

STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Anglistica, Americanistica/Studi Australiani, Studi Ispano-Americani,
Germanistica e Studi Italo-Tedeschi, Scandinavistica, Slavistica,
Studi sulla Turchia, Studi Italo-Ungheresi/Finlandesi/Estoni

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Canfield, Massimo Ciaravolo, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann,
Donatella Pallotti, Stefania Pavan, Gaetano Prampolini, Ayşe Saraçgil,
Rita Svandrlík, Beatrice Töttössy

Segreteria

Arianna Antonielli

via S. Reparata 93, 50129 Firenze; tel/fax +39.055.50561263

email: arianna.antonielli@unifi.it; <<http://www.collana-filmod.unifi.it>>

Comitato internazionale

Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze	Álvaro Mutis, scrittore
Martha Canfield, Università degli Studi di Firenze	Hugh Nissenson, scrittore
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London	Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze	Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze	Peter Por, CNR de Paris
Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms- Universität Bonn	Gaetano Prampolini, Università degli Studi di Firenze
Seamus Heaney, Nobel Prize in Literature 1995	Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos
Ingrid Hennemann, Università degli Studi di Firenze	Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University of Budapest
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.	Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences	Rita Svandrlík, Università degli Studi di Firenze
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University	Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
Ernö Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University of Budapest	Marina Warner, scrittrice
Murathan Mungan, scrittore	Laura Wright, University of Cambridge
	Levent Yilmaz, Bilgi Universitesi of Istanbul
	Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA

COORDINAMENTO EDITORIALE

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal Coordinamento editoriale del
Dipartimento di Filologia Moderna e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA*

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Rita Svandrlík (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca).
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009. (Strumenti per la didattica e la ricerca)

Saggi di Anglistica e Americanistica

Ricerche in corso

a cura di

Ornella de Zordo

Firenze University Press
2009

Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso / Ornella De Zordo (a cura di)
– Firenze : Firenze University Press, 2009.
(Strumenti per la didattica e la ricerca ; 95)

ISBN (online) 978-88-6453-022-2

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

Nell'ambito del Laboratorio editoriale *open access* del Dipartimento di Filologia Moderna, la Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* contribuisce con il proprio lavoro allo sviluppo dell'editoria *open access* e collabora a promuoverne le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con Arianna Antonielli (resp.), Tommaso Borri, Francesco Calanca, Sara Corradin, Samuele Grassi, Claudia Luppino, Valentina Milli, Lorenzo Orlandini, Valentina Vannucci.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>>

2009 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

Indice

PREFAZIONE <i>di Ornella De Zordo</i>	1
ANALYSING REQUEST STRATEGIES WITHIN A PRAGMATIC FRAMEWORK IN A SEVENTEENTH-CENTURY EPISTOLARY CORPUS <i>di Francesca Benucci</i>	3
SPAZIO E NARRATIVA METROPOLITANA: PROSPETTIVE DICKENSIANE <i>di Francesco Calanca</i>	35
DA PIGMALIONE A PYGMALION. UNO SGUARDO ALLE RILETTURE VITTORIANE DEL MITO OVIDIANO <i>di Sheila Frodella</i>	67
'GHOSTS' OF THE NATION: RAPPRESENTAZIONI DELL'IRISHNESS NELL'OPERA DI NEIL JORDAN <i>di Samuele Grassi</i>	95
CORPO E SESSUALITÀ NELLA NARRATIVA GIOVANILE DI SAMUEL BECKETT <i>di Lorenzo Orlandini</i>	173
INTRODUZIONE ALLA «SPATIAL HISTORY» DI PAUL CARTER <i>di Roberta Trapè</i>	207
LA RISCrittURA DELL'IDENTITÀ NELLE <i>BIOFICTIONS</i> : IL DIBATTITO CRITICO <i>di Valentina Vannucci</i>	249
NOTE SUGLI AUTORI	285





Prefazione

L'acquisizione di strumenti critici e metodologici che portino ad un affinamento delle capacità critiche è tra le finalità primarie di un Dottorato di Ricerca. Per questo il Dottorato in Anglistica e Americanistica dell'Università di Firenze ha individuato come punto cardine della formazione la padronanza dei metodi della critica più avanzata, stimolando un confronto tra le metodologie e le diverse tendenze che caratterizzano il panorama critico contemporaneo: studi culturali, di genere, postcoloniali, sulla traduzione e comparati sono dunque oggetto di approfondimento e di applicazione pratica. Il risultato del lavoro annuale di ogni dottorando e dottoranda di I e II anno, è un saggio la cui stesura è seguita dai docenti del Collegio e che viene poi presentato, discusso e approvato dal Collegio stesso.

Il presente volume è appunto la testimonianza di questa attività di ricerca. Il clima di collaborazione che si è creato ha permesso che l'aspetto tecnico redazionale del volume venisse curato collettivamente nel Laboratorio editoriale open access del Dipartimento di Filologia Moderna.

L'eterogeneità dei materiali che sono oggetto dei singoli contributi testimonia la libera scelta di ciascuno dei giovani studiosi; in questo volume vengono presentati sette saggi che toccano il teatro, la narrativa, la poesia, la scrittura autobiografica e la corrispondenza, spaziano dal Rinascimento alla contemporaneità e offrono prospettive critiche che vanno dall'analisi dell'identità postmoderna al fenomeno della riscrittura, dalle teorie della ricezione alla comparatistica, dalla topografia letteraria alla linguistica computazionale. È il secondo di una serie che – con la sua particolare dedizione all'analisi letteraria condotta nell'ottica interdisciplinare teorico-estetica, antropologico-culturale e storiografica – ci auguriamo continui nel tempo a testimoniare l'impegno scientifico dei docenti e degli afferenti al Dottorato.

Ornella De Zordo
Coordinatrice del Dottorato in Anglistica e Americanistica
Dipartimento di Filologia Moderna, Università degli Studi di Firenze





Francesca
Benucci

Analysing Request Strategies Within a Pragmatic Framework in a Seventeenth-Century Epistolary Corpus

I. Introduction

In recent times the quantity and quality of scholarly research into English letter writing, together with studies of epistolarity in other vernaculars such as French, Dutch or German has significantly increased. Key studies on these subjects include Susan Fitzmaurice, *The Familiar Letter in Early Modern English* (2002), David Barton and Nigel Hall (eds.), *Letter Writing as a Social Practice* (1999), Janet Gurkin Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form* (1982), not to mention the numberless editions of letters and collections of essays about them.

Perhaps it is no accident that the contemporary electronic age finds itself increasingly fascinated with the manuscript letter, a form of communication that did not benefit from mass-produced pen and ink or of electricity (not to mention electronics). In the past, letters were written in a completely different code of civility, sometimes by a secretary, on parchment or paper that was then folded, addressed, sealed with wax and delivered to the fortunes of whatever carrier could be found. This mode of communication and the pre-industrial society that produced it are becoming harder to imagine nowadays¹.

Interestingly, *The Washington Post* recently carried a front-page article on the new orthography of emotion – «H8» (hate), «iluvu» (I love you), and «rouk» (are you okay) – that devotees of text messaging are developing to cope with the brevity and dexterity enforced by composing a 'letter' on a modern tiny numeric keyboard². Of course this has nothing to do with the procedures reported above, but the studies I previously mentioned demonstrate that interest in the increasingly ancient art of letter writing in English during the sixteenth and seventeenth centuries is undoubtedly strongly felt in scholarly circles and can attract a wider public.



Letters were the primary material medium of early modern socio-cultural exchange and, along with face-to-face conversation, a critical means of pragmatic communication³. Indeed, the aim of this paper is to offer a pragmatic and sociolinguistic approach to early modern letter-writing activity in the framework of Politeness Theory. Using corpus-linguistics techniques, I will try to analyze a selection of early modern correspondence and place it firmly in its specific cultural situation in order to explore its characteristic functions within early modern English society.

Pragmatics is one approach to language within the broad field of linguistic studies that ranges from discourse analysis to speech act theory and from the study of presuppositions to relevance theory. Its main focus is on communication and on how language functions in direct contact when people talk to each other. It takes into account several aspects, such as the immediate circumstances in which the linguistic phenomena occur, the social backgrounds and relationships between the speakers, as well as the cognitive processes that define how language is produced and interpreted. Jucker defines the term pragmatics as «the study of language use», but with changes in the social structures (industrialization, technical revolution, urbanization, etc.) comes also change in the tradition of language⁴. Historical linguistics is concerned with the investigation of earlier stages of a language and its diachronic development.

As for historical pragmatics this combines the methodologies of historical linguistics and pragmatics⁵. It studies the changes in linguistic structure that result from the steadily altering communicative needs due to these changes of the historical and social context⁶. Pragmatics usually works with spoken data, because it is mostly spontaneous and more representative for real life situations than written data. Obviously historical pragmatics has to rely on written sources as well, because it lacks historical natural language data. But even though the language of the past cannot be investigated through direct observation, researchers work with data that consist of recorded or fictional dialogues that form accurate accounts of spoken language in past times. Such written records of spoken language exist in the form of personal letters or dialogues found in plays or fiction. Therefore letters provide essential material for the study of language variation and change in the past. According to Navalainen, for instance, official correspondence has had a key role in setting written language norms in many language communities (in England the Signet Office, which was the King's personal writing office, actually selected the language variety to be disseminated by royal missives throughout the country in the early fifteenth century). By contrast, personal letters written by people without access to formal education, notably women, can provide data on various aspects of pronunciation at a time when the standard spelling system made texts regionally unlocalisable⁷.

It is important to know that the language of personal letters has also been compared and contrasted with other genres of writing in the history

of both British and American English. Many studies over the last ten or fifteen years have been corpus-based and have made use of the Helsinki Corpus of English Texts (HC) and the ARCHER Corpus⁸. Taken together, these corpora contain letters from the fifteenth to the twentieth century. The studies typically place personal letters in the oral or, in Biber's terms, 'involved' category, closer to comedies and fiction than to such literate genres as official documents, sermons, religious treatises and academic prose. Personal letters have similarly formed the basis for reconstructing the sociolinguistic contexts of language change. Nevalainen and Raumolin-Brunberg (2003) investigate 14 processes of language change in Tudor and Stuart England from the fifteenth to the seventeenth century. The social variables they focus on include the age, social status, gender and regional background of 778 individuals in the electronic Corpus of Early English Correspondence (CEEC). Region and gender are shown to be the most relevant factors in the majority of the linguistic changes studied.

2. Letter Writing as Social and Discursive Practice

Letter writing is undoubtedly one of the most pervasive literate activities in human societies, crossing formal and informal contexts. The importance of letter writing can be seen in that the phenomenon has been historically widespread, being one of the earliest forms of writing, and is currently widespread across a variety of cultures and communities.

Many recent studies demonstrate that the letter as an object of literacy practice is peculiarly versatile and diverse. As a carrier for text, the letter can be used to mediate a wide range of human interactions, indeed through letters one can narrate experiences, dispute points, describe situations, offer explanations, give instructions and so on.

The flexibility of this mode of communication has historically allowed other genres to emerge from it, for example elements of the letter can be seen in newspaper articles arising out from letters from correspondents. In all of this the writing of letters is obviously embedded in particular social situations; therefore, like all other types of literacy objects and events, the activity gains its meaning and significance from being situated in cultural beliefs, values, and practices⁹. Furthermore, letter writing as a specific mode of communication, as a peculiar communicative practice, is closely related to a peculiar media system and to particular social and communicative cultures. Communication through letters is and has always been a delayed mode of communication based on specific forms of transmission between a sender of a letter and one or more addressees, therefore this kind of communication bridges not only spaces but also time.

According to Barton and Hall (1999), the most revealing way of investigating letter writing is to view it as a social practice, examining the texts, the participants, the activities and the artefacts in their social con-

texts, in other words, they assert that letter writing as a cultural practice must be historicized and contextualized¹⁰.

As a genre, letters have specific forms of deixis, that is ways of referring to the writer and the intended reader and to space and time. The writer is present in the letter, often through the use of the word *I* and in the signing of the letter. There is usually a specific reader, or readers, in mind and they are invoked in the salutation and in the use of «you». The writer constructs an intended reader in the text. Time and space are important in that spatial distance is often the main reason for the letter's existence and there is a time lag between the writing and the reading. Two worlds are invoked: the here and now of the writer and the here and now of the reader¹¹. Shared knowledge is referred to, often explicitly.

As those who have investigated the genre of letters make clear, there is more to a genre than its formal properties. Letters have particular illocutionary force: the existence of the letter itself has meaning in addition to the content and, in a reflexive way, reference is often made within the letter to the existence of the letter itself. The genre of letters is defined partly by the functions of communication which letters serve¹². Like most genres, letters may contain elements of other genres, for example they may include poetry or narrative, but interestingly, they remain as letters and as a distinct genre in terms of the purposes they serve, rather than purely in terms of form¹³. Typologies of letters or sub-genres have been attempted, focusing on particular forms and functions and on specific contents. Indeed since the late Middle Ages the peculiar historical cultures of letter writing developed a diversity of forms of letters from the scholarly letter to the family letter and the most personal love letter.

Another important aspect of literacy practices is the roles and identities which participants assume. In letter writing there are distinct roles, beginning with the writer and the reader. In particular, some people see themselves as letter writers while others do not. Kenyon (1992) argues that historically in Britain, while men were taught formal ways of writing, women had to develop their own forms of letter writing; these have often not been regarded as 'real' writing. Similarly, Dierks (1999) identifies how while men were taught formal letters, women were brought into the writing of familiar letters.

Many relationships between writer and reader reflect unequal relationships of power and the attention paid to correct social salutations and greetings and other formal aspects of the letter emphasises the importance of the power in letters. Historically, distinct roles around letter writing have developed, including the idea of someone who writes (and reads) letters for someone else, the scribe, secretary or amanuensis. Another role which has changed throughout history is the messenger, the person who carries letters, and who is sometimes responsible for reading them, acting upon them and today in some circumstances obtaining proof that they have been

received. Included here should be the knowledge and skills which participants bring to the activity and the ways of learning about the practice.

In order to reconstruct the meaning of a particular letter within a correspondence a detailed examination is needed. As mentioned above the first thing to do is to contextualize the act of writing since the precise knowledge of the material circumstances of letter writing is crucial for an interpretation of letters. Of course the analysis of the contents of the letters also belongs to research on epistolarity. As can be imagined a variety of factors may contribute to the textual structure of a letter; among them discourse strategies are particularly important, therefore before starting my analysis I think it is useful to spend a few words on the specific language which is generally used in letters.

3. Epistolary Discourse

The language of letters belongs to the larger linguistic system of 'discourse', that is, utterances that suppose a speaker or writer, «I» and a hearer or reader, «you»¹⁴. Epistolary discourse is distinguishable from other types of discourse such as the memoir, diary, rhetoric, or theatre by certain basic pronominal and predicative traits. Not one of these traits alone defines epistolarity, and none is applicable only to the letter, but taken together they constitute what is unique to its language. According to Altman, epistolary discourse is characterized by the following characteristics:

- Pronominal relativity
- Temporal relativity
- Temporal polyvalence

The term pronominal relativity is referred to the particularity of the «I-You» relationship which Altman identifies as one of the most distinctive aspects of epistolary language. According to her theory, the «I» of epistolary discourse always situates him/herself in front of another, a specific «you» who stands in unique relationship to the «I», whose 'address', is always relative to that of his/her addressee (epistolary discourse is thus distinguished from both memoir and diary discourse, where there is no reified addressee, or from rhetorical works, where the addressee is anonymous and could be anyone). Altman argues that writing a letter is like mapping one's coordinates – temporal, spatial, emotional, intellectual – in order to tell someone else where one is, located at a particular time and space¹⁵. Reference points on that map are particular to the shared world of writer and addressee: underlying the epistolary dialogue are common memories and often common experiences that take place between the letters. In letter language, moreover, the addressee plays a role; he/she is able, and is expected, to initiate his own utterance. Such reciprocity whereby

the original «you» becomes the «I» of a new utterance is essential to the maintenance of the epistolary exchange¹⁶.

