Must we not pay a Debt to Pleasure, too?» (14, vv. 22-23), evoca il grande assente, il piacere qui e ora, che troppo spesso i testi del nostro poeta libertino non contemplano.

Un altro aspetto riguardante il corpo o, se si vuole, la nudità, che pur recita da protagonista dei testi di Rochester è una straniante tecnica sineddochica di rappresentazione, con effetti tra il grottesco e l'allucinatorio/fantasmatico, che fa sì che gli organi sessuali godano di vita propria, in dissociazione dalla volontà del possessore. L'esempio più eclatante è senz'altro dato del pene del protagonista di "The Imperfect Enjoyment": giustamente famosi sono i versi finali in cui l'*elegist* prima si identifica con esso («Trembling, Confus'd, Dispairing, limber, dry,/ A wishing, weak, unmoving lump I ly.» 14, vv. 35-36), per poi dissociarsi e inveire furiosamente contro di "lui" come rivolgendosi a un soldato ammutinosi al suo comandante, per poi ancora maledirlo con l'augurio a "lui" della sifilide («May strangury and stone thy daies attend;/ Mayest thou nere piss who didst Refuse to spend/ When all my joyes did on false Thee depend.» 15, vv. 68-70) e alla propria virilità di una rabelaisiana umiliazione («And may Ten Thousand abler Pricks agree/ To doe the wrong'd *Corinna* Right for Thee./ vv. 71-72). Un altro esempio, più inquietante per quanto strepitoso per fantasmagoria, è dato da "A Ramble in St James Park", percorso da corpi 'mobili' che si avvicinano sulla scena ma, più che corpi nella loro interezza, sono i loro organi sessuali, *cunts* e *pricks*, ad essere oggetto del fuoco di questa *invective*, nella quasi totale dissolvenza dei volti. Quando Corinna risponde alle *avances*, con ammiccante baciavano, di uno sconosciuto, è la sua *cunt* ad assentire («When at her mouth her Cunt said yes» 78, v. 78). Ora, se diamo di "pornografico" la definizione, del tutto condivisibile, proposta da D. Foxon<sup>55</sup>, cioè ciò che è scritto con il fine principale di «arouse sexual desire and encourage erotic fantasies», possiamo decisamente escludere l'applicabilità di tale categoria ai testi di Rochester. In essi, troppo spesso corpi separati, corpi impotenti, corpi segnati dalla sifilide tradiscono la volontà o i desideri dei loro 'padroni'.

Corpi fuori uso, o mal funzionanti, o abietti, certo non si prestano a suscitare desideri o fantasie erotiche nel lettore. Questa constatazione non può non richiamarci all'atomismo e al meccanicismo hobbesiani e, più ancora, cartesiani ormai affermati (che Rochester potrebbe essere, almeno in

<sup>55</sup> D. Foxon, *Libertine Literature in England 1660-1745*, London: Book Collector, 1964, p. 48.

parte, impegnato a satirizzare). Ma vi è un altro richiamo, all'ipotesto che ha occupato la nostra attenzione in questo saggio: mi riferisco al corpo glorioso dei risorti/beati cui potrebbe alludere il poeta proprio in "The Fall", confermando così che egli aveva ben presente questo 'capitolo' di teologia, soprattutto tomistica. Come ben riassume Agamben nel suo capitolo dedicato a "Il corpo glorioso"<sup>56</sup>, posta l'identità del corpo glorioso dei beati con quello terreno, una delle caratteristiche distintive del primo è «l'impassibilità», cioè a dire, il dominio dell'anima razionale sul corpo, in tutte le sue parti. In particolare, gli organi riproduttivi mantengono esclusivamente una funzione ostensiva, del tutto inoperosa. Alla funzione subentra la gloria, concepita come «la separazione dell'inoperosità in una sfera speciale: il culto o la liturgia». Inoltre, come ribadisce il filosofo, per Agostino lo stato di grazia prelapsaria sta proprio nel perfetto controllo che la volontà esercita sugli organi sessuali (*De Civitate Dei*, XIV, 17). Pertanto quando, in "The Fall", alla seconda strofe, leggiamo del perduto stato edenico di Adamo ed Eva, quando «Each member did their wills obey» (26, v. 7), ritengo si possa legittimamente avanzare l'allusione teologica e comunque i corpi in stato di inoperosità forzata di cui si è detto fanno davvero pensare agli "impassibili" corpi gloriosi dei beati. Attraverso l'impotenza Rochester li promuove alla "gloria". Esclusa, quindi, la categoria del pornografico, è certamente l'osceno che meglio si attaglia all'arte di Rochester. Con l'ossimoro «candidly obscene» K. Combe interpreta opportunamente l'oscenità rochesteriana come «a powerful rhetorical device used for cultural criticism»<sup>57</sup> e, certo, il nostro autore non mancava di modelli classici cui guardare, soprattutto della latinità. Chernaik, a sua volta, ne riassume così le varie funzioni: «the amoral desire to shock the reader, flaunting the author's credentials as devotee of wickedness and scourge of the conventional, the more philosophically serious desire to remind the reader of man's inescapable animal nature, the impulse of hatred and self-hatred stemming from frustrated idealism»<sup>58</sup>.

Fatte salve le suddette declinazioni date all'oscenità nei testi di Rochester, quella sulla quale si vuole qui insistere proprio a partire dalle considerazioni sinora avanzate è legata all'azione dell'ostendere questa corporeità sottratta alla grazia, manifestamente ingloriosa nel suo sfidare i richiami paolini a rifuggire dalla fornicazione perché «he that committeth fornication sinneth against his own body»: «What? Know ye not that your body is the temple

<sup>56</sup> G. Agamben, "Il corpo glorioso", in cit., pp. 129-146.