Caught up in the particularity of its writer-reader relationship, epistolary discourse is also governed by its moment of enunciation (temporal relativity). The letter writer is highly conscious of writing in a specific present from which he/she looks toward both past and future events. The relationship of both temporal aspects to the present is important in the unfolding of letter discourse: the past of epistolary discourse is always relative to the present and at the same time the present is vibrant with future-orientation¹⁷. Interrogatives, imperatives, and future tenses – rarer in other types of discourse – are vehicles for expression of promises, threats, hopes, apprehensions, anticipation, intention, uncertainty and prediction. Letter writers are bound in a present preoccupied with the future¹⁸.

As far as temporal polyvalence is concerned, Altman asserts that the meaning of any epistolary statement is determined by many moments: the actual time that an act described is performed, the moment when it is written down, and the respective times that the letter is mailed, received, read, and reread. Time intervals and intervening events should be considered of crucial importance because not only have they the power to shape the language of a letter, but also they can influence the possibility of an epistolary dialogue.

Epistolary discourse is inscribed within the larger domain of verbal exchange between two parties, each of whom alternately assumes the role of speaker or hearer. As written dialogue it is closely related to its oral model. No sooner is the writer aware of the gap that separates him from his reader than he/she tries to bridge that gap. Since both the temporal and the spatial hiatus are so much a part of epistolary discourse, the word «present» in the letter is charged with both its temporal and its spatial meanings¹⁹; it signifies 'now' as opposed to the 'then' of past and future events or contact, and it means 'here' as opposed to the 'there' where the addressee always is. In Altman's words the letter writer is engaged in the impossible task of making his reader present; the epistolary dialogue attempts to approximate the conversation of the 'here' and the 'now'.

At this point it should be clear how epistolary discourse is a discourse marked with hiatuses of all sorts: time lags, between event and recording, between message transmission and reception; spatial separation between writer and addressee. Yet it is a language of gap-closing, of writing to the moment, of speaking to the addressee as if he were present, it is a phenomenon which may signify either bridge or barrier, both presence and absence²⁰.

4. Historical Development

Turning to history, letters are reported as amongst the early forms of writing. An examination of the earliest cuneiform writing on clay tablets in

Mesopotamia reveals that, although the earliest extant writing consisted of administrative records, by 2000 BC personal family letters were common, as was official diplomatic correspondence²¹. Communicating messages to people who were not present was important in the organisation of early societies. Particular practices associated with messengers accompanying the messages developed and the generic conventions of greetings, salutations and endings probably have their roots in these early practices.

Letter writing has always been a situated activity, and the material circumstances of letter writing have naturally changed with time, as have its discursive practices. In the past, the basic principles of letter writing were to be mastered at an early age, particularly by those who received a classical education. Teachers of *ars dictaminis*, the medieval art of letter writing, compiled model letters which were widely copied, taught and assimilated throughout western Europe from the eleventh century onwards. Their direct influence began to fade partly because of the classical models introduced during the Renaissance and partly because of the widening social base of writers, whose needs often centred on business formats such as the letter of credit and letters of sale and quittance²². In the sixteenth century, various kinds of epistolary manuals started to appear in printed manuals, which became a means of disseminating epistolary conventions in European vernaculars.

As far as the practice of letter writing in early modern England is concerned, an exhaustive analysis has been made by Gary Schneider in his book *The Culture of Epistolarity* (2005):

The culture of epistolarity, as it existed in early modern England was one in which the circulation and communication of information took place in communities based on political and domestic business, mutual interests, and intimate circumstances; it was a system in which epistolary communities might overlap, and in which the mechanics of circulation and transmission invariably involved third party access to letters, be it simply the letter carrier. In these contexts letters were crucial material bearers of social connection, instruments by which social ties were initiated, negotiated, and consolidated. [...] The letter of news or intelligence, likewise, was another salient type of epistolary exchange in which coterie circulation and specific social connectedness were manifested: the transmission of news and intelligence among correspondents often had a distinct and relatively precise sociology of exchange. Yet even letters that said 'nothing' – that is, imparted little or no explicit news or information – nevertheless, communicated alliance, fidelity, and homage; they bore weighty socio-cultural significance and were even perceived as testimonies, as material evidence of social connectedness²³.

One of the aspects which mostly characterizes letter writing in the early modern period is that a particular letter in the communicative system of early modern Europe could be partially or totally read to others and it could be even given to others for reading or copying. Schneider defines let-

ters in the early modern era as sociotexts: collective social forms designed, understood, and expected to circulate within designed epistolary circles²⁴. In his opinion the traditional dyadic model of letter exchange is insufficient to comprehend the collective nature of letter writing, transmission and reception in the period.

Several aspects contribute to shape the characteristics of sixteenth and seventeenth century epistolarity, distinguishing it from medieval letter writing and from that of the eighteenth century. Prescriptions for letter writing come from a number of sources, letter writing manuals being one of the most common. These manuals, like other how-to books, were written for different purposes and audiences²⁵. Some were concerned with business and commercial conventions and others with social situations. Some were presented as rhetorical examples of effective writing rather than as models of actual letters, and others were vehicles for social satire and semi-fictional writing. Some were intended for aspiring members of the middle classes, some offered parental advice for upper-class youngsters, and some were intended as school textbooks²⁶. Roger Chartier suggests that one of their roles was to nourish “a social know-how and a social imaginary” a glimpse into a world dominated to some extent by professional scribes and secretaries and into the activities of their clients among the upper classes and the aristocracy as well as at court²⁷. Whatever purpose was intended by their authors and publishers, letter writing manuals have usually been studied by rhetoricians, social and cultural historians, or by literary scholars in relationship to epistolary genres. They provide evidence of discursive, commercial, and social conventions as well as reflecting changes in these conventions. Scholars investigating letter-writing manuals, however, have sometimes neglected the generic background to this overall picture of change: that the manuals frequently replicated each other, in both prescriptions and examples, to a high degree²⁸.

Different studies suggest that roughly 80 percent of the manuals share more or less 75 percent of their material in common, despite the claims to originality printed in many of them. Most of the following types of letters appear in virtually every manual and many of them are also included in the CEECS (see paragraph 6.1), the corpus of letters from which the data I am going to analyze is taken:

- Father to a daughter about her virtue, with her reply
- Father to his son about undesirable behaviour, with his reply
- Father to his son with advice to study hard, with the son’s reply
- Son to his father, expressing his dislike of an apprenticeship
- Husband away at sea to his wife, and her reply
- Tradesman in the country to a merchant in London about unsatisfactory goods
- London merchant to the country tradesman about unsatisfactory goods

- Tradesman requesting payment from a customer
- Tradesman to merchant, inquiring about delay of payment
- Tradesman asking for a loan
- Newly established tradesman writing a marriage proposal to a lady
- Aunt's advice to a niece about the latter's loose behavior
- Aunt warning her niece about a fortune hunter
- Widow asking her son to study rather than gamble and drink
- Letter of consolation for the death of a child or another relative
- Daughter or niece resisting marriage to a much older man
- Rejection of courtship (by either sex)
- Young woman, just arrived from the country, newly employed in the city

Given this great variety of letter types, general categories addressed in the epistolary examples remained overall consistent: parent-child relationships, education of youth, marriage proposals; changes of fortune, including financial reversals and the challenges of illness; the course of friendship; business matters. Within this framework, many letters were duplicated verbatim, or paragraphs might be interpolated, making the text slightly different.

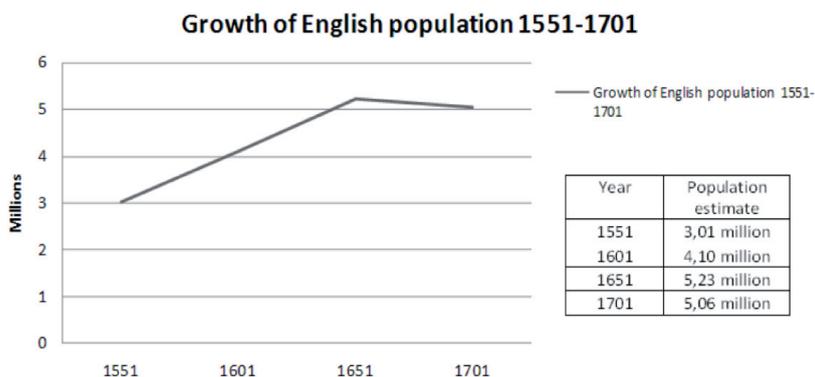
Undoubtedly, the success of letter writing manuals was helped by their role as works of reference, although the letters were often not intended literally as examples to be copied; instead, they offered sample language and modelled correct stances to be taken in a range of situations²⁹. But like reference works such as dictionaries and encyclopedias – although the letter manuals were ephemeral in comparison, far less expensive and not prestigious as printed objects – they were expected to be comprehensive. Once a topic had been established as essential, as part of an important and common life event for which a difficult letter or a delicate negotiation might be required, it would have been remiss to exclude such a topic.

As can be seen from the information reported above, letters and letter writing touched almost every facet of early modern life: early modern people employed letters in social, political, religious and literary spheres in order to accomplish numerous practical purposes and to pursue various aesthetic goals³⁰. A rigorous historical contextualization is therefore essential, for only this approach situates letters within the unique social and material environments that produced them, indeed historians have always appreciated letters as valuable sources and literary historians have investigated their literary quality.

5. Early Modern English Society

England in the period between 1400-1700 differed considerably from England today. Especially the development in the social structure is of the

major interest to the historical sociolinguist. The period 1400-1700, which comprises three centuries marked several major changes. As can be seen from the following table, which presents an estimation of the growth of population between 1551 and 1701³¹, in the course of these three centuries the population of Europe as well as the English population approximately doubled:



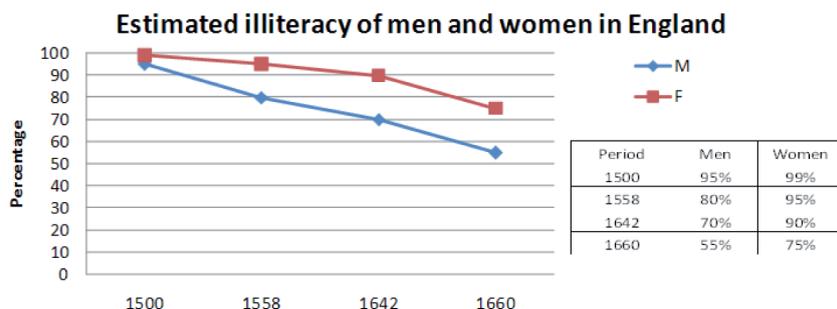
Pre-industrial England was predominantly a rural country. The estimates show that around 1600 only about ten per cent of the population lived in towns of 4,000 and more³². Although the process of urbanisation was slow and gradual (the population of the largest cities Norwich, Bristol and York did not exceed 15,000 in 1603), the capital London marked a rapid increase in the number of inhabitants, becoming a population magnet for people from around the country. The population of London grew from 100,000 in 1550 to half a million in 1700, then accounting for well more than 10 per cent of the population of England³³.

The role of London in bringing about language change and establishing standard English is very significant. Nevalainen (2000) points out that the weak social ties, which, by hypothesis, allow a rapid spread of language change, were at the core of the mixed London society.

Since the discipline of historical sociolinguistics can make use of only the preserved written material, the issue of literacy is of a major importance, indeed in most cases, only the literate members of the society can be considered subjects in historical research. Nevertheless, the illiterate members of the nobility (often women), who employed amanuenses and secretaries, may be considered as an exception³⁴.

The literacy rate in medieval England was very low. During the early modern period, however, the progress in education, the invention of the printing press resulting in the increasing book circulation and various socio-economical changes promoted the growth of literacy. According to Cressy «skills which were once the preserve of a small clerical and spe-

cialist elite became laicized, generalised and widely available»³⁵. As can be imagined, accurate estimates of the literacy level are difficult to provide. Cressy (1980), however, offers the following picture of the development of illiteracy which seems to be particularly interesting:



As can be noticed, there is a significant discrepancy between male and female illiteracy rates, although both mark a continuous decrease during the Tudor and Stuart times (and beyond). In addition, Cressy stresses the fact that the illiteracy was a socially stratified phenomenon:

In every area and every period, from the late sixteenth century to the early eighteenth, from the extreme south-west to the far north-east, a profile of literacy emerges which closely conforms to the best contemporary descriptions of the social order³⁶.

The significant gender difference in literacy rates, which can be seen from the figures reported above, points to the more general fact of a socially unequal position of men and women in the pre-industrial English society. According to Nevalainen:

A woman's position was mostly derivative, based either on the status of her father or on that of her husband. The two sexes did not enjoy equal educational opportunities or access to the public domain. Even a high-ranking woman's social and economic freedom was generally limited, although marriage settlements and widowhood could guarantee women some economic independence³⁷.

The discussion of the early modern English society in this chapter revealed several limitations on the research based on the preserved written material. This material necessarily reflects the usage of the privileged social groups, which had access to education. The gender and regional inequalities also play an important part. Moreover, the society was differently

structured from the present one, the social models applying to the present western societies may not be transferred mechanically to the pre-industrial England³⁸.

6. Politeness and Letter Writing

As I have previously pointed out, epistolary theorists agree that theirs is a shifting, unstable genre, arguably productive of every other writing genre that has developed, but one whose textual dimensions are understudied in proportion to its prevalence and the powerful social forms it takes. They also agree that while the genre is multi-form, it possesses certain stable features, including its dialogic reciprocity, its construction of the persona of the writer and the reader, the real or metaphoric distance that its form negotiates, and its always tenuous existence between public and private spheres³⁹.

A letter can be defined as «a missive communication in writing, addressed to a person or body of persons»⁴⁰. Genuine letter writing, which is a bidirectional type of communication, thus presupposes an author and a recipient or recipients (if addressed to several people) and the written medium. With the rising level of literacy in the early modern society (see the previous chapter), letters gradually ceased to be the exclusive genre of a narrow group of the educated (clergy and some members of the nobility).

According to Decker, letters are meant, essentially, to please and not to unnecessarily intrude. «The ideal,» he claims, «is less a matter of form than of effective content: writing that can please or otherwise fulfil the recipient's expectations»⁴¹. In my opinion, Decker inadvertently echoes the vocabulary of politeness theory and, by doing so, locates the labile letter between what politeness theorists Penelope Brown and Stephen Levinson call 'positive' and 'negative face'. According to Brown and Levinson⁴², 'positive face' is «the positive consistent self-image» a person claims, while 'negative face' is a person's basic claim to «freedom of action and freedom from imposition». Like the ideal interaction, the ideal letter maximally preserves and enhances both its recipient's positive and negative face⁴³.

Lynne Magnusson's ground-breaking work on Shakespearean language and social discourse explicitly articulates the relationship between politeness theory and epistolary form, and provides a powerful analytical model for examining what she calls, «socially situated verbal interaction»⁴⁴. Magnusson's analysis of Elizabethan vernacular letter-writing is particularly relevant to this study, since that writing so clearly exhibits the extent to which power relations in civil exchanges come to extend more deeply into the grain of the language — into the discourse that enacts the heart of the epistolary correspondence.

The reasons why politeness considerations are important in literary activity is that they are fundamental in social behaviour of any kind. Sell says:

[...] for the literary pragmatist, the reasons why politeness considerations are important in literary activity is that they are fundamental in social behaviour of any kind. Politeness can be thought of as a communally sustained spectrum of evaluation ranging from extreme offensiveness, through neutrality, to extreme obsequiousness or flattery. In a given culture, all actions, including all use of language, will assume some or other position on the politeness spectrum; a behaviour or type of expression which does not register somewhere on the spectrum is impossible. This applies to literary activity ... no less than to any other linguistic activity⁴⁵.