<sup>57</sup> K. Combe, *A Martyr for Sin. Rochester's Critique of Polity, Sexuality, and Society*, Newark: U. of Delaware P./London: Associated U. P., 1998, cit., p. 157.

<sup>58</sup> W. Chernaik, cit., p. 72.



of the Holy Ghost, *which is in you, which ye have of God, and ye are not your own?*» (I *Corinthians*, 6: 18-19). Osceno, se vogliamo, è il corpo esposto senza ritegno alla sua totale finitezza, senza rimando o promessa di rivelazione. Un corpo che, come dice a proposito del nudo Nancy, «rivela solo che non vi è nulla da rivelare»<sup>59</sup>. Come dire, l'osceno sta nel 'tutto qui', soprattutto se la 'segnatura' di questo tutto è data dalla sofferenza, dal guasto, dalla corruttibilità.

La fermezza di Rochester in questo sottrarre il corpo, prima di tutto, all'ottica speculare capace di riscattare la materia umana attraverso la sua somiglianza a Dio, è confermata dalla forte insofferenza mostrata per l'argomento dell'*imago Dei* nella "Satyre against Reason and Mankind": «Blest *glorious* Man! To whom alone kind Heaven,/ An Everlasting Soul has freely giv'n:/ Whom his Creator took such care to make,/ That *from himself* he did the *Image* take:/ And this fair frame, in shining reason drest,/ To dignify his Nature above Beast.» (58-59, vv. 60-65, enfasi mia). Difficile, qui, non pensare che l'autore, nel diritto di replica fatto esercitare al latitudinario dal suo *satyrist*, non avesse in mente il passo della seconda epistola di Paolo ai Corinzi (3: 18) che recita: «But we all, with open face beholding as in a glass the glory of the Lord, are changed unto the same image from the glory, *even* as by the Spirit of the Lord». Nelle conversazioni di carattere teologico intrattenute con Gilbert Burnet mesi prima di morire emerge molto chiaramente il rifiuto del nostro libertino a credere che l'uomo possa anche solo concepire, ovvero immaginare, le fattezze, l'*imago* divina e i suoi attributi, anche ammettendone l'esistenza, perché una qualunque immagine la contraddirebbe, costringendone la presunta infinità nello spazio finito della concepibilità umana: «He thought our Conceptions of God were so low, that we had better not think much of him: And to love God seemed to him a presumptuous thing, and the heat of fanciful men»<sup>60</sup>. Ma è soprattutto nell'argomentare 'mercantile' del latitudinario, nella logica da scommettitore che quest'ultimo sottopone all'attenzione dei *Libertines* cui si rivolge nel sermone che sigla la sua "eterobiografia"<sup>61</sup> di Rochester che, per contrasto, emerge quanto più alta sia la nozione che il nostro ha del «belief» e della divinità. Dopo un rincorrersi ossessivo di «ballance/s», «advantages/inconveniences», «conditions», «account», «dear price», il registro mercantile di

<sup>59</sup> F. Ferrari, J.-L. Nancy, *La pelle delle immagini*, Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 8.

<sup>60</sup> G. Burnet, cit., p. 60.

<sup>61</sup> Cfr. il mio saggio "Burnet's Heterobiography of John Wilmot, Earl of Rochester", sull'uso autoreferenziale del genere biografico da parte del biografo-predicatore Gilbert Burnet con effetti 'alterizzanti' sul biografato, in A. Righetti (ed.), *The Protean Forms of Life Writing. Auto/Biography in English, 1680-2000*, Napoli: Liguori Editore, 2008, pp. 159-187.

Burnet brilla di luce propria soprattutto quando li invita a «ballance the Account, of what they have got by their Debaucheries, [...]» e, così facendo, «soon see what a mad Bargain they have made»<sup>62</sup> insistendo sulle malattie con cui essi hanno «disfigur'd» i loro corpi, e sulle vittime innocenti cui sono state trasmesse. Il tono da *Ecclesiaste* monta più e più, per arrivare al punto: «If they will, or if they can think a little, I wish they would consider that by their own Principles, they cannot be sure that Religion is only a Contrivance [...]. So that at most they bring their cause no higher, than that it is possible Religion may not be true. [...] and, if so, then what mad Men are they who run so great a hazard *for nothing?* »<sup>63</sup>. Sembra quasi di intravedere dal racconto di Burnet, che pure è tutto teso a smussare le ragioni e i dubbi dell'avversario per dare spazio ai propri meriti retorici di convertitore del libertino per eccellenza, le perplessità dell'aristocratico di rango e di spirito, alienato rispetto all'ormai imperante logica mercantile borghese e alto-borghese<sup>64</sup>. «For nothing»: in quel *nothing* c'è tutto: un'esistenza e un'arte oscene, esposte/aperte senza ritegno alcuno a una 'spesa' della propria finitezza totale e drammaticamente 'anti-economica': per Burnet, uno spreco inutile e inutilmente rischioso.

Il "niente" come inteso dal poeta libertino è invece il niente cui va incontro il nostro corpo morto. Più che citare da "Upon Nothing" che, indubbiamente, rappresentava pericolosamente, all'epoca, la più netta confessione di qualsivoglia orizzonte metafisico o teleologico, è alla traduzione dal Secondo Coro delle *Troades* di Seneca che è necessario volgerci. Perché in quella che Charles Blunt, il deista cui Rochester la inviò per primo nel febbraio 1680, a cinque mesi dalla morte, giudicò una resa del pensiero dello stoico latino tanto bella da smentire la stessa tesi filosofica, dai toni scopertamente lucreziani, della mortalità dell'anima – dacché essa avrebbe invece eternizzato le doti poetiche del traduttore –, ebbene in questa resa i versi aggiunti (vv. 8-16), in espansione dei precedenti, accentuano significativamente la negatività dell'originale, insistendo proprio sulla dimensione della 'ingloriosità' corporea così come si è venuta definendo in queste pagine, di corporeità, cioè, come materia che, divenuta inorganica, è solo un resto ingombrante:

<sup>62</sup> Ivi, p. 88.

<sup>63</sup> Ivi, p. 90.

<sup>64</sup> Sulla posizione di Rochester aristocratico impoverito nell'emergente logica di classe mercantile che spiazza le tradizionali ragioni del *rank* e dello *status*, si veda il bel saggio di S. Ellenzweig, "Hitherto Propertied: Rochester's Aristocratic Alienation and the Paradox of Class Formation in Restoration England", *ELH*, 69 (2002): 703-725.

After Death nothing is, and nothing Death,/ The utmost limit of a Grasp  
of Breath./[...] Dead, we become the Lumber of the World:/ And to  
that Mass of Matter shall be swept,/ Where things destr'y'd, with things  
unborn are kept./ Devouring Time swallows us whole;/ Impartial Death  
confounds Body and Soul./ For Hell and Foul Friend that rules/ God's  
everlasting fiery jayles,/ (Devis'd by Rogues, dreaded by Fools)/ With his  
grim grisly Dog that keeps the Door,/ Are senseless Stories, idle Tales,  
Dreams, Whimsies, and no more.

Questo «creative reworking», come definito da Love<sup>65</sup>, del famoso passo del «post mortem nihil est» (vv. 397-408), che Seneca fa recitare alle donne troiane per smentire ogni possibile apparizione dell'ombra di Achille, in quanto, epicureamente, dopo la morte l'anima si distrugge con il corpo, rappresenta «the gravest attack Rochester made against the Christian dogma and those who uphold it»<sup>66</sup> e, in tal senso, rimane vicino a una precedente resa dei medesimi versi da parte del poeta libertino J. Déhenault<sup>67</sup>. Ma, qui, interessa di più dare seguito alla constatazione secondo cui «the memorable metaphor “the Lumber of the World” constitutes a departure from Seneca, as does the representation of death's fictitious Kingdom as “fiery Jayles (Devis'd by Rogues, dreaded by Fools)”»<sup>68</sup>. L'«interpretazione» traduttiva di Rochester insiste qui a negare non solo la visione cristiana dell'aldilà ma anche quella pagana, quindi anche il concetto del nulla – ritorniamo così al “nothing” – degli antichi pagani, i quali «anche nei casi in cui abbracciavano filosofie materialistiche, vedevano la morte come un passaggio, se non negli stati indeterminati del mito, nelle leggi e trasformazioni di una natura che aveva sempre in sé qualcosa di divino e intangibile»<sup>69</sup>.

Qui la morte è già la morte dei moderni, «discontinuità assoluta, cessazione assoluta, cessazione di un essere irripetibile»<sup>70</sup>, con quest'insistenza, tutta rochesteriana, sulla corporeità, sul suo “resto”/“rifiuto” ingombrante, che intrude, che occupa inutilmente spazio vitale ad essa non più destinato. Quando Burns osserva che nella poesia di Rochester «the literal intrudes»<sup>71</sup>, in quanto mina le finte elevazioni metaforiche, la sua frase ben si presta anche

<sup>65</sup> H. Love, cit., p. 370.

<sup>66</sup> Cfr. M. Thormälhen, cit., p. 146.

<sup>67</sup> Vedi, tra gli altri, J.W. Johnson, cit., 4 e n. 16.

<sup>68</sup> Cfr. M. Thormälhen, cit. p.146.

<sup>69</sup> Cfr. G. Fornari, “Resurrezione pagana e cristiana: il problema comparativo nella resurrezione di Cristo”, in C. Bernardi, C. Bino, M. Gragnolati (a c. di), *Il corpo glorioso. Il riscatto dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni della resurrezione*, Pisa: Giardini, 2006, p. 50.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> E. Burns, “Introduction”, in ID. (ed.), *Reading Rochester*, cit., p. 2.

a commentare efficacemente quanto detto sopra. E, sempre restando sul filo delle associazioni, e anche prescindendo dall'analisi del fitto assieparsi di figure fonoprosodiche in cui s'inseriscono, credo che l'omologia fonologica tra il «lump» dell' "Imperfect Enjoyment" («A Wishing, weak, unmoving lump I ly») e il "lumber" di questa 'traduzione' («Dead, we become the Lumber of the World») non sia fortuita: fonosimbolicamente in entrambi i lemmi, geminati da identico *incipit*, i gruppi consonantici di labiale+occlusiva sorda/sonora, /mp/ e /mb/, evocano blocco, stasi, impossibilità a procedere oltre. Il grumo o la piccola massa informe cui, impietosamente, è ridotto il pene dell'amante inglorioso, sembra inscenare una sorta di presentimento, di 'prescienza' della fine, un assaggio di ciò che sarà il nostro corpo finito/speso.