In the following pages I will try to analyze the use of request markers⁴⁶ in early modern English correspondence, in order to understand more clearly the relationships between language and social organization and the encoding of politeness in language. The relationship between power and politeness – key considerations in the making of requests – has been examined from a variety of perspectives. As previously mentioned, one of the most influential investigative frameworks in this area is Brown and Levinson's theory of politeness⁴⁷, which nowadays according to many linguists has attained canonical status. The linguistic choices one person makes with regard to politeness, the theory goes, rest on three factors: social distance, relative power distribution, and degree of imposition. Magnusson⁴⁸ noted that this framework has largely been applied to the study of oral interactions, but it has also been the basis for an increasing number of studies of politeness in writing such as the present.

The aim of my research is to present a comparative analysis of the use of request markers in a selected number of personal and official letters written during the first half of the seventeenth century. In my opinion, letters are a good source for the study of requests, because requests are often central to the communicative function of correspondence. Of the six categories of discourse markers examined in an earlier study⁴⁹, request markers were the most frequent form of discourse marker found in letters and were found more frequently in letters than in other written genres. The same research also indicated that the words and phrases used in making requests were sensitive to the social relations pertaining between the writer and the addressee.

7. Description and Contents of Corpus

The letters I used for my analysis are taken from the Corpus of Early English Correspondence Sampler (CEECS). CEECS was compiled by the Sociolinguistics and Language History: Mechanisms of Change in Renaissance English Project (1993-1998) at the Department of English, University of Helsinki. The aim of the Helsinki project was to investigate the applicability of methods developed by present-day sociolinguists to the study of historical data. The corpus consists of 450,000 words and was

created from the larger Corpus of Early English Correspondence. CEECS covers the years 1418-1680 and consists of 1,147 letters written by 194 writers. The selection criteria were arbitrary, as only 23 editions which were no longer in copyright could be included. Despite the arbitrary selection criteria, the corpus is a fairly representative sample of the full corpus, giving similar results for the timing of changes over the period covered⁵⁰.

COMPOSITION OF THE CORPUS OF
EARLY ENGLISH CORRESPONDENCE (CEECS):

Collection	Years	Word Count
CEECS	1418–1680	450,085
CEECS1	1418–1638	246,055
Original 1	1418–1529	23,176
Stonor	1424–1483	38,006
Marchall	1440–1476	4,834
Shillingford	1447–1448	13,527
Plumpton	1461–1550	36,530
Rerum	1483–1509	5,915
Original 2	1520–1586	16,879
Hutton	1566–1638	25,319
Leycester	1585–1586	67,786
Royal 1	1585–1596	14,083
CEECS2	1580–1680	204,030
Original 3	1580–1665	9,948
Henslowe	1600–1610	551
Royal 2	1612–1614	227
Cornwallis	1613–1644	61,603
Cosin	1617–1669	37,853
Harley	1625–1666	24,915
WeSa	1632–1642	4,320
Charles	1634–1678	2,964
Wharton	1642	8,068
Hamilton	1648–1650	1,091
Jones	1651–1660	33,877
Basire	1651–1666	7,068
Tixall	1656–1680	11,545

It is important to note that the CEEC and CEECS consist of personal letters⁵¹, and private letters are only a part of this category. Personal letters here mean letters written by an identifiable individual to another identifiable individual – some letters written by a collective, such as the Privy Council, have been included in the CEEC as comparative material, but only one such letter is found in CEECS⁵². The most typical example of truly private letters are undoubtedly family letters, while the most typical opposite pole to private letters are official letters written by government officials in their official capacity on official business. In my opinion a comparative analysis of request markers in these two categories of letters is extremely useful in terms of politeness strategies.

In the following tables are reported the details of the correspondence I have chosen for my study – the information is reported as it is found in the *Manual for the Corpus of Early English Correspondence Sampler CEECS*⁵³.

Harley (Personal Correspondence) – 24,915 Words – (1625-1666)

Letters of the Lady Brilliana Harley, wife of Sir Robert Harley, of Brampton Bryan, Knight of the Bath. Ed. by Lewis, Thomas Taylor. Camden First Series 58. 1854.

Harley, Brilliana	20,974 words
Harley, Edward	2,516 words
Harley, Mary	280 words
Harley, Robert	943 words
Vere, Mary	202 words

Jones (Official Correspondence) – 33,877 Words – (1651-1660)

Inedited letters of Cromwell, Colonel Jones, Bradshaw and other regicides. Ed. by Mayer, Joseph. Transactions of the Historic Society of Lancashire and Cheshire New Series 1. 1861

Harrison, Thomas	2,499 words
Jones, John	30,252 words
Sterry, Peter	1,126 words

As can be noticed the letters reported in Table 6.1.2 are mostly between members of landed families that would categorise themselves as gentry or nobility therefore they can all be considered *private*. As for letters in Table 6.1.3, they are all between members of the public sphere and therefore can be categorized *official*.

Because the differences requiring investigation are not differences of class/estate but of position within the private and public sphere, the social model used is based on the concept of official/unofficial relationships, and its linguistic reflection is discussed in terms of degrees of deference.

7.1 Request Markers

The early modern English request system displays a variety of forms reflecting relationships between the addresser and addressee and, possibly, the subject matter and other contextual factors. As Jucker and Taavitsainen⁵⁴ point out for early modern English address terms, Brown and Levinson's⁵⁵ 'face' approach is not sufficient to explain shifting relationships. According to Sönmez, Brown and Gilman's⁵⁶ explanation of the relationship between face and distance remains useful, but the inner dynamics that exist between politeness, convention and formality are insufficiently covered by binary distinctions: politeness and formality are not interchangeable terms; neither are politeness and convention; and while convention and formality may often coincide, neither is a sufficient explanation for the other⁵⁷. Early modern English writings show that negative face and distancing devices can easily be found both in formal and informal or even intimate correspondence. Of course most of the letters witness a wide repertoire of request strategies, only some of which involve unambiguous, identifiable request markers.

As far as my analysis is concerned, I decided to take into consideration only the most frequently found request markers and compare their usage in a selected number of official and personal letters.

Letters clearly represent a specific genre or text type of written communication, but it is accepted in the contemporary linguistics literature that although being instances of written communication as far as the medium is concerned, letters show many characteristics of the spoken register⁵⁸. As is shown in Biber *et al.*⁵⁹, this statement is true not only of the contemporary letter genre but also of the letter genre in other historical periods. The study quoted above is concerned with the development of the dimension involved vs. informational from the 17th century on. This dimension is an indicator of the oral vs. literate character of the text.

Letters from all four historical periods [i.e. 17th, 18th, 19th and 20th c.] have positive Dimension 1 scores, reflecting the fact that they are relatively 'involved'. Thus, these letters all have relatively frequent occurrences of privative verbs, that-omissions, contractions, present-tense verbs, first- and second-person pronouns, etc. [...], together with relatively infrequent occurrences of nouns, long words, prepositions, etc.⁶⁰.

As a result, it can be argued that letter collections and corpora composed of letters, can provide a relatively good data for the sociolinguistic research, being as close to the vernacular as possible for historical material. Nevertheless, the latter genre/text-type is not homogeneous. Letters can be therefore classified according to different criteria; the most usual distinction is made between business/official letters and private/family letters. According to Bergs⁶¹ the distinction is primarily extra-linguistic based on the purpose of the letter

and the degree of proximity of relationship between the author and the addressee. This extra-linguistic criterion, is however, reflected in the language. It can be presumed that while the former subtype, which has a business or official purpose, tend to display more formal language features than the latter subtype, which presupposes a more close and intimate relationship between the author and the addressee. The following examples of a business, an official and a personal letter might be useful in order to understand more clearly the differences which characterize each type.

7.1.1 Business Letter

Thomas Bowes writes a letter to Timothy Hutton, the eldest son of Mathew Hutton, archbishop of York. Timothy Hutton married the daughter of Sir George Bowes of Streatlam. The term «brother» used in the letter does not therefore signify a blood-related brother but a relative (probably a brother in law). The letter although being an exchange between two relatives has a distinctly business content. Thomas Bowes attempts to sell some land but cannot find a buyer. He therefore turns to Timothy Hutton with a request to persuade Williamson of Barton, a potential buyer, to purchase some of the land.

THOMAS BOWES TO SIR TIMOTHY HUTTON
20 May, 1625.

Sir, I have beene diverse wayes to have gott money, but as yet I cannot finde any that hath money or will finde money: onelye Mr. Dawson of Newcastle hath ready money, but he hath gone throw with Mr. Trolopp for his land, and payes him this day £1,900; that bargayne was once gone back, but they are now agreed. I know Mr. Robinson woulde gladly buy some lande, and yett I cannot gett him to buy myne: and in good faythe he shall have yt free of all troubles, by God's grace, yf he will buy; and he shall have yt leased, yf he like, for 21 yeares. I have sought diverse wayes, and yet will looke for more, that I may satisfy your last kindnes, as all your other, with what conveniency I can; and I praye you, yf he have any occasion to come to you, that you will speake to Williamson of Barton to buy parte of yt. I entreated my nephew Dodsworth to speake with him in that kinde. Thus, commending my love to you, desirous to see you shortly, I rest

Your assured lovinge brother,

Thomas Bowes.
Streatlam, the 20th May, 1625

7.1.2 Official Letter

Major General Thomas Harrison writes to Colonel John Jones purely in military matters. The official distance is given by the social position of the interlocutors – a Major General and a Colonel of the army.

THOMAS HARRISON TO JOHN JONES

7 September, 1652

Deare Brother,

I thank you for your last, so full of sweetnes & light, though complayning of ignorance. I shall now trouble you with little, save the desire of Manie Bretheren, (sent as messengers from divers Churches) whereof I have formerly made mention, that yourselfe would come to Towne with all convenient speed, and (if it may bee) by the appointment of your Congregation, and one or Two with you, to consult with the Bretheren here of the propagating of our Lord's Gospell and Kingdome, and love amongst all Saints, because some here laie weight upon your sending. Though here bee a very greet ebb to carnall sense, yett Manie pretious Ones think it is a time of much Mercie; and that our blessed Lord will shortly worke with eminence. I have much very much to acquaint you with, but purposely forbear in expectation to enjoy you the next week. Thowe methinks, we have scarce lived a time more requiring concurrence of the Lord's people, nor yeelding greater encoragement to laie heads and heartes and more than all together for him that hath so sweetly loved and dearly bought us; wherefore I beseech you laie this to heart, hasten to us in the feare of the Lord, and thinke there maie bee Somewhat extraordinary, that you, Powell, Jenkin, Jones, and Craddock, with some Bretheren with you [EMPTY SPACE IN THE EDITION] this juncture. The Lord guide you herein and all things.

Yours yours T. H.

Whitehall, 7th of the 9th 1652

7.1.3 Personal Letter

Lady Brilliana Harley writes a letter to her husband, Sir Robert Harley asking him to go back home as soon as possible. The epistle shows a close personal style given by such expressions as: «I much longe to heare from you, but more a thousand times to see you» and «you cannot possibilly measure my love».

LADY BRILLIANA HARLEY TO SIR ROBERT HARLEY

July 1628.

My deare Sir,

I ame glad of this opertuenity to present you with the remembrance of my deare love. I hope you came well to Bristol; and I much longe to heare from you, but more a thousand times to see you, which I presume you will not beleeve, because you cannot possibilly measure my love. I thanke God your father is well, and so are your three sons. Ned presents his humbell duty to you, and I beg you blessing for them all; and I pray God give you a happy and speady meeting with Your most affectionate wife, Brill. Harley. If I thought it would hasten your comeing home, I would intreat you to doo soo. I pray you remember me to Mr. Pirson. I thanke God all at his howes are well.

Bromton, the 7th, 1628

Although the letters reported above clearly represent three distinct sub-genres, it is important to realise that the individual subtypes do not form absolute categories. The level of formality operates along a cline on which a particular letter can be placed⁶². The business letter previously quoted is a case in point. It represents a piece of communication between two family members; nevertheless, its primary aim was to talk about business matters.

As regards the function of the correspondence, Bergs further distinguishes several socio-pragmatically motivated subtypes, namely reports, requests, orders, counsel letters, and phatic letters.

«Reports» basically report, i.e. describe some facts or state of affairs (the descriptive function) from a socio-psychologically neutral point of view. They may be written from superior to inferior and vice versa, but since their focus is meant to be on description rather than on social relationships, only little influence is to be expected. «Requests» are generally made from socially inferior to socially superior; their function is essentially appellative, focusing on the hearer/addressee. «Orders» are also appellative in nature, but made from superior to inferior. «Counsel letters» are borderline cases between the descriptive and appellative function. They are rather characterised *ex negativo*: they do not give orders, do not express requests, and they do not focus on descriptions – though these may also be present. Socio-psychologically, they are also rather neutral. They simply give counsel without forcing the addressee to follow the advice. «Phatic letters» are a mixture of phatic communion, descriptive, and expressive language functions. They show no socio-psychological asymmetries, although they, too, can be directed from superior to inferior and vice versa⁶³.

The individual socio-pragmatic subtypes vary in two main respects: 1. the language function(s) they perform; 2. the position of the author and the recipient in the social hierarchy. On the whole, it can be said that all the subtypes are more or less conventionalised. As Nevalainen⁶⁴ pointed out, «letter writing has to be learned». The learning consists in the acquiring of the letter-writing skills according to certain models or prototypes. The choice of language in a letter is therefore not absolutely free (the same can be, however, argued in the case of most of the set genres) but is governed to some extent by convention (see Chapter 3). Especially the opening and closing lines of letters are often formed by formulaic expressions. Nevertheless, the convention still leaves a great deal of space for personal choices as Bergs remarks:

Letters in Early Modern English were much more conventionalised with regard to their structure than letters today. But apart from that, speakers were relatively free in their choices how to fill the empty spaces between the various formulae and obligatory parts⁶⁵.

To demonstrate that the authors of the letters worked flexibly with the convention, a letter by John Jones to Thomas Harrison from 1623 can be quoted:

Most precious friend,
 I forbear herein to use the greate titular addicions due to you, that I may
 speake the language of the present temper of my heart, which I desire to doe
 in this hower of temptation in simplicity and faithfulness.

Although John Jones acknowledges the (politeness) convention («greate titular addicions»), he at the same time expresses the desire to speak spontaneously, or as he puts it, «speake the language of the present temper of my heart».

Since letter writing is a bidirectional form of communication, it can be argued that the author of a letter is influenced not only by the convention which comes from the outside but also by internal factors of the communication process itself. These are based on the fact that an author usually writes a letter with regard to a particular recipient. The style of a letter is thus the result of the mutual interaction between the author and the addressee. In sociolinguistics, the terms «accommodation» and «dissociation» are used to describe this fact. The socio-psychological theory of accommodation, which has been introduced by Howard Giles in 1979, is briefly summarised in Trudgill. He describes linguistic accommodation as:

[...] a drive to approximate one's language to that of one's interlocutors, if they are regarded as socially desirable and/or if the speaker wishes to identify with them and/or good will towards them. This may often take the form of reducing the frequency of socially stigmatized linguistic forms in the presence of speakers of higher prestige varieties⁶⁶.

The term «linguistic dissociation» describes a process opposite to «accommodation». The speaker (often of a more prestigious variety) uses the language which would distinguish him from his/her interlocutor⁶⁷.

In the literature on letter writing, the position of women is often discussed⁶⁸. It has been acknowledged that the specific features of women letter writing often follow the social position of women. Daybell, however, stresses the fact that the social inequality between men and women, which was reflected in the limited access to education, should not be overestimated. Women from the high ranks of society disposed of the means to compensate for their lesser level of education. The employment of scribes and secretaries was therefore a relatively common practice among women⁶⁹.

As can be seen from the previous discussion, the text of a letter is a result of a relatively complex structure of linguistic choices, which often have a social motivation. It is, however, not possible to consider all of the aspects which determine the character of a particular letter, and that is why I decided to focus only on a specific language feature: request markers.

7.2 Analysis of Request Markers in Corpus

In order to sharpen the focus for my analysis, one may use the Brown/Levinson model to formulate some expectations. Making more specific reference to the power-distance-imposition parameters of the Brown/Levinson model of politeness the following predictions can be formulated:

1. In official correspondence the interlocutors represent a hierarchy differential, occupying different status positions within the public sphere. Since most requests are uttered by the [+power] participants, this will create a tendency for requests to be more rather than less direct.

2. In personal correspondence the interlocutors are usually familiars or friends. They have frequently known each other for several years, meeting and especially writing regularly approximately twice per month. This is a constellation which favours more direct strategies and disfavors the use of heavy discourse modification.

3. The transfer of information is the main purpose of official correspondence. Therefore requests which are in support of this institutional goal represent high imposition by definition. This will disfavor use of discourse modification and indirectness, which might be more common in personal correspondence in those cases where a given patriarchal hierarchy has to be respected. Stubbs describes the situation in the land-owning families as «paternal absolutism», with all family members deferring to the senior male, followed by the deference of most other members to the heir⁷⁰. Younger generations were, however, expected to defer to older generations, even if the finer lines of seniority were less strictly adhered to between younger siblings, cousins and other non-senior members of the family.

In my opinion all three factors converge in one direction: requesting behaviour mainly differs in terms of directness, therefore if my hypothesis is correct, direct requests will be characterized by little discourse modification, while indirect requests will require more complex discourse strategies.

Another interesting element which can be noticed analysing the data is that the choice of request markers seems to indicate the position of the writer with respect to the addressee. Tables 6.3.1 and 6.3.2 highlight the different usage of a selected number of request markers in personal and official correspondence.

Harley (Personal Correspondence) – 24,915 Words – (1625-1666)

Ask / Aske	1
Beg / Begg / Begge	1/3/2
Beseech	8
Crave	3
Desire	36
Entreat	1
Please	16
Pray	9
Request	9
Wish (indirect request)	9
Hope (indirect request)	43

Jones (Official Correspondence) – 33,877 Words – (1651-1660)

Ask / Aske	5
Beg / Begg	2/2
Beseech / Beseече	8/2
Crave	-
Desire	55
Entreat	-
Please	5
Pray	75
Request	1
Wish (indirect request)	12
Hope (indirect request)	116

The terms «desire» and «please» are clearly the most common request markers which can be found in this selection of personal correspondence, while the term «pray» is the most widely used in official letters. Interestingly the term «desire» frequently appears in official correspondence as well.

Given its high usage, «desire» seems to be the default request marker, indeed collocational analysis rules out the fact that this is the only request marker that all interlocutors use to all interlocutors, thus showing that it was generally available to any writer in any occasion.

As for the term «please», it mostly occurs in situations where the imposition is minimal and therefore there is very little 'face-work' to be done.

Interestingly «please» appears to resist functional categorisation: in common with other grammaticalised items, please does not convey propositional meaning but operates to «facilitate the ongoing interaction»⁷¹. Such items are attributable to the interactive nature of conversation and contribute to the expression of politeness, emotion and attitude⁷². Most attempts at defining the meaning or function of the word «please» refer to the notion of politeness, and usually in conjunction with the act of requesting. *The Oxford English Dictionary* defines «please» as a «courteous qualification to a request»; Samuel Johnson calls it «a word of ceremony»⁷³ and Biber refers to it as a «request propitiator»⁷⁴. As far as the present study is concerned, collocational analysis revealed the absence of «please» in very indirect requests, and its presence in transparent requests. In my view a possible explanation for this phenomenon is to see the term «please» as a statement of common ground, a gesture which contextualises the accompanying request as occurring within a known set of rights and obligations⁷⁵. It indicates that the request is licensed, and therefore appropriate. In some cases this is consistent with Biber's notion of «please» as a «request propitiator», where the word «please» is an appeal to the addressee to find the request acceptable or appropriate. In other cases it may be a signal that the writer believes the request is appropriate. Both the addressee-oriented appeal and the writer-oriented expression of belief would constitute legitimate felicity conditions for a request⁷⁶.

A closer look at the data reveals that the supplication forms «beg», «beseech», «crave» and «implore» are rarely or never («implore») used in both kinds of correspondence. Etymologically, «beg» and «implore» should probably be considered the most deferential expressions, the one possibly descending from, and certainly associated with the word «beggar» and the other being a more recent import from Latin meaning to entreat with tears (or, at least, 'touchingly')⁷⁷. «Beg», however, seems to be treated as being less deferential than «beseech» or «crave» (which rarely occurs), perhaps as a result of the etymological bleaching associated with frequent and conventional (even formulaic) use in phrases such as «to beg leave» and «to beg pardon» (*Oxford English Dictionary* def. 2.f.). «Beseech» is almost exclusively used for favours (often so named, as in «I beseech a favour»).

«Ask» and «request» are found infrequently, and always in the letters of peers or familiars. All of the occurrences of «ask» occur as «I will ask» and «I must ask»; the majority of the instances of request, instead, are noun forms which occur in sentences such as «I make it my request to you that ...».

«Wish» and «hope» are almost exclusively found in ambiguous desiderative declarative sentences and therefore should be considered as markers of indirect requests in personal correspondence and distance gaining devices in official correspondence. Indirect requests can be classified according to their grammatical form as is shown in Table 6.3.3:

FORMS OF INDIRECT REQUEST	NUMBER OF OCCURRENCES	
	Official Correspondence	Private Correspondence
Modal	149	199
Declarative	103	87
Elliptical	2	5

It can be easily noticed that indirect requests mostly occur together with a modal verb such as «can», «could» or «may», or in declarative sentences. The (frequent) use of the declarative form is shown in examples 1 to 3:

I pray you aske your brother what I bide him ...
 I beg your blessing for Ned and Rob
 I wish his wife not be a widowe againe

An infrequently occurring form of indirect request consists of elliptical utterances containing a phrase and the word «please». These are generally called «moodless clauses»⁷⁸, or, according to Aijmer⁷⁹, cases of ‘naming’, i.e. NP + «please»; there are examples of this in the data (4 and 5), and also some which include NPs with pronominal reference (6 and 7):

Mr Carter your full names please
 And our first request please
 All of them, please
 Some of that, please

The modal clauses, which constitute the majority of indirect requests, are generally either with first or second person subject (8-9).

If I might have satisfaction for both my Debentures and Lands
 If you could by any meanes recover the Bookes and Records

Only one (10), in the formal setting of political debates, uses the third person:

Would the Secretary of State please try to do better this year in protecting
 the budget of his department

The use of modal verbs in modal sentences, i.e. between reference to concepts of ability («can»), willingness («will») or permission («may») is unequal in distribution.

CHOICE OF VERB FORM IN MODAL INDIRECT REQUEST FORMS

	Private Correspondence	Official Correspondence
Can	25	7
Could	9	16
May	75	31
Might	6	45
Shall	33	47
Will	-	-
Would	25	39

According to the data shown in Table 6.3.4, the choice of modal verb in modal indirect request forms is most frequently a form of «may», i.e. referring to the notion of permission. Table 6.3.4 also shows that such requests in private situations almost exclusively use the form «may», while in official situations the «might» form is more common. In official correspondence – and thus in situations where there is generally greater social distance between interlocutors – only a few examples of «can» in an indirect request can be found; all others use «could». Modal clauses with «shall», and «would» occur mostly in official letters. The form of «will» do not occur in this data. «Might» has been shown to be the second rarest (after «shall») of the modals in English and more often used with epistemic rather than deontic meaning⁸⁰. Despite this, the presence of both «might» and «shall» in the data as indirect request markers is not surprising, and intuitively their high usage is given by the formal historical context. «Will», on the other hand, is one of the most frequent modal verbs in English. Its absence here suggests that its use in written requests is rare, and that it occurs more often in other situations.

Some examples of hidden, ambiguous requests can also occur in the imperative form, which is quite common in official correspondence. As can be seen in Table 6.3.5 indirect requests occur less frequently in official letters than in private letters, but in both sections the number of indirect requests is higher than the number of imperatives.

REQUEST TYPES	PRIVATE CORRESPONDENCE	OFFICIAL CORRESPONDENCE
Imperatives	11%	73%
Indirect requests	89%	27%

The data reported above suggests that even ambiguous indirect requests can be affected by the context of the situation in a number of ways. The choice of modal verb form, for example, appears to be strongly situation-dependent, as it does the use of the imperative form: since most of the indirect request forms found in this section of the data are used by the more powerful participant, it is possible that an imperative is perceived as a more powerful/forceful request than other forms. The use of simple indirect requests, on the other hand, does not appear to be influenced by the situation in which it is used.

8. Conclusion

The data clearly show an association between the choice of request markers and official/unofficial position of the writer and the addressee. On the basis of the data reported above, it is possible to construct a rough scale of deference for request markers, from the most to the least deferential:

REQUEST – ASK – BESEECH – BEG – ENTREAT ⇨ High level of deference
WISH – HOPE – PLEASE – PRAY – DESIRE ⇨ Low level of deference

The early modern English social system is reflected in asymmetrical usages between +Power and –Power participants in official correspondence and between +Senior and –Senior relatives in personal correspondence. At the same time, the material supports the hypothesis made on the basis of the power-distance-imposition parameters of the Brown/Levinson model of politeness (see Chapter 6) being direct requests characterized by little discourse modification, and indirect requests characterized by more complex discourse strategies.

Finally, this paper indicates that in the early modern English period the way in which people made requests was as sensitive to social relations as it was in address terms, and that request markers can usefully be studied as markers of politeness, being especially useful to those researchers interested in the study of deferentiality especially in later periods during which the English T/V system breaks down and disappears.

Endnotes

¹ R. Chartier, *Correspondence: Models of Letter Writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 11.

² Y. Noguchi, *Life and Romance in 160 Characters or Less: Brevity Gains New Meaning as Popularity of Cell Phone Text Messaging Soars*, «The Washington Post», 29, 2005, A1-A10.

³ G. Schneider, *The Culture of Epistolarity: Vernacular Letters and Letter Writing in Early Modern England, 1500-1700*, University of Delaware Press, Newark 2005, p. 15.

⁴ A. Jucker, *English Historical Pragmatics: Problems of Data and Methodology*, in G. Martino, M. Lima (eds.), *Studies in Early Modern English*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York 2000, p. 19.

⁵ Ivi, p. 32.

⁶ Ivi, p. 43.

- ⁷ T. Nevalainen, *Gender Differences in the Evolution of Standard English. Evidence from the Corpus of Early English Correspondence*, «Journal of English Linguistics», 28, 1, 2000, p. 37.
- ⁸ S. Conrad, D. Biber, *Variation in English Multidimensional Studies*, Longman, London 2001.
- ⁹ D. Barton, N. Hall (eds.), *Letter Writing as a Social Practice*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 1999, p. 3.
- ¹⁰ For a general discussion of the components of literacy practice, see the articles in Barton D., Hall N. (eds.), *Letter Writing as a Social Practice*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 1999.
- ¹¹ J.G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Ohio State University Press, Columbus 1982, p. 127.
- ¹² Ivi, p. 129.
- ¹³ D. Barton, N. Hall, *Letter Writing as a Social Practice...*, cit., p. 34.
- ¹⁴ N. Fairclough, *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge 1992, p. 57.
- ¹⁵ J. G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Ohio State University Press, Columbus 1982.
- ¹⁶ S. Fitzmaurice, *The Familiar Letter in Early Modern English: A Pragmatic Approach*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2002, p. 34.
- ¹⁷ J.G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form...*, cit., p. 119.
- ¹⁸ S. Fitzmaurice, *The Familiar Letter in Early Modern English: A Pragmatic Approach...*, cit., p. 197.
- ¹⁹ J.G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form...*, cit., p. 159.
- ²⁰ Ivi, p. 161.
- ²¹ M. Trolle-Larsen, *What they wrote on clay*, in K. Schoesbou, M. Tolle-Larsen (eds), *Literacy and Society*, Akademisk Forlag, Copenhagen 1989.
- ²² T. Nevalainen, *Mobility, Social Networks and Language Change in Early Modern England*, «European Journal of English Studies», 4, 3, 2000, p. 257.
- ²³ G. Schneider, *The Culture of Epistolarity: Vernacular Letters and Letter Writing in Early Modern England 1500-1700*, University of Delaware Press, Newark 2005, p. 27.
- ²⁴ Ivi, p. 22.
- ²⁵ Ivi, p. 307.
- ²⁶ A. Bryson, *From Courtesy to Civility: Changing Codes of Conduct in Early Modern England*, Clarendon, Oxford 1998, p. 79.
- ²⁷ R. Chartier, *Correspondence: Models of Letter Writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century...*, cit., p. 5.
- ²⁸ Cfr. G. Schneider, *The Culture of Epistolarity: Vernacular Letters and Letter Writing in Early Modern England, 1500-1700*, cit., p. 311.
- ²⁹ R. Chartier, *Correspondence: Models of Letter Writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century...*, cit., p. 15.
- ³⁰ G. Schneider, *The Culture of Epistolarity: Vernacular Letters and Letter Writing in Early Modern England, 1500-1700...*, cit., p. 286.
- ³¹ For more details see D. Cressy, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.
- ³² *Ibidem*.
- ³³ T. Nevalainen, *Gender Differences in the Evolution of Standard English. Evidence from the Corpus of Early English Correspondence*, «Journal of English Linguistics», 28, 1, 2000, p. 42.
- ³⁴ J. Daybell (ed.), *Early Modern Women's Letter Writing 1450-1700*, Palgrave, New York 2001, p. 153.
- ³⁵ D. Cressy, *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, p. 175.
- ³⁶ Ivi, p. 118.
- ³⁷ T. Nevalainen, *Gender Differences in the Evolution of Standard English*, cit., p. 39.
- ³⁸ Ivi, p. 45.
- ³⁹ J.G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form...*, cit., p. 121.

- ⁴⁰ D. Barton, N. Hall, *Letter Writing as a Social Practice...*, cit., p. 4.
- ⁴¹ W.M. Decker, *Epistolary Practices: Letter Writing in America before Telecommunications*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1998, p. 25.
- ⁴² P. Brown, S.C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, Cambridge 1987 (ed. or. 1978), p. 61.
- ⁴³ L. Magnusson, *Shakespeare and Social Dialogue: Dramatic Language and Elizabethan Letters*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, p. 79.
- ⁴⁴ Ivi, p. 15.
- ⁴⁵ R. Sell, *The Interdisciplinarity of Pragmatics and Politeness Theory*, Routledge, London 1991, p. 115.
- ⁴⁶ Request markers are those parts of requests that act as discourse markers, being words or phrases with a particular discourse function i.e. to make a request. Cfr. D. Schiffrin, *Discourse Markers*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, p. 314.
- ⁴⁷ P. Brown, S. C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, Cambridge 1978.
- ⁴⁸ L. Magnusson, *Shakespeare and Social Dialogue: Dramatic Language and Elizabethan Letters*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- ⁴⁹ M. Sönmez, *Oaths, Exclamations and Selected Discourse Markers in Three Genres*, «EJES», 5, 2, 2001, pp. 151-65.
- ⁵⁰ A. Nurmi (ed.), *Manual for the Corpus of Early English Correspondence Sampler CEECS*, <<http://www.hit.uib.no/icame/ceecs/index.htm>>, 2002, p. 57.
- ⁵¹ Discussed in detail by T. Nevalainen and H. Raumolin-Brunberg (eds.), *Sociolinguistics and Language History. Studies Based on the Corpus of Early English Correspondence*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta 1996.
- ⁵² A. Nurmi (ed.), *Manual for the Corpus of Early English Correspondence Sampler CEECS*, cit., p. 57.
- ⁵³ Ivi, p. 59.
- ⁵⁴ A. H. Jucker, I. Taavitsainen, *Introduction*, in Idd. (eds.), *Diachronic Perspectives on Address Term Systems*, John Benjamins, Amsterdam 2003, p. 125.
- ⁵⁵ P. Brown, S. C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, cit.
- ⁵⁶ M. Sönmez, *Oaths, Exclamations and Selected Discourse Markers in Three Genres*, «EJES», 5, 2, 2001, pp. 151-165.
- ⁵⁷ R. Sell, *The Interdisciplinarity of Pragmatics and Politeness Theory*, Routledge, London 1991, p. 163.
- ⁵⁸ D. Biber et al., *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, p. 19.
- ⁵⁹ *Ibidem*.
- ⁶⁰ Ivi, p. 45.
- ⁶¹ A. Bergs, *Letters: A New Approach to Text Typology*, «Journal of Historical Pragmatics», 5, 2, 2004, pp. 207-227.
- ⁶² Ivi, p. 223.
- ⁶³ Ivi, p. 213.
- ⁶⁴ T. Nevalainen, *Mobility, Social Networks and Language Change in Early Modern England*, «European Journal of English Studies», 4, 3, 2000, p. 255.
- ⁶⁵ A. Bergs, *Letters: A New Approach to Text Typology*, cit., p. 209.
- ⁶⁶ P. Trudgill, *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*, Basil Blackwell, Oxford 1983, p. 143.
- ⁶⁷ A. Bergs, *Letters: A New Approach to Text Typology*, cit., p. 225.
- ⁶⁸ J. Daybell (ed.), *Early Modern Women's Letter Writing 1450-1700*, Palgrave, New York 2001; T. Nevalainen, *Women's writings as evidence for linguistic continuity and change in Early Modern English*, in R. Watts, P. Trudgill (eds.), *Alternative Histories*, Routledge, London 2002.
- ⁶⁹ J. Daybell (ed.), *Early Modern Women's Letter Writing 1450-1700...*, cit., pp. 59-63.
- ⁷⁰ Stubbs M., *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language and Culture*, Basil Blackwell, Oxford 1983, pp. 87, 127.
- ⁷¹ D. Biber et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Longman, London 1999, p. 140.