*Yet grace, if thou repent, thou canst not lack;  
But who shall give thee that grace to beginne?*<sup>72</sup>

Di fronte a questo già moderno ma barocamente cupo sentire, forse si riesce a cogliere la forza di suggestione che il corpo glorioso del Cristo risorto, fulgente di luce bianca (elemento irrinunciabile della iconografia ad esso dedicata) doveva comunque suscitare nel poeta. Il Crocefisso «conserva sul proprio corpo tutti i segni delle sofferenze patite», che diventano «segni di una vita che riconosce e riscatta il dolore»<sup>73</sup>, le sofferenze e il male dell'uomo. Se, come fa osservare G. Fornari, «la Resurrezione di Cristo si situa esattamente a metà tra la morte sacrale degli antichi e la morte naturale dei moderni»<sup>74</sup>, potremmo spingerci a sollevare la seguente ipotesi: che l'ultimo Rochester cerchi di riportare in vita il Dio che – troppo modernamente? – egli ha ucciso, passando attraverso il Cristo *patiens*, socchiudendo di fronte a sé e contemplando, prima di richiuderla, la possibilità di invocare da Lui l'esperienza della grazia e, con essa, la redenzione promessa anche al peggiore dei peccatori. In tal senso, l' 'interpretazione' intertestuale messa in atto dal piagato Lord Rochester di "To the Postboy", con richiamo, per omologia beffardamente rovesciata, al corpo segnato dalle piaghe ma incorrotto e in-

<sup>72</sup> Cfr. J. Donne, *Holy Sonnet IV* ed. 1635 (II nell'ed. 1633), in ID., *Poesie*, A. Serpieri, S. Bigliuzzi (trad. e c.), Milano: BUR, 2009, p. 886. Difficile evadere questa eco intertestuale in cui la voce lirica, incalzata dalla malattia, «death's herald», supplica la propria «Black soul» di cedere al pentimento per accedere alla grazia. L'imbricazione, formale e tematica, dei punti di contatto e di scarto tra i testi dei due poeti è materia assai affascinante che, per evidenti ragioni di spazio, qui si è dovuta silenziare.

<sup>73</sup> Cfr. G. Fornari, cit., p. 47.

<sup>74</sup> Ivi, p. 49.

corruttibile di Cristo e, in senso lato, al corpo glorioso dei risorti, diverrebbe intrisa di *pathos* tragico, per nulla beffardo, in quanto interpretazione capace di evocare, benché per via 'invertita', un destino cui Rochester in *persona* sa di non poter ambire mai, per via del proprio invincibile materialismo ma, soprattutto, perché sempre sottratto (-si?) all'esperienza della grazia.

Vale la pena, qui, richiamare l'eco della *Meditation XXVII*, intitolata proprio "On the Postboy" di John Bunyan, che Johnson<sup>75</sup> assai utilmente cita in nota quando avvicina l'omonimo epigramma di Rochester alla coeva letteratura emblematica in forma di dialogo drammatico. I versi iniziali della suddetta meditazione recitano: «Behold the Post-Boy, with what haste and speed/ He travels on the road: and there is need/ That he so does, big business calls for haste/ For should he in his journey now be cast,/ His life for that default might hap to go:/ Yea, and the kingdom come to ruin too». E la "Comparison" finale esplicita così il rimando emblematico: "The Post-boy in his haste an emblem is,/ Of those that are set out for lasting bliss./ [...] Make clear the road then, Post-boy, sound thy horn./ Miscarry here, and better ne'er be born.».

Non è dunque un caso che sul tema della grazia, del *belief*, Rochester ritorni a più riprese proprio nelle sue conversazioni con Burnet:

[...] He often confessed, that whether the business of Religion was true or not, he thought those who had the perswasions of it [...] and had the hope of an endless blessedness in another State, the happiest men in the World: And said, He would give all that he was Master of, to be under those Perswasions, and to have the supports and joys that must needs flow from them.

He said, They were happy that believed: for it was not in every man's power. [...] Why was not Man made a Creature more disposed for Religion, and better illuminated? He could not apprehend how there should be any corruption in the Nature of Man, or a Lapse derived from Adam.

He said, If a man says he cannot believe, what help is there? For he was not master of his own Belief, and believing was at highest but a probable Opinion.<sup>76</sup>

Con indovinata ironia, Chernaik scrive che «Rochester has succeeded in dying at 33»<sup>77</sup>. Certamente l'omologia tra l'età del Cristo Crocifisso e quello

<sup>75</sup> J.W. Johnson, cit., p. 251 e n. 28 p. 412.

<sup>76</sup> G. Burnet, cit., pp. 64, 65, 66.

<sup>77</sup> W. Chernaik, cit., p. 67.

che lui sapeva essere il suo ultimo, riscato, scorcio di vita non dovette essere fuori dalla sua mente e, mentre escluderei qualsiasi proiezione cristologica di sé (fosse solo per l'umiltà che, come si è accennato, caratterizzava il suo approccio al divino, anche da ateo), tuttavia il pensiero del riscatto dal male attraverso la sofferenza (e sulle atroci sofferenze del poeta negli ultimi due anni della sua vita non mancano certo testimonianze), che diviene essa stessa strumento di salvezza, proprio attraverso il corpo, ecco, questo, forse, non era a lui alieno. Che il poeta 'flirti' sovente con il motivo del pentimento prima che sia troppo tardi ovviamente traducendolo in termini erotici e, quindi, sollecitando alla più ampia generosità del proprio corpo o con quello della desiata ammissione in seno alla comunità dei beati (laddove la beatitudine è anch'essa declinata oscenamente), è di per sé indicativo. Che la sua *death-bed conversion* sia realmente avvenuta o che, se anche avvenuta, sia stata artatamente 'estorta' a un *raving* Rochester<sup>78</sup> in preda al delirio da sifilide in fase terminale, rimane il fatto che l'ultimo Rochester inseguì questi temi, prova ne sia l'unica, probabilmente, verità raccontata da Burnet a proposito dell'impatto fortissimo che la lettura della profezia di Isaia, cap.53, ebbe sul poeta morente:

[...] he hath no form nor comeliness: and when we shall see him, there is no beauty that we should desire in him [...] He is despised and rejected of men: a man of sorrows, and acquainted with grief [...] But he was wounded for our transgressions, he was bruised for our iniquities [...] he hath done no violence, nor was any deceit in his mouth [...] he hath poured out his soul unto death: and he was numbered with the transgressors: and he bare the sin of many, and made intercession for the transgressors» (Isaiah, 53:2,3,5,9,12).

Burnet sostiene che fu proprio il corpo brutto, sofferente e respinto del «Saviour/Redeemer» profetizzato da Isaia a colpirlo fino al punto di ripetere a memoria, a se stesso, stralci dal suddetto capitolo.

“No deceit in his mouth”, riprendendo Isaia: la sua vita/arte, oscene nel senso qui attraversato, non potevano essere accusate di menzogna, al contrario, allora come oggi anche i critici più severi hanno sempre riconosciuto l'onestà intellettuale e morale del poeta libertino. Certamente l'epigramma che ha dato avvio alle nostre considerazioni può essere letto come un gesto di rivendicazione di onestà di visione, per quanto amara e ingloriosa. Ma

<sup>78</sup> Come argomentato nel mio saggio citato sopra.

proprio nella violenza dei toni, a conclusione di quanto detto sinora, credo sia dato percepire un intenso *pathos*, quello di una impossibile/impotente nostalgia di grazia.

Il che riporta alla mente un frammento di lettera scritta alla moglie (241-242) quando egli era ormai vicinissimo alla morte, laddove constata con pacata tristezza «soe great a disproportion t'wixt our desires & what it [Fate] has ordained to content them». Quella lettera, le raccomanda non vada perduta: «I would not have you lose my letter: it is not fitt for every body to finde. Rochester».





## PUBBLICAZIONI DI ANGELO RIGHETTI

1966:

*Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca*, «Annali di Ca' Foscari», V, pp. 1-8

1971:

*Il padre negato. Lettura delle due versioni pubblicate di «The Sisters» di James Joyce*, «Annali di Ca' Foscari», X, 1-2, pp. 239-264

1980:

*Prefazione a La lamentevole e vera tragedia del Signor Arden of Feversham* (traduzione di Antonello Mendolia e Fiorenza Brogi), Firenze, Il Gruppo della Rocca, pp. 9-11

1981:

*Il Ritratto, l'epitaffio, il clavicordo. Analisi di tre monologhi drammatici di Robert Browning*, Verona, Libreria Universitaria Editrice

1982:

Robert Browning, *Liriche e monologhi drammatici* (Introduzione, traduzione e cura), Milano, Mondadori (seconda edizione, con aggiornamenti bibliografici e alcune messe a punto traduttive, col titolo: *Poems/Poesie*, Milano, Mursia, 1990; ristampa, 2000)

1984:

*Dittico Eliotiano*, Verona, Editrice Il Segno

1986:

*Byron e la cultura veneziana*, (a cura di Gulio Marra, Angelo Righetti, Annarosa Scrittori, Bernard Hickey), Venezia, Università Ca' Foscari, Dipartimento di letterature e civiltà anglo-germaniche

1987:

*Layard tra gli intellettuali inglesi e americani in Italia*, in *Austen Henry Layard tra l'Oriente e Venezia* (a cura di Frederick M. Fales e Bernard J. Hickey), Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1987, pp. 103-108

1988:

*Letteratura e vita nelle lettere pisane di Byron*, in *Paradise of Exiles: Shelley and Byron in Pisa* (ed. by Mario Curreli e Anthony L. Johnson), Universität Salzburg, Salzburg – Pisa, ETS, pp. 125-134

1989:

*Traduzione di Sakespeare in prosa o in versi? Di alcune soluzioni montaliane*, in *Muratori di Babele* (a cura di Maria Grazia Profeti), Milano, Angeli, pp. 151-162

1990:

*Confluenze. Saggi e note di letteratura inglese tra Otto e Novecento*, Verona, Libreria Editrice Universitaria

1991:

*Verdi, il Rigoletto e Shakespeare*, «Comparatistica», III, pp. 43-45, in *Rileggere Asolando*, in *Browning e Venezia* (a cura di Sergio Perosa), Firenze, Olschki, pp. 273-283;

*E sotto l'avventura il fiume della storia*, in «Io sono la tigre». *Omaggio a Salgari* (a cura di Silvino Gonzato), Verona, Banca Popolare di Verona

1992:

«*Revolutions are not to be made with rose-water*»: *echi della Rivoluzione francese nell'opera di Lord Byron*, in *Voyage et Révolution*. I. Viaggio, scrittura, Rivoluzione (a cura di Annarosa Poli, Emanuele Kanceff e Sabina Cola), Genève, Slatkine, pp. 345-370

1993:

«Cold» vs «Warm»: *immagini ossessive in A Portrait of the Artist as a Young Man*, «Stultifera Navis. Studi di anglistica», 1, pp. 5-17;

*Tradurre Browning: riflessioni e ripensamenti*, «Merope», V, 9, 1993, pp. 7-14

1994:

*Sul mare non si costruiscono castelli*. Intervista a Derek Walcott di Hella Boschmann (presentazione e cura), «Quaderni di lingue e letterature», 19, pp. 265-271

1996:

*Browning's Medievalism*, in *Medievalitas* (ed. by Piero Boitani and Anna Torti), Cambridge, Boydell & Brewer, pp. 129-138

1997:

William Wordsworth, *Poems/Poesie* (introduzione, traduzione e cura), Milano, Mursia (ristampa, 2009);

*Two Letters by Patrick White to an Italian Scholar*, in «Englishes», I, 2, pp. 129-135;

*T. S. Eliot: il mito degradato*, in *Mnema*: Per Lino Falzon Santucci (a cura di Paola Pugliatti), Messina, Siciliano, pp. 189-197

1998:

*Tradurre Browning: opzioni, resistenze, 'pentimenti'*, in *Congenialità e traduzione* (a cura di Paola Carbone), Milano, Mimesis, pp. 67-77;