⁷² Ivi, p. 147.

⁷³ Johnson Samuel, *A dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers. To which are prefixed, a history of the language, and an English grammar.* Printed by W. Strahan, for J. and P. Knapton; T. and T. Longman; C. Hitch and L. Hawes; A. Millar; and R. and J. Dodsley, 1755.

⁷⁴ D. Biber et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English...*, cit., p. 109.

⁷⁵ S.C. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 269.

⁷⁶ Ivi, p. 271.

⁷⁷ All the definitions reported above are from *The Oxford Dictionary of Etymology* (edited by T.F. Hoad, online, 2003).

⁷⁸ M. Stubbs, *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language and Culture*, Basil Blackwell, Oxford 1983, p. 67.

⁷⁹ K. Aijmer, *Conversational Routines in English: Convention and Creativity*, Longman, London 1996, p. 133.

⁸⁰ D. Biber et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English...*, cit., pp. 486 e 492.

Bibliography

- Aijmer K., *Conversational Routines in English: Convention and Creativity*, Longman, London 1996.
- Altman J.G., *Epistolarity: Approaches to a Form*, Ohio State University Press, Columbus 1982.
- Barton D., Hall N. (eds.), *Letter Writing as a Social Practice*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 1999.
- Bergs A., *Letters: A new approach to text typology*, «Journal of Historical Pragmatics» 5, 2, 2004, pp. 207-227.
- Biber D., et al., *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- — et al., *Longman Grammar of Spoken and Written English*, Longman, London 1999.
- Brinton L.J., *Pragmatic Markers in English: Grammaticalization and Discourse Functions*, Mouton de Gruyter, Berlin 1996.
- Brown P., Levinson S.C., *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press, Cambridge 1987 (ed. or. 1978).
- Bryson A., *From Courtesy to Civility: Changing Codes of Conduct in Early Modern England*, Clarendon, Oxford 1998.
- Chartier R., *Correspondence: Models of Letter Writing from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1997.
- Conrad S., Biber D. (eds.), *Variation in English Multidimensional Studies*, Longman, London 2001.
- Cressy D., *Literacy and the Social Order: Reading and Writing in Tudor and Stuart England*, Cambridge University Press, Cambridge 1980.
- Daybell J. (ed.), *Early Modern Women's Letter Writing 1450-1700*, Palgrave, New York 2001.
- Decker W.M., *Epistolary Practices: Letter Writing in America before Telecommunications*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1998.
- Fairclough N., *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge 1992.
- Fitzmaurice S., *The Familiar Letter in Early Modern English: A Pragmatic Approach*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2002.
- Jucker A., *English Historical Pragmatics: Problems of Data and Methodology*, in G. Martino, M. Lima (eds.), *Studies in Early Modern English*, Mouton de Gruyter, Berlin and New York 2000, pp. 17-56.
- Jucker A., Taavitsainen I., *Introduction*, in *Diachronic Perspectives on Address Term Systems*, John Benjamins, Amsterdam 2003.

- Levinson S.C., *Pragmatics*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.
- Magnusson L., *Shakespeare and Social Dialogue: Dramatic Language and Elizabethan Letters*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Nevalainen T., Raumolin-Brunberg H., *Constraints on Politeness: The Pragmatics of Address Formulae in Early English Correspondence*, in A. Jucker (ed.), *Historical Pragmatics. Pragmatic Developments in the History of English*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 1995, pp. 541-601.
- (eds.), *Sociolinguistics and Language History. Studies Based on the Corpus of Early English Correspondence*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta 1996.
- , *Historical Sociolinguistics*, Longman, London 2003.
- Nevalainen T., *Gender Differences in the Evolution of Standard English. Evidence from the Corpus of Early English Correspondence*, «*Journal of English Linguistics*», 28, 1, 2000, pp. 38-59.
- , *Mobility, Social Networks and Language Change in Early Modern England*, «*European Journal of English Studies*», 4, 3, 2000, pp. 253-264.
- , *Women's writings as evidence for linguistic continuity and change in Early Modern English*, in R. Watts, P. Trudgill (eds.), *Alternative Histories*, Routledge, London 2002.
- Noguchi Y., *Life and Romance in 160 Characters or Less: Brevity Gains New Meaning as Popularity of Cell Phone Text Messaging Soars*, «*The Washington Post*», 29, 2005, A1-A10.
- Nurmi A. (ed.), *Manual for the Corpus of Early English Correspondence Sampler CEECS*, <<http://www.hit.uib.no/icame/ceecs/index.htm>> (11/09).
- Schiffrin D., *Discourse Markers*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Schneider G., *The Culture of Epistolarity: Vernacular Letters and Letter Writing in Early Modern England, 1500-1700*, University of Delaware Press, Newark 2005.
- Sell R., *The Interdisciplinarity of Pragmatics and Politeness Theory*, Routledge, London 1991.
- Sönmez M., *Oaths, Exclamations and Selected Discourse Markers in Three Genres*, «*EJES*», 5, 2, 2001, pp. 151-165.
- Stubbs M., *Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language and Culture*, Basil Blackwell, Oxford 1983.
- Trolle-Larsen M., *What they wrote on clay*, in K. Schoesbou, M. Tolle-Larsen (eds.), *Literacy and Society*, Akademisk Forlag, Copenhagen 1989.
- Trudgill P., *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*, Basil Blackwell, Oxford 1983.



Francesco
Calanca

Spazio e narrativa metropolitana: prospettive dickensiane

Introduzione

In un saggio in cui analizza il rapporto fra urbanità e forma letteraria, Richard Lehan sostiene che esiste un legame simbiotico fra la storia della città e i codici della sua narrativa. Parallelamente al cambiamento della morfologia cittadina (rapporto fra capitale e uomo, incremento dei trasporti, aumento dei flussi migratori, scoperta di nuove tecnologie e scienze della comunicazione, ecc.), si modificano e si riattivano anche gli stili e i linguaggi della rappresentazione, grazie a un continuo confronto tra passato e presente. Nelle parole del critico:

The literary text codifies ideas and attitudes about the city and [...] as the city itself changes under historical influence, so do these codes, exhausting traditional modes as they call for new meaning, often by parodying the emptiness of the older forms¹.

La critica letteraria contemporanea sembra instaurare in misura sempre maggiore un dialogo con la topografia e la geografia tanto da rendere la città un vero e proprio discorso che, come il testo, si compone di «a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds»², da decifrare e analizzare mediante strategie narrative e linguistiche. Tuttavia, ciò non significa negare la validità di un approccio pragmatico-materialista allo studio della letteratura urbana, ma riconoscerne la portata extra-discorsiva, ovvero l'intreccio tra linguaggi molteplici che rendono lo spazio una realtà abitativa complessa³, oltre che un problematico incrocio di rappresentazioni. Dunque, l'immagine della metropoli si muove negli interstizi di un discorso ibrido che, se da un lato segnala la propria esistenza, dall'altro revisiona le forme con cui si esprime, attraverso una narrativa contigua al paesaggio e con esso in simbiosi:



In una città che si allarga a dismisura, coinvolta in processi che la sconvolgono progressivamente, la storia perde la sua dimensione ed evidenza pragmatica, è destinata a dissolversi, se ne perdono i fili, si polverizza in una miriade di luoghi, occasioni, diramazioni, accidentalità, frammenti in cui regna l'imprevedibile, l'abnorme, l'eccentrico. Tramontata la centralità [...] la storia, l'intreccio, il narrare 'connesso' [...] si congeda, diventa impossibile⁴.

Londra, vero e proprio mosaico di storie, miti e leggende, è costruita nella narrativa che, allo stesso tempo, viene influenzata dalla sua straordinaria vivacità. Il racconto si smarrisce in un'alternanza di realtà e fantasia, che trasfigura la città in un crocevia di echi sovrapposti, la cui decodifica è essenziale per restituire un 'volto' leggibile alla mostruosa metropoli⁵.

Come il linguaggio che la descrive, Londra è uno spazio caotico in cui la relatività del significato, secondo Roland Barthes, costringe lo scrittore (e il lettore) a una continua «reconstruction of a language or a code of the city»⁶. Tuttavia, occorre sempre tener conto dell'instabilità semantica delle unità, della sintassi e dei significati urbani che, da un punto di vista storico, risultano indiretti e allusivi: «Still the problem is to bring an expression like "the language of the city" out of the purely metaphorical stage»⁷, precisa lo strutturalista.

L'analisi di Londra non può, quindi, procedere soltanto in senso orizzontale, lungo un asse sintagmatico razionalizzato dalla pianificazione urbanistica, ma tenderà a guadagnare una determinante dimensione verticale, muovendosi nei recessi della storia, codificata in tracce disperse entro una sfera parallela - ma non necessariamente dicotomica - al presente. Il grande testo urbano prenderà la forma di un'immensa camera museale, visibile e assente al contempo, in cui si agglutinano infiniti segni e linguaggi, secondo la definizione di Yuri Lotman:

Imagine a museum-hall where exhibits from different periods are on display, along with inscriptions in known and unknown languages, and instructions for decoding them; besides these are the explanations composed by the museum staff, plans for tours and rules for the behaviour of the visitors. Imagine also in this hall tour-leaders and the visitors, and imagine all this as a single mechanism⁸.

Nello spazio londinese il passato si frammenta e la storia appare polinucleare, riflesso dei multiformi itinerari narrativi. La scrittura si scompone in percorsi individuali e diviene una *risrittura* - «London is begging to be rewritten»⁹, scrive Iain Sinclair - dello spazio, rapportata sia al passato che al presente in continui scambi comunicativi. Da luogo in apparenza neutrale e organico, la metropoli si frantuma nell'infinito galleggiamento dei segni che la strutturano, già minacciati dall'entropia del sistema linguistico, come afferma Derrida¹⁰, pertanto, l'ermeneutica del testo urbano non soddisferà mai appieno le esigenze del lettore che viene abbandonato, così, a un'angosciante deriva postmoderna, come puntualizza ancora Lehan:

Without a transcendental signifier [God, Nature, History, or the rational mind] urban signs begin to float, and meaning gives way to mystery. [...] Having entered the postmodern world of urban signs, we find the problem of reading more complex. As free-floating signification eliminates meaning, interpretation becomes equivalent to paranoia, which is the end result of any self-enclosed system. We are left with a sense of a diminished humanity, of the anonymous and superfluous of human isolation and fragility, of anxiety and great nervous tension. Lacking transcendence, the city cannot go beyond what it consumes; the mind cannot go beyond itself¹¹.

Per porre un freno all'intrinseca illeggibilità dello spazio metropolitano si ravvisano, necessariamente, alcune posizioni prospettiche. Per esempio, una focalizzazione area presupporrà una narrazione onnisciente e totalizzante, che persuade l'osservatore a concepire nello spazio urbano il prodotto di uno sguardo scientifico, soprattutto nel contesto del romanzo ottocentesco. Tuttavia, tale astrazione cela interessanti aperture critiche che rivelano come la costruzione dello sguardo sia oggetto di manomissioni e occultamenti, in particolare delle zone più problematiche e socialmente 'scomode'.

Michel De Certeau ritiene che lo sguardo di Icaro, epitome del sollevamento aereo nella metropoli, abbia il potere di arrestare l'enorme quanto incontenibile massa di elementi che si agitano sulla superficie urbana e di fondere il paesaggio in un tessuto omogeneo in cui si cancellano i confini e si occultano le linee di demarcazione sociale e demografica. L'illusione di trasparenza induce a una visione semplificata della realtà:

Can the vast texturology beneath our gaze be anything but a representation? An optical artefact. The analogue to the facsimile which, through a kind of distancing, produces the space planner, the city planner or the map maker. The city-panorama is a theoretical (i.e. Visual) simulacrum: in short, a picture, of which the preconditions for feasibility are forgetfulness and a misunderstanding of processes¹².

La cancellazione delle instabili dinamiche metropolitane avviene, significativamente, mediante un procedimento di rimozione e «perdita di memoria» a cui si sostituisce una percezione trasparente, geometrica e lineare. La dialettica pedonale, al contrario, restituisce una profondità storica e sociale dei segni urbani e appare, così, molto più minacciosa, inquietante e sovversiva in quanto induce alla riscoperta o rilettura di unità precedentemente eliminate. All'artificialità dello sguardo aereo, infatti, De Certeau oppone una peregrinazione mnemonica in cui si descrivono sentieri, cammini e rotte che eludono la comprensione scientifica, seguono gli intricati reticolati semiotici, e non tentano di atturirne il complesso portato o ridurlo a un 'grado zero' della prospettiva, ma di replicarne i labirinti mediante la loro imprevedibilità.

Il pedone costruisce un'altra spazialità che al tempo stesso abita e distrugge le rappresentazioni canoniche. La città diventa, in questo modo, un'articolata produzione linguistica da cui emergono «a proliferation of tricks and fusions of power that are devoid of legible identity»¹³. Tali segni disseminati sulla corteccia della metropoli sono alla base di una riscrittura topografica («History begins at ground level, with footsteps»¹⁴) personale, mentale, e onirica, ma anche profondamente parodica dei modelli spaziali ufficiali. In quest'attività di recupero, il pedone è affine al critico letterario che ha il compito di ricostruire il senso perduto del testo, illuminandone le zone d'ombra e le aree marginali, e di rivelare la fallibilità dei modelli spaziali monolitici e 'realisti' che, così esposti, si sgretolano e perdono il loro referente mimetico:

[The pedestrian] creates *discontinuity*, either by choosing among the signifiers of the spatial language or by altering them through the use he makes of them. He dooms certain sites to inertia or to decay, and from others he forms "rare" ("fortuitious") or illegal spatial "shapes"¹⁵.

Così scomposta, la città assume sempre più nitidamente i contorni di una rovina, o di un sito archeologico, in cui è complicato orientarsi perché, secondo Frederick Jameson, ogni barriera di mediazione fra spettatore e oggetto è stata rimossa, ogni palliativo scenografico cancellato. Ciò che resta al lettore è un incerto recupero dei detriti del senso:

Successful spatial representation today need not be some uplifting socialist-realist drama of revolutionary triumph but may be equally inscribed in a narrative of defeat, which sometimes, even more effectively, causes the whole architecture of postmodern global space to rise up in ghostly profile behind itself, as some ultimate dialectical barrier or invisible limit¹⁶.