*L'amore contro le imposizioni*, e *I magnifici sette Romeo e Giulietta del Festival*, in *Estate teatrale veronese*, Verona, Comune di Verona, pp. 34-39 (presentazione di *Romeo and Juliet* nella messinscena della Royal Shakespeare Company per il 50° anniversario del Festival Shakespeariano al Teatro romano)

1999:

J. M. Coetzee, *Le origini ideologiche dell'apartheid. Emergere dalla censura* (introduzione e cura), testi in inglese con traduzione italiana a fronte di Annalisa Pes, Verona, Università di Verona, Dipartimento di Anglistica (collana «Saggi e Testi»);

*Rileggere/Re-reading Romeo and Juliet* (presentazione e cura), Verona, Università di Verona, Dipartimento Anglistica, (collana «Saggi e Testi»);

*La commedia in Romeo and Juliet*, in *Rileggere/Re-reading Romeo and Juliet*, pp. 45-54

2001:

*Ruskin e le pietre di Verona*, in *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino* (a cura di Sergio Perosa), Venezia/Firenze, Olshki, pp. 133-146

2002:

Vance Palmer, *The Brand of the Wild and Early Sketches* (introduzione e cura), Verona, Università di Verona, Dipartimento di Anglistica (collana «Saggi e Testi»)

2003:

*Le lettere e le elegie di Wordsworth in memoria del fratello John: dall'elaborazione del lutto alla revisione di una poetica*, in *A Goodly Garlande in onore di Sergio Perosa* (a cura di Alide Cagidemetro e Rosella Mamoli Zorzi), «Annali di Ca' Foscari», XLII, 4, pp. 295-306

2004:

*Poesia, (auto)biografia e ideologia in Ode to Duty, Resolution and Independence e Immortality Ode di Wordsworth (1802-1806)*, «Nuovi Quaderni del Crier», I, pp. 57-73;

*Le poesie in francese di T.S. Eliot*, in *Variis Linguis*. Studi offerti a Elio Mosele in occasione del suo settantesimo compleanno, supplemento a «Quaderni di lingue e letterature», 28, pp. 439-452

2005:

*Obsessive Images as Character Patterning in A Portrait of the Artist as a Young Man*, in *From 'English Literature' to 'Literatures in English'. International Perspectives*. Festschrift in honour of Wolfgang Zach (ed. by Michael Kenneally & Rhona Richman Kenneally), Heidelberg, Winter, pp. 133-144

2006:

*Theory and Practice of the Short Story: Australia, New Zealand, The South Pacific* (introduzione e cura), Verona, Università di Verona, Dipartimento di Anglistica (collana «Saggi e Testi»);  
*Continuities/Discontinuities in Frank Moorhouse's Stories*, in *Theory and Practice of the Short Story: Australia, New Zealand, The South Pacific*, pp. 143-151

2007:

*Wordsworth traduttore di Michelangelo*, «Nuovi Quaderni del Crier», IV, pp. 7-26;  
*Individuo e comunità nelle nuove letterature anglofone* (Prolusione all'inaugurazione dell'a.a. 2006-2007), Verona, Università di Verona, pp. 45-55

2008:

*The Protean Forms of Life Writing. Auto/Biography in English, 1680-2000* (introduzione e cura), Napoli, Liguori;  
*Watching the Watcher: Hal Porter's Autobiography*, in *The Protean Forms of Life Writing. Auto/Biography in English, 1680-2000*, pp. 61-73;  
*Byron e l'Europa/LEuropa di Byron* (a cura di Franco Piva, Angelo Righetti e Laura Colombo), «Nuovi Quaderni del Crier», V; *Premessa* pp. 11-16;  
*L'epistolario "europeo" di Byron*, in *Byron e l'Europa/LEuropa di Byron*, «Nuovi Quaderni del Crier», V, pp. 53-63

2009:

*Eros, assenza e memoria in Robert Browning*, in *La retorica dell'eros* (a cura di Stefano Manferlotti), Roma, Carocci, pp. 85-98;  
*D'Annunzio as a Reader and Translator of Browning via Shelley*, *Anglo-Italian Studies*, 10, University of Malta, The Institute of Anglo-Italian Studies, pp. 161-172

2010:

*Lord Byron's Restoration Muse*, in *Rehearsals of the Modern. Experience and Experiment in Restoration Drama* (ed. and intr. by Susanna Zinato), Napoli, Liguori, pp. 137-148;  
*Drops of Light Coalescing*. Studies for Maria Teresa Bindella (ed. by Antonella Riem Natale and Angelo Righetti), Udine, Forum;  
*Poetry from Mana*, in *Drops of Light Coalescing*. Studies for M.T. Bindella, Udine, Forum, pp. 223-234;

*Testo/Contesto, Canone/Canoni: preliminari, dubbi e caveat.* Paper letto al Convegno ANDA su *Le prospettive della critica letteraria*, in <http://www.docentianglistica.it/news.htm>

2011:

*Kipling tra ideologia, autobiografia e favola: Something of Myself e An Habitation Enforced*, in *Scripta dicata*. Saggi offerti a Marcello Cappuzzo (a cura di Michele Marrapodi e Attilio Carapezza), Roma, Bonanno, pp. 261-272

2012:

*Time in Some Aussie and Kiwi Short Stories: Lawson, Baynton, Palmer and Sargeson*, in *Time and the Short Story* (ed. by Maria Teresa Chialant and Marina Lops), Bern & New York, Peter Lang, pp. 103-118