L'awakening postmoderno ci è utile per rileggere il testo urbano ottocentesco e scovare nelle rappresentazioni di Londra i meccanismi celati da uno sguardo onnicomprensivo, che ha la pretesa di racchiudere e tranquillizzare le coscienze, ma già occulta terrori e angosce latenti in tutta l'era vittoriana. Forme di diversità che deviano e resistono all'autorità, insieme a preoccupanti zone in cui si concentrano attività umane di difficile omologazione al potere (specialmente nei quartieri interstiziali, come Southwark, Soho, Lambeth e Whitechapel, che oltrepassano gli antichi *borders* della City e di Westminster ma non vi si associano, guadagnando un'identità storico-culturale ben distinta e, per certi versi, indipendente dall'espansione tentacolare e uniformante dell'agglomerato urbano), affiorano nella rappresentazione di Londra nel XIX secolo e, in particolare, in alcune scelte architettoniche preposte al controllo delle anomalie sociali, come gli istituti di detenzione (non a caso sono le aree 'critiche' a ospitare le prigioni, come Holloway Prison, in Islington, Newgate, tra la City e il West End, e Marshalsea Prison, in Borough High Street, Lambeth).

A tal riguardo, Michel Foucault nota come nel *Panopticon*, il carcere progettato dall'utilitarista Jeremy Bentham nel 1791, si possa riscontrare un vero e proprio segnale di svolta nelle dinamiche di potere dell'imperialismo britannico. Il progetto, ideato dal riformista per il penitenziario di Millbank, in seguito mai portato a termine, prevedeva uno spazio dove tutti i prigionieri fossero visibili contemporaneamente, all'interno di un edificio realizzato a forma di anello, al cui centro si ergeva una torre di sorveglianza composta da varie finestre su tutte le direzioni. La logica delle celle era il contrario della segreta: il condannato si rendeva visibile in ogni momento e la prigione, più che modello architettonico, diventava principio culturale e sociale in cui la trasparenza si accomuna al potere che «non è più sostanzialmente identificato in un individuo che lo possederebbe o che lo eserciterebbe fin dalla nascita; diviene un meccanismo di cui nessuno è titolare»¹⁷.

La *ratio* dell'opera, progenitrice degli incubi orwelliani da Grande Fratello, ancor più reali nella nostra epoca di controllo globale e multimediale, si può anche intendere come emanazione di uno *zeitgeist* culturale inquieto, vacillante e sull'orlo della disfatta. In tutta l'episteme del XIX secolo c'è, infatti, un tentativo di apporre zone di luce sulla città, centro nevralgico e specchio delle aspettative della potentissima Inghilterra mercantile. Alle vedute prospettiche e ai panorami settecenteschi, in cui figurano particolari macabri come le teste dei delinquenti appese sull'ingresso di London Bridge, si sostituiscono vedute aeree (un esempio la Ordnance Survey Map del 1855, realizzata per la nuova rete fognaria di Joseph Bazalgette) che sintetizzano la città in quadranti ordinati e simmetrici, funzionali a celebrare la ricostruzione della Londra imperiale e, al contempo, a rimuovere le tracce dello squalore associato al passato.

Per contenere e, al contempo, censire aree urbane considerate degradate, riformatori, ingegneri e scienziati si applicano a una vasta operazione di riassetamento. Intorno alla fine degli anni 1890, la costruzione di spazi 'ventilati' come Trafalgar Square, arterie scorrevoli come Charing Cross o Shaftesbury Avenue, testimoniano alla necessità di aggirare i coaguli spaziali di Soho che, posizionati proprio nel cuore della metropoli, ostruivano il passaggio delle carrozze nobiliari da Westminster o verso i quartieri borghesi del nord, e, simbolicamente, richiamavano alle lacerazioni di una cultura fondata sullo sfruttamento dei poveri dell'*underworld*. Ma mentre gli *slum* di Seven Dials e St. Giles venivano evacuati e demoliti per permettere un più rapido trasporto delle merci e dei veicoli, i poveri sfollati ben presto si riannidavano in zone limitrofe, come New Oxford Street, rendendo il problema urbano ancor più evidente e complicato agli occhi della popolazione¹⁸.

Nonostante le segmentazioni, le ghettizzazioni e i rinnovamenti, Londra non si uniforma in un'ampolla di visibilità o in monumento al progresso vittoriano, ma appare, persino in misura maggiore, luogo di tensioni violente

in cui il passato torna spesso a infestare le zone abitate dai vivi. L'angoscia di estinzione vittoriana è veicolata, in letteratura, attraverso la presentazione di un alter ego inquietante, analogo a un amorfo *doppelgänger*, che si materializza in aree liminali dove si concentrano le preoccupazioni dell'intera nazione. Foucault definisce tali zone «eterotopie» e, sebbene l'interpretazione possa variare, il critico le definisce «spazi altri», zone di contestazione e distorsione del discorso culturale egemone, in cui:

All the other real emplacements that can be found within the culture are, at the same time, represented, contested, and reversed, sorts of places that are outside all places, although they are actually localisable¹⁹.

Le eterotopie sono molteplici e si dividono, secondo Foucault, in due categorie: quelle «di crisi», che comprendono luoghi sacri o proibiti, dove generalmente si affronta un rito di passaggio (il viaggio di nozze, la *boarding school*, il confessionale), e quelle «di deviazione», dove vengono rinchiusi individui il cui comportamento devia dalla norma sociale (ospedali psichiatrici, prigionieri e case di riposo). Tuttavia, ai fini di una completa trattazione della complessa topografia londinese, è necessario porre un'attenzione particolare su quelle che Foucault chiama eterotopie «anomale», luoghi di particolare densità semantica che possiedono duplici relazioni spaziali con lo spazio circostante: esse, infatti, possono sia essere attraversate, e interpretate, in verticale, e al contempo investire metaforicamente la metropoli con la quale, inevitabilmente, finiscono per associarsi.

Nei capitoli che seguiranno, si tenterà di applicare le prospettive critiche enunciate alla narrativa di Dickens in cui la metropoli occupa una posizione cruciale sia come spazio del romanzo che come costruito letterario e, più ampiamente, culturale.

Anche se la scelta arbitraria e non cronologica delle opere esclude la possibilità di rintracciare una curva all'interno della produzione dickensiana, e quindi di considerare in profondità e completezza l'opera dell'autore, il motivo di questa particolare prospettiva risiede nel restituire alla topografia un ruolo integrante nella grammatica di Dickens.

Tale approccio spaziale ci appare un modo diverso di aprire il macrotesto dello scrittore vittoriano ma anche, e soprattutto, un percorso applicabile all'intero apparato testuale ottocentesco che nella metropoli concentra una parte essenziale dell'esperienza collettiva e individuale.

I. Perambulazioni anomale: *Sketches by Boz* e altri resoconti

La necessità di rileggere Londra come spazio composito, su cui si proiettano modelli narrativi, riferimenti storici e segni dell'epoca, è evidente ai fini di una discussione sulla topografia dickensiana. La città costituisce una

categoria autonoma nella grammatica del macrotesto autoriale che si produce proprio all'interno del discorso metropolitano, mediante movimenti e mappature, o richiami a toponimi, che sono condivisi dall'episteme vittoriana²⁰. È per questo motivo che, come spiega Alan Robinson, Londra nel XIX secolo è una complessa zona d'interscambio fra mondi ontologicamente separati, fra passato e presente, fra reale e immaginario, che revoca ogni possibile lettura «oggettiva» e realista:

This pretension to objective insight dissimulated the artificial framework of pre-existing cultural narratives and the mere conjectures which strollers projected into what they "saw". In other words, the "figure" in the carpet of London's social practises was not simply uncovered by such readers but to a large extent woven by them. Nineteenth-century Londoners experienced their city as both a discursive construct and a construction in space²¹.

Londra negli *Sketches By Boz. Illustrative of Every-Day Life and Every-Day People* (1836), il primo libro pubblicato dello scrittore, è il prodotto di tali negoziazioni e appare come un complesso apparato che va molto oltre la settecentesca dicotomia città=negativo / campagna=positivo²². L'ibrido metropolitano si esprime attraverso una dialettica del camminare affine a quella del pedone postmoderno, in cui il passato viene recuperato dai passi del viandante, riattivato, e ricodificato nel presente per esprimere nuovi concetti e discorsi.

In *Seven Sketches from Our Parish*, la prima sezione dell'opera, l'autore prende in esame i mutamenti di una Londra in cui la rivoluzione copernicana di Edwin Chadwick (seguace di Bentham) comincia, con l'avvento della *New Poor Law* del 1834, a cancellare le tracce delle vecchie *parish*, in un tentativo di centralizzare e rendere meno palese la parcellizzazione dell'amministrazione urbana. Se da un lato questo riordino viene salutato, da alcuni, come miglioramento delle condizioni di vita, dall'altro esso crea una forte ansia di isolamento nei cittadini abituati al familiare sistema dei *beadle* e dei *vestry* che, fin dai tempi più remoti, si occupavano del controllo del territorio.

Dal 1500 al 1800 – anche se a Londra il sistema si consolida già in epoche precedenti – il *vestry*, che prende il nome dalla sagrestia in cui avvenivano gli incontri, è un consiglio urbano e rurale che in Gran Bretagna si occupava di dirigere le risorse di una o più *parish* (letteralmente, 'parrocchie'), accorpate a loro volta in una circoscrizione elettorale denominata *ward*. Le mansioni del *vestry* comprendevano la gestione idrica, l'illuminazione stradale, la prevenzione del crimine, lo smaltimento dei rifiuti, e, in particolare, il recupero dei poveri emarginati che, se fino al 1834 rimane di assoluta competenza locale, dopo le riforme viene demandato a *Poor Law Union*, di pertinenza alle autorità centrali e governative.

Anche se il *vestry* era composto da un'oligarchia di proprietari terrieri, nobili, prelati e facoltosi mercanti che tendevano a conservare i propri privilegi, la scelta dei rappresentanti veniva comunque affidata alla popolazione della *ward*, mediante elezioni democratiche, in un sistema pluristratificato e organico che permetteva, almeno in apparenza, una gestione capillare del territorio e dei suoi endemici problemi. Tuttavia, la farraginoso struttura di tale meccanismo piramidale è percepita, nel contesto di un rinnovato senso di omogeneità patriottica e imperial-nazionalismo, non soltanto come obsoleta ma anche come pericolosa in quanto eccessivamente composita, difficile da controllare e, eventualmente, reprimere e punire.

Oltre a centralizzare il sistema amministrativo della *parish*, la *Poor Law* del 1834 stabilisce che ognuna di esse dovrà avere, nella propria area, una *Union Workhouse*, ovvero una casa d'accoglienza per poveri atta a disincantare, e cancellare, il vagabondaggio e a offrire lavoro, vitto e alloggio agli indigenti. Di fatto, tali luoghi somigliavano più a prigioni che a caritatevoli rifugi in cui, come accade in *Oliver Twist*, anche i bambini più piccoli, nella migliore delle ipotesi, erano costretti a lavorare senza tregua per una misera porzione di pane e, nella peggiore, a morire di stenti, tifo, tisi, colera o percosse. Tali organismi non sono altro che uno strumento più attento per ghettizzare e rendere invisibile la popolazione degli *homeless* (che raggiunge nella Londra del XIX secolo proporzioni pantagrueliche, in particolare, e con grande orrore degli stessi vittoriani, tra i bambini) la cui detenzione nella *Workhouse* avrebbe, in teoria, scongiurato l'incubo della ramengazione stradale, destabilizzante e indecorosa (in quanto, fra le altre cose, associata allo *streetwalking* delle prostitute), minacciosa dell'ordine e della decenza vittoriana. Roy Porter commenta:

The new Poor Law established the exclusive reign of the workhouse: there was to be no relief outside the workhouse. [It] became a favoured official weapon for reinforcing social discipline in a metropolis increasingly vast, anonymous and threatening²³.

Le riforme danno il via a un processo che culminerà nel decisivo *Metropolitan Act* e nella creazione della *Metropolitan Board of Works* (1855) che, sotto la spinta del governo e dei proventi delle campagne imperiali, daranno il via a una serie di opere pubbliche di proporzioni mai viste (come la rivoluzione dei trasporti urbani, ferroviari e metropolitani, nonché degli acquedotti) e sanciranno, così, il definitivo sgretolamento dei poteri politici del minuscolo e, ormai inutile, *vestry*.

Dickens, che nei suoi *Sketch* registra e anticipa le tendenze politiche della nazione, prende atto di queste importanti modifiche nell'assetto amministrativo e culturale includendo, nella propria satira, figure pittoresche e grottesche, rese ancora più teatrali in virtù del proprio status precario e vacillante. Fra queste, il *beadle*, una specie di 'sceriffo' parrocchiale a cui la *ve-*

stry conferiva mansioni educative, di rappresentanza e di ordine pubblico, viene tramutato in un personaggio autoritario ma inefficiente, bersaglio, qui e altrove, di innumerevoli ridicolizzazioni. Nel bozzetto, Mr Simmons è equiparato alla *parish* tanto per la sua caparbia nel rimanere attaccato alle vecchie tradizioni, quanto per l'inutilità del suo ufficio:

The parish beadle is one of the most, perhaps *the* most, important member of the local administration. He is not so well off as the churchwardens, certainly, nor is he so learned as the vestry-clerk, nor does he order things quite so much his own way as either of them. But his power is very great, notwithstanding; and the dignity of his office is never impaired by the absence of efforts on his part to maintain it²⁴.

Anche altri personaggi vengono descritti in totale simbiosi con la *parish* e la sua struttura. Il Curato possiede una «deep sepulchral voice»²⁵, che sembra promanare da un monumento Normanno al quale è associato (è interessante ricordare che le prime menzioni della *parish* si trovano proprio in periodo Sassone), mentre le quattro zitelle Willis vengono identificate con la loro algida dimora, «stiff and cold»²⁶. La calcificazione architettonica riflette una fossilizzazione che lentamente li porta alla paralisi e all'esaurimento: il Curato è affetto dalla tisi e le zitelle sono condannate a essere imprigionate in una fissità ripetitiva, e dipendere l'una dall'altra («There they always sat, in the same places, doing precisely the same things at the same time»²⁷).

Questa umanità irrigidita nell'angoscia di cambiamento si oppone strenuamente all'omologazione ma perirà comunque nell'inglobamento metropolitano che pare ormai irrefrenabile. Nell'evocazione di questi atavici e coloriti personaggi, traspare un mondo in dissolvimento in cui il cordone ombelicale fra l'immensa metropoli e l'individuo, incarnato dall'esistenza stessa dei *vestry* e dei *beadle*, viene improvvisamente, e definitivamente, reciso. Tuttavia Boz, in antitesi al riformatore, propone qui una visione prospettica e abbassata del viandante curioso e, soltanto in apparenza, disinteressato, che mette in evidenza – come una lente d'ingrandimento – le falle di un sistema ritenuto 'trasparente' e geometrico, apparentemente sostenuto all'unanimità, ma che dissimula profonde lacerazioni e risentimenti, come spesso accade con riforme tempestive e che non tengono conto delle effettive necessità della popolazione, soprattutto quelle degli indigenti.

L'uso della topografia come strumento di critica sociale, che pone in primo piano zone di resistenza al potere governativo, altrimenti inosservate dal macroscopico sguardo dei riformatori, serve a offrire la percezione obliqua di una metropoli che fatica a uniformarsi ai nuovi modelli imperiali e si batte, seppur labilmente, contro la monolitica omologazione e contro la sparizione del proprio passato.

Non a caso l'ultimo bozzetto della prima serie è ambientato a Belgravia, in Eaton Square, una zona allora liminale fra città e campagna, dove la periferia si appresta a scomparire gradualmente nel turbinio metropolitano. La piazza, terminata da Thomas Cubitt nel 1827, pochi anni prima della pubblicazione degli *Sketches*, costituiva parte dello sviluppo sfrenato e della speculazione edilizia del West End e Boz, come sopra, parte da un'antropomorfizzazione del paesaggio urbano, in questo caso dei battenti delle porte:

Whenever we visit a man for the first time, we contemplate the features of his knocker with the greatest curiosity, for we well know, that between the man and his knocker, there will inevitably be a greater or less degree of resemblance and sympathy²⁸.