## Critica e letteratura

Collana diretta da Laura Di Michele

1. N. Merola, N. Ordine (a cura di), *La novella e il comico. Da Boccaccio a Brancati*
3. V. Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*
4. E. Giordano, *Il labirinto leopardiano II. Bibliografia 1984-1990 (con una appendice 1991-1995)*
5. A. M. Di Martino, "Quel divino ingegno". *Giulio Perticari: un intellettuale tra Impero e Restaurazione*
6. B. Pischetta, *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina*
7. G. A. Camerino, *L'invenzione poetica in Leopardi: Percorsi e forme*
8. L. B. Alberti, *Deifra*, analisi tematica e formale a cura di A. Cecere
9. L. B. Alberti, *De statua*, introduzione, traduzione e note a cura di M. Spinetti
10. M. Lessona Fasano, *Le ragioni della letteratura. Scrittori lettori, critici*
11. D. Della Terza, M. D'Ambrosio, G. Scognamiglio, *Tradizione e innovazione. Studi su De Sanctis, Croce e Pirandello*
12. G. Ferroni, *Le voci dell'istrione. Pietro Aretino e la dissoluzione del teatro*
13. M. D'Ambrosio, *Futurismo e altre avanguardie*
14. F. Minetti, *Voce lirica e sguardo teatrale nel sonetto shakespeariano*
15. A. M. Pedullà, *Il romanzo barocco ed altri scritti*
16. V. Sperti, *Écriture et mémoire. Le Labyrinthe du monde de Marguerite Yourcenar*
17. G. Cacciavillani, *La malinconia di Baudelaire*
18. M. M. Parlati, *Infezione dell'arte e paralisi della memoria nelle tragedie di John Webster*
19. L. Di Michele (a cura di), *Tragiche risonanze shakespeariane*
20. E. Ajello, *Ad una certa distanza. Sui luoghi della letterarietà*
21. P. Pelosi, *Guido Guinizelli: Stilnovo inquieto*
22. M. Del Sapio Garbero (a cura di), *Trame parentali/trame letterarie*
23. E. Giordano, *Le vie dorate e gli orti. Studi leopardiani*
24. G. Pagliano (a cura di), *Tracce d'infanzia nella letteratura italiana fra Ottocento e Novecento*
25. M. Dondero, *Leopardi e gli italiani. Ricerche sul «Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani»*
26. F. Fiorentino, G. Stocker (a cura di), *Letteratura svizzero-tedesca contemporanea*
27. A. R. Pupino, *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*

28. R. Mallardi, *Lewis Carroll scrittore-fotografo vittoriano. Le voci del profondo e l'«inconscio ottico»*
29. V. Gatto, *Benvenuto Cellini. La protesta di un irregolare*
30. L. Strappini (a cura di), *I luoghi dell'immaginario barocco*
31. V. Sperti, *La parola esautorata. Figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*
32. P. Pelosi, *Principi di teoria della letteratura*
33. S. Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*
34. G. A. Camerino, *Italo Svevo e la crisi della Mitteleuropa*
35. AA.VV., *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*. Volume I: *L'Ottocento*
36. L. Di Michele, L. Gaffuri, M. Nacci (a cura di), *Interpretare la differenza*.
37. E. Ettorre, R. Gasparro, G. Micks (a cura di), *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*
38. T. Iermano, *Esploratori delle nuove Italie. Identità regionali e spazio narrativo nella letteratura del secondo Ottocento*
39. M. Savini (a cura di), *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*
40. A. M. Pedullà (a cura di), *Nel labirinto. Studi comparati sul romanzo barocco*
41. AA.VV., *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*. Volume II: *Il Novecento*
42. E. Salibra, *Voci in fuga. Poeti italiani del primo Novecento*
43. E. Rao, *Heart of a Stranger. Contemporary Women Writers, and the Metaphor of Exile*
44. E. Candela (a cura di), *Letteratura e cultura a Napoli tra Otto e Novecento*
46. G. Baldi, *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*
47. R. Mullini, R. Zacchi, *Introduzione allo studio del teatro inglese*
48. C. De Matteis, *Filologia e critica in Italia fra Otto e Novecento*
49. G. Pagliano (a cura di), *Presenze femminili nel Novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*
50. T. Iermano, *Raccontare il reale. Cronache, viaggi e memorie nell'Italia dell'Ottocento*
51. S. Baiesi, *Pioniere in Australia. Diari, lettere e memoriali del periodo coloniale 1770-1850*
52. M. Freschi, *L'utopia nel Settecento tedesco*
53. V. Intonti (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*
54. A. R. Pupino (a cura di), *D'Annunzio a Napoli*
55. S. Caporaletti, *Nel labirinto del testo. "The Signalman" di Charles Dickens e "The Phantom 'Rickshaw" di Rudyard Kipling*
56. D. Monda, *Amore e altri despoti. Figure, temi e problemi nella civiltà letteraria europea dal Rinascimento al Romanticismo*

57. G. A. Camerino, *La persuasione e i simboli. Michelstaedter e Slataper*
58. G. Scognamiglio, *L'universo poetico di Moriconi*
59. L. Di Michele (a cura di), *Shakespeare. Una "Tempesta" dopo l'altra*
60. G. Cacciavillani, "Questo libro atroce". *Commenti ai Fiori del male*
61. V. Sperti, *Fotografia e romanzo. Marguerite Duras, Georges Perec, Patrick Modiano*
62. G. Pagliano (a cura di), *Presenze in terra straniera. Esiti letterari in età moderna e contemporanea*
63. M. Bottalico e M. T. Chialant (a cura di), *L'impulso autobiografico. Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*
64. M. G. Nico Ottaviani, "Me son missa a scriver questa letera...". *Lettere e altre scritture femminili tra Umbria, Toscana e Marche nei secoli XV-XVI*
65. R. Birindelli, *Individuo e società in Herzog di Saul Bellow*
66. A. R. Pupino (a cura di), *Matilde Serao. Le opere e i giorni*
67. G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*
68. S. Bigliazzi, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*
69. R. Zacchi (a cura di), *La scena contestata. Antologia da un campo di battaglia transnazionale*
70. L. Di Michele (a cura di), *La politica e la poetica del mostruoso nella letteratura e nella cultura inglese e anglo-americana*
71. M. C. Figorilli, *Machiavelli moralista. Ricerche su fonti, lessico e fortuna*
72. E. Candela e A. R. Pupino (a cura di), *Salvatore di Giacomo settant'anni dopo*
73. G. Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e «distrazione»*
74. M. Morini e R. Zacchi (a cura di), *Forme della censura*
75. M. H. Laforest (a cura di), *Questi occhi non sono per piangere. Donne e spazi pubblici*
76. A. D'Amelia, F. de Giovanni, L. Perrone Capano (a cura di), *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*
77. M. C. Figorilli, *Meglio ignorante che dotto. L'elogio paradossale in prosa nel Cinquecento*
78. C. Mucci, *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*
79. T. Iermano, *Le scritture della modernità. De Sanctis, Di Giacomo, Dorso*
80. E. Candela e A. R. Pupino (a cura di), *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia unita*
81. E. Candela (a cura di), *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino. Sette-Ottocento*
82. G. Baldi, *Le ambiguità della «decadenza». D'Annunzio romanziere*
83. E. Candela (a cura di), *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino. Vol. 1: Primo Novecento. Vol. 2: Dal secondo Novecento ai giorni nostri*
84. A. Righetti (ed. by), *The Protean Forms of Life Writing: Auto/Biography in English, 1680-2000*



85. V. Intonti, *The small circular frame. La narrativa breve di Henry James*
86. M. D'Ambrosio, *Roman Jakobson e il futurismo italiano*
87. C. Vecce, *Piccola storia della letteratura italiana*
88. C. Mucci, C. Magni, L. Tommaso (a cura di), *Le ultime opere di Shakespeare. Da Pericles al caso Cardenio*
89. F. Marucci (a cura di), *Il vittoranesimo*
90. G. Baldi, *Reietti e superuomini in scena. Verga e d'Annunzio drammaturghi*
91. T. Iermano, *Le ambiguità del moderno. Identità e scritture nell'Italia fra Otto e Novecento*
92. A. Pes, *Sermoni, amori e misteri. Il racconto coloniale australiano al femminile (1845-1902)*
93. R. Giulio, D. Salvatore, A. Sapienza (a cura di), *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*
94. D. Capaldi, *Momo, il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura*
95. G. De Leva, *Dalla trama al personaggio. Rubè di G.A. Borgese e il romanzo modernista*
96. G. Baldi, *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*
97. C. Vallini, A. De Meo, V. Caruso (a cura di), *Traduttori e traduzioni*
98. A. Gargano (a cura di), *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il vicereame*
99. T. Iermano, P. Sabbatino (a cura di), *La comunità inconfessabile. Risorse e tensioni nell'opera e nella vita di Elio Vittorini*
100. S. Zinato (a cura di), *Rehearsals of the Modern. Experience and Experiment in Restoration Drama*
101. G. Leone, *Le chiome di Thanatos. L'approccio romantico alla Morte*
102. G.A. Camerino, *Lo scrittoio di Leopardi. Processi compositivi e formazione di τόποι*
103. L. Reina (a cura di), *Studi su Alfonso Gatto*
104. A. Lezza, A. Scannapieco (a cura di), *Oltre la Serenissima. Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*
105. V. Giannantonio, *Tra metafore e miti. Poesia e teatro in D'Annunzio*
106. D. Tanteri, *Il fascino del mistero. Guy de Maupassant tra visione fantastica e ragione positivista*
107. C. Vecce, *Letteratura italiana. Piccola storia. Vol. I. Dalle origini al Settecento*
109. V. Cavone (a cura di), *Aspetti del moderno*
112. L. Di Michele (a cura di), *Jane Eyre, ancora*
113. A. Pes, S. Zinato (a cura di), *Confluenze intertestuali. In onore di Angelo Righetti*
114. L. Marchetti, P. Evangelista (a cura di), *La musica delle stagioni. Volume secondo. L'idea del tempo in Shakespeare*
115. C. Vecce, *Letteratura italiana. Piccola storia. Vol. II. L'Italia contemporanea*
116. C.M. Laudando, *La letteratura entra in scena. Between the Acts di Virginia Woolf*





**L**i volume, concepito in onore dell'anglista Angelo Righetti, ospita 20 contributi percorsi dal filo rosso della prospettiva intertestuale, qui chiamata a innestare dei pre-testi in nuovi e diversi circuiti di significato nella necessaria consapevolezza che il testuale e l'extratestuale (contesto) abitano l'uno nell'altro. Attingendo agli specifici ambiti di competenza dei singoli autori, i saggi qui raccolti contribuiscono a un confluire multivocale di considerazioni attorno al testo drammatico, lirico e narrativo, sia sul versante canonico della letteratura inglese sia su quello delle letterature anglofone, con la preziosa integrazione della riflessione filosofica e della creazione poetica.

---

**A**nnalisa Pes, Ricercatrice presso l'Università di Verona, insegna Letteratura inglese e Letterature anglofone. Nell'ambito della letteratura australiana ha pubblicato sul racconto coloniale, sull'autobiografia e sulla narrativa di P. White.

**S**usanna Zinato, Professore Associato, insegna Letteratura Inglese e Letterature Anglofone presso l'Università di Verona. Tra le sue pubblicazioni, studi sulla stilistica del romanzo, il *roman fou* postcoloniale, retorica e teatro libertino nella Restaurazione.

In copertina: *Senza titolo* di Giuliana Magalini (2006).