Il pedone osserva che nella piazza «bells were fast becoming the rule, and the knockers the exception»²⁹ e che l'umanità e il carattere distintivo del quartiere sta ormai cedendo spazio a un anonimato sconcertante. L'intimità della *parish* è distrutta a causa di una cancellazione del legame, per Dickens essenziale, tra le persone e le loro dimore che investe un discorso di demolizione più ampio e generalizzato. Per neutralizzare ciò che veniva percepito come caos e imporre, quindi, una pianificazione in grado di sostenere l'ampliamento demografico e politico di Londra, i vittoriani attuano un'imponente operazione di smantellamento che aveva come oggetto ogni residuo del passato. Le chiese³⁰, insieme ad altre architetture, vengono sottoposte a un sistematico processo di distruzione e le poche piazze miracolosamente sopravvissute divengono aree museali, tanto eleganti e raffinate quanto isolate e asettiche. Londra cambia radicalmente la propria fisionomia:

These developments represented the greatest changes in layout, appearance and character in London's history – a level of disruption not to be seen again until the Blitz in 1940. The place that Dickens saw in 1822 had more in common with the London of the Middle Ages than with that of today. By the time of his death, 48 years later, it was a city that we would recognize as ourselves³¹.

Lo *sketch* di Belgravia si riferisce a un mondo in sgretolamento in cui si percepisce la passività delle aree periferiche e suburbane che, se non partecipano nel processo di trasfigurazione, verranno inevitabilmente distrutte. In Eaton Square tale fobia di dissolvimento è reale poiché, oltre ai *knockers* ormai tolti, anche i vicini sono diventati una presenza ectoplasmatica, avvertita soltanto in «alarming and frightful noises»³², e le «dreadful streets»³³ sono divenute le vere assassine dell'innocenza arcadica dei quartieri popolari (il fanciullo morente, al termine dello *sketch*, dichiara «they [the streets] have killed me»³⁴).

Nelle sezioni successive dell'opera, il posizionamento dell'osservatore continua a essere minacciato dal soffocamento e dalla sparizione, che in alcuni casi si tramuta in vero e proprio terrore. In *Greenwich Fair*, il linguaggio di Boz cerca di arginare il pericoloso disordine della massa umana, da cui si intuisce che verrà travolto:

Imagine yourself in an extremely dense crowd, which swings you to and fro, and in and out, and every way but the right one; add to this the screams of women, the shouts of boys, the clanging of gongs, the firing of pistols, the ringing of bells, the bellowing of speaking-trumpets, the squeaking of penny dittos, the noise of dozen bands, with three drums in each, all playing different tunes at the same time, the hallooing of showmen, and an occasional roar from the wild-beast shows; and you are in the very centre and heart of the fair³⁵.

Ma a quest'ansia di essere eliminato dalla metropoli, luogo della modernità, alveare multicellulare composto da una miriade di impressioni e frammenti fuori controllo, Dickens oppone il peso del passato e l'impossibilità di sfuggirne come unico ancoraggio alla deriva. Del resto, sebbene Boz possieda le caratteristiche apparenti del *flâneur*, la forma dei suoi vagabondaggi se ne differenzia in maniera sostanziale. Londra non si conforma come il regno delle *arcades* parigine, in cui il poeta passeggia spensierato, con disinvoltura, contemplando le merci esposte nelle splendide vetrine, osservando una folla composita che interpreta mediante lo sguardo -maschile- dell'antropologo urbano, ma è, piuttosto, uno spazio dell'assenza, del passato e della traccia archeologica. Il frammento di Boz si configura come prodotto e metafora della modernità, al contempo antitesi e riflesso della società industriale, irricomponibile in un unico *pattern*, ma evocativo di tempi perduti.

In *Meditations in Monmouth Street* il vagabondaggio stradale diventa mentale, rivolto a decifrare le tracce di un passato inscritto nelle vie e sui tessuti esposti fra i banchi dei mercatini. La strada stessa, estensione di St. Martin's Lane e assorbita da Shaftesbury Avenue nel 1885, fa parte di una Londra svanita con le demolizioni vittoriane e Dickens la associa, per i suoi commerci di seconda mano, a Holywell Street, sede di distribuzione di materiale licenzioso e pubblicazioni *risqué*, anch'essa cancellata e inclusa dallo Strand presso Aldwych³⁶. Boz si sofferma a contemplare la «venerable antiquity»³⁷ della via che ormai, però, può essere trovata soltanto in abiti di seconda scelta e triviali merci abbandonate ai lati della strada («There was the man's whole life written as legibly on those clothes»³⁸).

Lo scarto tra l'illustre passato e lo squallido presente è il *leitmotiv* delle peregrinazioni del viandante che cartografano la città in zone remote o liminali come il banco dei pegni, la prigione di Newgate e, in particolare, lo *slum* in Seven Dials. Qui il passato riemerge in bizzarre parodie che, anziché trarre ispirazione dalle liriche dei grandi poemi eroici, divulgano e

celebrano le gesta di famigerati criminali, attraverso pubblicazioni come quelle di James Catnach, un libraio resosi celebre per gli stornelli e le storie illustrate sui delinquenti di strada:

Seven Dials would have immortalized itself. Seven Dials! The region of song and poetry – first effusions, and last dying speeches: hallowed by the names of Catnach and of Pitts – names that will entwine themselves with costermongers, and barrel organs, when penny magazines shall have superseded penny yards of song, and capital punishment be unknown³⁹.

Le escursioni in queste aree sono, quindi, un modo per riscoprire una letteratura marginale, 'minore', ma ricchissima e popolare, di matrice interamente urbana come il *penny dreadful*, lo *shilling shocker*, il *Terrific Register* e il *Newgate Calendar*, veri e propri vademecum dell'*underworld* vittoriano londinese.

Il compito del pedone non è dunque elegiaco o celebrativo, né tantomeno realista, ma si potrebbe definire psicogeografico⁴⁰, affine a quello di un antiquario o di un archeologo, che scava nella memoria storica alla ricerca di segni perduti come unico modo per opporsi al caos entropico verso cui Londra lo trascina. Più che un abbandono estatico e flâneuristico ai piaceri della folla, la perambulazione dickensiana è un «multi-layered palimpsest»⁴¹ che riattiva e ripositiona gli elementi del tessuto urbano.

In *Gone Astray*, pubblicato in *Household Words* nel 1853 e ripubblicato in *All the Year Round* (1860) con lo pseudonimo di «Uncommercial Traveller», si ravvisa una vera e propria sparizione dell'io narrante e l'incubo di svanimento tra la folla, manifestato altrove, si concretizza. Il piccolo Dickens («both in years and stature»⁴²) comincia il suo viaggio dalla chiesa di St. Giles, il quartiere più malfamato della Londra vittoriana, dove aspettava di vedere i mendicanti e i nullafacenti che si vestivano «in holiday clothes, and attended divine service in the temple of their patron saint»⁴³. La prospettiva dal basso è, inoltre, incrementata da una posizione aliena poiché sia il viandante che il suo accompagnatore (un certo Somebody che viene paragonato al fantasma di Amleto per la sua evanescenza) sono recentemente arrivati «out of the hop-grounds of Kent»⁴⁴. Di fronte alla Northumberland House, sullo Strand, il narratore perde di vista la sua guida e si trova così solo tra la folla:

I verily believe that if I had found myself astray at the North Pole instead of the narrow, crowded, inconvenient street over which the lion in those days presided, I could not have been more horrified⁴⁵.

La sparizione, sconcertante all'inizio in quanto sia la razionalità che il realismo si azzerano in questa visione in cui penetra la coscienza, prende immediatamente una forma ben diversa da quella che orienta i moti del *flâneur*. Il narratore sembra entrare nei meandri della metropoli a un livello

discorsivo e tale affondamento, se così si può dire, coincide con un viaggio storico che nasconde una profonda critica sociale.

La soglia d'ingresso è la Northumberland House, un edificio che venne demolito nel 1874 per far spazio alla costruzione di Northumberland Avenue e per la quale il Metropolitan Board of Works pagò circa 500.000 sterline, sebbene la distruzione della nobile magione giacobina non costituisse un serio impedimento. La via sarebbe divenuta presto, al pari di Queen Victoria Street, una delle arterie che dirigevano il flusso di traffico sul Victoria Embankment. Il principale problema di questo paragone di ingegneria vittoriana era, infatti, la sua sporadica fruizione da parte di pochi forestieri o contadini, mentre Fleet Street, la storica strada che dal Medioevo collegava la City a Westminster, continuava a essere intasata da entrambi i lati, in particolare nei pressi di Temple Bar dove formava sempre un immane ingorgo⁴⁶. Nonostante i lavori, il nuovo, costosissimo Embankment, con i suoi cinque chilometri di impianto fognario, gas, rete idrica e ferrovie, vanto del governo e del Board, seguitava a rimanere, in pratica, deserto.

La cancellazione di Northumberland House è, in tutto e per tutto, un esempio di rinnovamento forzato che coinvolge Londra ma che, dietro i propositi di agevolata circolazione delle merci e collegamenti sempre più rapidi (un sorta di Alta Velocità odierna!), non risolveva affatto gli endemiche problemi di sovraffollamento della metropoli, legati a ben altri problemi del tessuto sociale. Pertanto, nella scelta di questi luoghi apparentemente senza significato o casuali, Dickens cela un obliquo commento ai rapporti di potere e, nell'ottica straniata del sogno del piccolo narratore, egli si preoccupa di fornire una topografia eterotopica, di contestazione allo spazio reale.

La spirale dello sguardo smarrito di Dickens si muove poi verso Temple Bar. Luogo di antichissime origini, su cui l'autore si sofferma spesso in altri scritti, fu progettato da Christopher Wren nel XVII secolo, poi rimosso dalla posizione originale nel 1878 e trasportato in un parco del Kent, per essere ripristinato in città solo nel 2005, presso St. Paul's. L'arco, come accennato, fungeva da *gateway* divisorio fra la città medievale e Westminster, per la sua posizione strategica sul lato ovest di Fleet Street ma, secondo l'autore, esso possiede connotazioni che vanno assai oltre la pragmatica funzione di sparti-traffico.

L'architettura si connette ai cavalieri Templari, ai riti magici di questa setta misteriosa che, nel corso dei secoli, viene sostituita dai labirinti, altrettanto contorti e segreti, seppur metaforici, degli Inns of Court e Chancery Lane⁴⁷ (come appare anche in *Bleak House* e *A Tale of Two Cities*). A questo altare pagano, venivano appese le teste mozzate dei comuni delinquenti (che potevano essere ammirate per pochi scellini da un cannocchiale appositamente piazzato ai piedi dell'arco) e il suo portato sacrificale continua a essere trasmesso nella miriade di vittime dei sistemi giudiziari. È di nuovo lo scarto fra passato arcaico e misero presente che ispira il commento del narratore:

I remember how immensely broad the streets seemed now that I was alone, how high the houses, how grand and mysterious everything. When I came to Temple Bar, it took me half-an-hour to stare at it, and I left it unfinished even then. I had read about heads being exposed on the top of Temple Bar, and it seemed a wicked old place, albeit a noble monument of architecture and a paragon of utility⁴⁸.

Anche Temple Bar sparirà, come Northumberland House. È chiaro, quindi, che il passaggio di Dickens rintraccia una geografia dell'assenza, più che presentarsi come casuale sguardo contemplativo. Se inizialmente il pellegrinaggio si apre con una serena passeggiata primaverile, comprensiva di guida turistica, si nota ora come il disegno appaia più contraddittorio e legato alla dimensione storica dei segni urbani. La cancellazione della memoria, causata dalle nuove scoperte ingegneristiche, è recuperata mediante i passi del pedone solitario, che non vede nello smarrimento una vana distrazione, ma un consapevole atto di trasgressione culturale. L'essere «gone astray» indica una deliberata deviazione dai codici che impongono una fruizione utilitaristica e celebrativa dello spazio della borghesia urbana, e lo «wandering» del «uncommercial traveller» non si configura, quindi, come un adattamento ai codici spaziali di una Londra rivolta al progresso vittoriano, quanto come un'efficace sovversione del tessuto narrativo e culturale della metropoli che, attraverso lo scavo nella memoria, produce una sorta di «archaic vision», come scrive Robert Alter, in cui:

[w]hat meets the eye in the contemporary scene triggers certain primal fears and fantasies, archaic vision becoming the medium through which we are led to see the troubling meanings of the new urban reality⁴⁹.

Non a caso la meta del narratore è la Guildhall, cuore della City e luogo di nascita delle corporazioni medievali londinesi. L'origine di quest'architettura è incerta, ma il suo interno sembra risalire intorno al 1410-30, opera di John Croxton, mentre l'esterno, e in particolare la facciata, è una straordinaria mescolanza di elementi greci, gotici e indiani (nelle finestre a cuspide) del 1788-9. La mescolanza di stili eclettici e modelli orientali, che Dickens cita anche nei richiami alle *Arabian Nights*: «Simbad the Sailor [...] the Valley of the diamonds [...] Roc's eggs [...] the Sultan's harem»⁵⁰, rimanda al *façading*, una sovrapposizione di stili pastiche che producono, come scrive Mirella Billi riferendosi a un'opera di narrativa postmoderna, «una continua serie di dislocazioni nell'insieme, applicando un materiale sull'altro, come nel *collage*, o, appunto, nel *façadism*, fino a quel *double-coding* (visto da alcuni come caratteristica negativa del Postmoderno) per cui altri stili e messaggi in una varietà di modalità diverse, appunto, *double-code* come in questo caso il Moderno e, specialmente nell'architettura, la sua mancanza di decorazione»⁵¹.

Ciò che si produce è, quindi, un effetto di mosaicizzazione e di frammentazione del testo urbano in cui tutti gli elementi si compongono in maniera disordinata e autonoma, senza che nessuno prevalga sull'altro, in una contestazione dell'egemonia storica e del rigore architettonico che vige nell'austerità del Neogotico vittoriano. La penetrazione del mito nella storia rende ancor più arduo stabilire una cornice temporale, o sintattica, valida a 'comprendere' la metropoli che, scrive Julian Wolfreys, per Dickens «is where the knowable is constantly displaced, as difference takes place»⁵².

La fusione di mito e storia e le 'dislocazioni' temporali e stilistiche che questa produce, già viste nei precedenti esempi, culminano con la visita alle divinità protettrici di Londra: Gog e Magog, due mitologici giganti che risalgono, secondo leggende, al periodo Celtico nella storia del mostro Gretnamag, tramutato per alchimia nei due spiriti tutelari che custodiscono i colli gemelli di Ludgate e Tower Hill. La simbolica associazione delle creature al potere e al denaro (Ludgate rappresenta il cuore della finanza, Tower Hill l'oppressione monarchica) non sfugge al narratore: «So, I began to ask my way to Guildhall: which I thought meant, somehow, Gold or Golden Hall»⁵³. Le perplessità continuano anche quando egli scorge la cupola di St. Paul's: «How was I to get beyond its dome, or to take my eyes from its cross of gold?»⁵⁴.

A questo punto, si potrebbe dire che il viaggio prenda le forme di un pellegrinaggio rovesciato: dal punto di vista tematico, questo assume i contorni di un rito pagano, pressoché sacrificale o d'iniziazione, vista l'innocenza del protagonista il quale, attraverso i suoi passaggi, svela le tappe dell'ordito di ricchezza e potere insito nella società urbana vittoriana e che, alla fine, viene lasciato ad ammirare le uniche, terribili, divinità di Londra. Dal punto di vista formale, qui, come si è visto, concomitante con il contenuto, il viaggio è soltanto in apparenza lineare poiché i luoghi 'visti' sono intrecciati, in maniera eterotopica, l'uno all'altro mentre i passi del perambulante ne costituiscono l'ermeneutica 'verticale', ossia del passato sommerso e dei suoi inaspettati incroci visionari.

La storia, così espressa attraverso la perambulazione, prende le mosse dal realismo borghese, affonda le sue radici nella fiaba e nel fantastico, e si apre verso nuove sperimentazioni narrative.

2. Grammatiche in disfacimento: Londra in *Little Dorrit*

I personaggi di Dickens sono interamente immersi nelle profondità discorsive e strutturali della metropoli: strade, edifici, ponti, mura e stanze si intrecciano nel complicato disegno narrativo come una «grammatica» dello spazio urbano. Joseph Kestner commenta:

There seems to be what can be called a "grammar" of locations throughout the history of the novel [they] recur, one may argue, not only because

human beings inhabit them (setting) but because certain actions occur there (dramatized moment, scene). That scene is eminently functional is evidenced by the fact that dialogue is not relevant by itself, but it is made so by the setting in which it occurs. [...] The contrast between scene and place is very clear: scene could be omitted, but place, never⁵⁵.

Tale «grammatica» implica, per forza di cose, una costruzione della città come linguaggio, composto da toponimi condivisi alla stregua di un codice, enunciati del perambulante e comunicazioni di significato attraverso la lettura dei segni ivi disseminati, come notato nel capitolo precedente. Tuttavia, oltre a deviare da interpretazioni univoche, che provocano nel lettore un riassetamento dei sensi occulti e perduti, la grammatica londinese possiede un'ambiguità di base che preclude ogni razionalizzazione. È come se Londra parlasse una lingua arcaica per cui i normali strumenti retorici non bastano a coprirne la portata e l'opacità dei segni. Julian Wolfreys parla di «citeophobia», un'ansia di rappresentazione dello spazio metropolitano:

London then challenges the very language of visual perception, and the poetics of that perception, where description is not only barely adequate but also wholly inappropriate. [...] The sensory overload that is the teeming life of the capital defies narrative powers and the power of the psyche to comprehend, so that the mind is forced to find new way of articulating London, challenging and mutating its non-fixable features in an effort to come to terms with the city's monstrous nature⁵⁶.

In *Little Dorrit* (1855-57), l'angoscia cartografica di Londra raggiunge livelli modernisti e, persino, postmoderni, soprattutto perché in questo testo la grammatica urbana risulta lacunosa e presenta una congerie di centri vuoti, in cedimento, zone di illegibilità che si possono definire eterotopiche. Se nei romanzi precedenti il senso di una città minacciosa e violenta, espresso nel ricorso continuo a spazi labirintici e convogliato mediante costruzioni narrative che emulano i dedali urbani⁵⁷, è sempre esterno e identificabile, in *Little Dorrit* si avverte, invece, un terrore rarefatto e impalpabile, più affine alle prigionie della *Dublino* di Joyce o la Praga di Kafka, che coinvolge tutti gli strati della coscienza individuale.

L'ineffabilità intrinseca alla metropoli si distanzia, nel cupo romanzo dickensiano, dalle visioni a esso coeve, anticipando magistralmente quelle posteriori, con cui si connette e genera una continuità letteraria. La vita stessa di Londra è assente, come su un pianeta alieno o in una tomba:

In this way, the view of London grows organically out of the narrative, and never seems imposed by the narrator. In essence, that view of London is a hostile and alien environment in which life is virtually no longer possible. Its leitmotifs are an overriding atmosphere of suffocation and oppression,

the surrounding wilderness of buildings, and the dark and dank, mysterious river running through it. It is a view of London as a tomb⁵⁸.

Ciò che colpisce nel romanzo è l'immagine di una città fortezza, in cui i personaggi sono incarcerati, e che sembra emergere in assoluta autonomia rispetto all'osservatore, cioè dall'interno dei suoi recessi mentali e non da una folla brulicante che rischia di travolgerlo. L'isotopia dell'impenetrabilità si rispecchia sia negli spazi del romanzo, tutti segnati dall'asfissia e dalla claustrofobia («London is so old, so barren, and so wild»⁵⁹, dichiara a un certo punto Little Dorrit), che nell'impossibilità di arrivare a uno scioglimento soddisfacente dell'enigma e, quindi, al raggiungimento di un livello di ricompensa da 'lieto fine' tipico della letteratura vittoriana. Il sepolcro è destinato a rimanere inviolato e l'intera città, a cui è associato, muta in un fantasma silente, un museo abbandonato e in deterioramento.

La casa fantasma e la prigione costituiscono gli spazi eterotopici del testo e, proprio per questo, non li si può considerare come baricentri architettonici, quanto piuttosto come spazi dell'assenza e dell'isolamento, da cui promana un'apoplessia semantica che investe Londra e la struttura narrativa. Claustrofobia e solitudine tornano, dunque, a infestare gli incubi di estinzione dell'autore e, in generale, della cultura vittoriana: Londra, qui più che mai, si configura come vero e proprio simbolo delle paure della specie e della società. Attraverso di essa, Dickens sembra fornire la sua pessimistica visione del mondo e dell'uomo che vi abita, in uno scenario che non ha nulla di rassicurante e che cela un esaurimento ontologico irrimediabile.

L'anomalia eterotopica della prigione⁶⁰ si nota subito nell'incipit che si apre su Marsiglia dove, su una nave in quarantena proveniente da un non ben precisato Oriente, alcuni personaggi subiscono la prima, forzata, clausura. Sul panorama splende «a blazing sun»⁶¹, che sembra scrutare la città e fissare gli elementi entro un'arida cornice in cui non è permessa alcun'infiltrazione esterna, e su cui non si muove un alito di vento:

There was no wind to make a ripple on the foul water within the harbour, or on the beautiful sea without. The line of demarcation between the two colors, black and blue, showed the point which the pure sea would not pass; but it lay as quiet as the abominable pool, with which it never mixed⁶².

Il contrasto fra i fetidi miasmi del porto che non si mescolano mai alle correnti marine, impedendo un ricambio purificante, tramuta l'intera scena in una sorta di statica prigione acquatica su cui il sole, *Panopticon* di sorveglianza («The universal stare that made the eyes ache»⁶³) proietta una serie d'inquadrature: «Far away the staring roads, deep in dust, stared from the hill-side, stared from the hollow, stared from the interminable plain»⁶⁴.

Queste cornici regolari, vigilate da uno sguardo onnipresente, serrano graficamente lo scenario in una gabbia ottica in cui non cresce, né vive, alcunché: «everything that lived or grew was oppressed by the glare»⁶⁵. Il terribile isolamento dissolve gli oggetti e l'acqua del mare, «slowly rising from the evaporation of the sea»⁶⁶, mentre gli abitanti si rinchiudono nelle proprie case per sfuggire al grande occhio orwelliano: «Blinds, shutters, curtains, awnings, were all closed and drawn to keep out the stare»⁶⁷. L'unica macchia oscura, in cui il sole non riesce a penetrare, è la prigione di Marsiglia, una fortezza simile a una tomba senza aria né luce:

A prison taint was on everything there. The imprisoned air, the imprisoned light, the imprisoned damp, the imprisoned men, were all deteriorated by confinement. As the captive men were faded and haggard, so the iron was rusty, the stone was slimy, the wood was rotten, the air was faint, the light was dim. Like a well, like a vault, like a tomb, the prison had no knowledge of the brightness outside⁶⁸.

Il buio della prigione incrementa la metaforica impenetrabilità dello spazio che si riflette anche sui volti dei detenuti, i cui occhi sono «pointed weapons»⁶⁹, in osmosi con l'ambiente, come se fosse un prolungamento esterno della loro sofferenza. La loro mancanza di comunicazione si trasferisce anche agli altri prigionieri, quelli della nave in quarantena, che, costretti a una segregazione forzata, si chiudono nei propri mondi: Mr Meagles, calvinista rigoroso, si rifiuta di parlare francese con chiunque, una signora inglese è sorda, o fa finta di esserlo, e un'altra preferisce non vedere nessuno. Insieme a loro, una babelica folla di turchi, greci e indiani «made little account of stare and glare»⁷⁰, evitando ogni contatto fisico o verbale.

La nave stessa, per sua conformazione, appare proprio come una prigione, completa di «many stairs and passages»⁷¹ in cui il movimento è farraginoso e complicato, e di detenuti, come l'orfana Tattycoram, frustrata nella sua «bodily struggle», e posseduta «by the Demons of old»⁷². La prigionia è quindi presentata da subito come segregazione all'occhio di sorveglianza (la somiglianza della scena con il principio del carcere di Bentham è straordinaria) ma anche come fucina di terribili patimenti interni, tanto più atroci quanto non manifesti, silenziosi e invisibili. L'incapacità di sfuggire alla condizione di totale smarrimento esistenziale è trasfigurata e trasmessa, infatti, sul paesaggio londinese, in un passaggio di formidabile complessità:

It was a Sunday evening in London, gloomy, close and stale. Maddening church bells of all degrees of dissonance, sharp and flat, cracked and clear, fast and slow, made the brick and mortar echoes hideous. [...] Melancholy streets in a penitential grab of soot, steeped the souls of the people who were condemned to look at them, in dire despondency. In every thoroughfare, up almost every alley, and down almost every turning, some doleful bell was

throbbing, jerking, tolling, as if the Plague were in the city and the dead-carts were going round. [...] Everything was bolted and barred that could by possibility furnish relief to an overworked people. No pictures, no unfamiliar animals, no rare plants or flowers, no natural or artificial wonders of the ancient world – all *taboo* with that enlightened strictness, that the ugly South sea gods in the British Museum might have supposed themselves at home again. Nothing to see but streets, streets, streets. Nothing to breathe but streets, streets, streets⁷³.

Londra sovverte il senso della celeste armonia associata alla domenica con una confusione dissonante e delirante che inibisce, anziché veicolare, la comunicazione sacra. Lungi dal trovare una vivace accoglienza, o la festosa atmosfera dei mercati domenicali, il pellegrino Arthur Clennam si trova davanti uno scenario funereo, che richiama i giorni della peste descritta da Defoe nel *Journal of the Plague Year*. La cacofonia sensoriale si configura come incubo metafisico in cui Londra è ormai divenuta un abisso, o un inferno, dal quale non si può uscire e in cui le anime non hanno riposo, nemmeno nel giorno dedicato.

La frammentazione dello spazio, in cui vige un senso di negazione e di alienazione, distrugge ogni tentativo di connessione con una realtà divina che aumenta progressivamente mano a mano che il pellegrino si avvicina alla casa fantasma. Attraverso «some crooked and descending streets»⁷⁴, verso il fiume «where a wretched little bill, FOUND DROWNED, was weeping on the wet wall»⁷⁵, l'affondamento nel sepolcro implica un viaggio diametralmente opposto all'ascesa dello spirito nel regno celeste.

Nei pressi di Cheapside, Arthur vede, appunto, una «Congregationless Church», antinomia della chiesa cristiana che attende «some adventurous Belzoni to dig it out and discover its history»⁷⁶. Come un alter ego di Enea o un emule dell'egittologo Giovan Battista Belzoni, egli penetra sempre di più in un Ade fantasma, attraverso lo Stigi/Tamigi già presentato come fiume della morte, mentre lo spazio intorno a lui si fa sempre più macabro. Il santuario vuoto, anziché rappresentare un varco verso il divino, è un cenotafio di segni archeologici, una cripta incomprensibile abbandonata dal dio cristiano, che preannuncia l'arrivo alla magione spettrale.

Emergendo dal suolo stesso della metropoli, la casa dei Clennam è isolata dalle altre costruzioni «standing by itself within a gateway»⁷⁷ e dietro di essa si scorgono «a jumble of roofs»⁷⁸ della sterminata metropoli. La facciata pressoché diroccata è sorretta da «gigantic crutches» che rappresentano i segreti occultati nella dimora, il peso del passato, nonché la precarietà strutturale dell'intero apparato sociale.

Nel mondo asfittico di *Little Dorrit*, l'eterotopia della casa/prigione è epítome della malattia dello spazio urbano⁷⁹ da cui scaturisce, come un cancro o un incubo. Gli interni, parallelamente a quanto c'è all'esterno, replicano i tortuosi meandri dell'immaginazione e l'enigma connesso al racconto, in una simbiosi fra dentro e fuori che restituisce la geografia psichica di un mondo in disfacimento:

The old articles of furniture were in their old places; the Plagues of Egypt, much the dimmer for the fly and smoke plagues of London, were framed and glazed upon the walls. There was the old cellaret with nothing in it, lined with lead, like a sort of coffin in compartments; there was the old dark closet, also with nothing in it, of which he had been many time the sole contents, in days of punishment, when he had regarded it as the veritable entrance to that bourne to which the tract had found him galloping. There was the large, hard-featured clock on the sideboard, which he used to see bending its figured brows upon him with a savage joy when he was behind-hand with his lessons, and which, when it was wound up once a week with an iron handle, used to sound as if it were growling in ferocious anticipation of the miseries into which it would bring him⁸⁰.

L'insistenza sui contenitori vuoti rimanda, oltre alla smaterializzazione dello spazio, allo sgretolamento del significato del passato che si traduce in minacciosi segni di illeggibilità. Il quadro delle piaghe d'Egitto è oscurato dal fumo di Londra, in una sovrapposizione, o un palinsesto, che preannuncia la fine dell'impero e la sua rovinosa caduta. Lo stipo vuoto, scrigno di vizi nascosti generalmente associati all'alcool, è una specie di bara «lined with lead»⁸¹, adiacente al ripostiglio, altro spazio di negazione e castrazione, in cui Arthur veniva imprigionato da bambino. La menomazione spaziale della casa è, quindi, evidente nella disintegrazione dell'interno che, da accogliente focolare domestico di virtù e valori, diviene un ambiente ostile, «ferocious» come l'orologio a muro, e in cui giace, sepolta viva, Mrs Clennam:

On a black bier-like sofa in this hollow, propped up behind with one great angular black bolster, like the block at a state execution in the good old times, sat his mother in a widow's dress⁸².

Rigida come la casa, e altrettanto pericolante, Mrs Clennam, mummia e sfinge ieratica della cripta, siede su un cuscino che sembra quello usato dai boia nelle decapitazioni del passato. Le gramaglie di vedova la ibernano in un gelido lutto («the fireplace was in a dell»⁸³) e il sinestetico «rigid silence»⁸⁴ la calcifica ancora di più all'interno di questo spazio immutabile. In questo personaggio, convergono una patologia spaziale, rasente alla schizofrenia, che la incapsula («The world has narrowed to these dimensions, Arthur»⁸⁵), decretandone la morte. In una rifunzionalizzazione del gotico settecentesco, qui e altrove espresso nel ricorso a simbologie oniriche e inquietanti, Mrs Clennam è l'anima della casa e il fantasma di Londra il cui posizionamento spaziale, in relazione eterotopica all'architettura e al testo, è centrale ai fini della discussione.

La scissione drammatica del personaggio è enucleata nella lacerazione dicotomica fra il livello superiore, l'attico, dove Mrs Clennam risiede, e il livello inferiore, la cantina, dove si muovono i suoi servitori. La tensione fra alto e basso crea una duplicità spaziale fra una parte sopraelevata, in

cui le paure non vengono mai rivelate, e una inferiore, su cui tali fobie si proiettano, come un ologramma, e si mescolano, in forme sempre cangianti e mai definite, allo strato paleologico della metropoli. Infatti, fra il livello superiore e quello inferiore esistono una continua serie di varchi, soglie, scale e passaggi che strutturano l'ossatura, se così si può dire, della dimora. Dickens vi si sofferma con particolare insistenza quando descrive gli spostamenti della governante Affery:

The staircase was as wooden and solid as need be, and Affery went straight down without any of those deviations peculiar to dreams. She did not skim over it, but walked down it, and guided herself by the banisters on account of her candle having died out. In one corner of the hall, behind the house-door, there was a little waiting room, like a well-shaft, with a long narrow window in it as if it had been ripped out. In this room, which was never used, a light was burning⁸⁶.

La topografia della casa sembra arrivare, per usare la definizione di Rosemary Jackson, a un «zero point of non-meaning»⁸⁷, in cui la vista è cancellata e sostituita da visioni che «hover there like shadows from a great magic lantern»⁸⁸, come una fantasmagoria teatrale⁸⁹. Lo spazio è, quindi, il prodotto di un'illusione ottica, inconsistente a livello reale ma stravolgente in quanto rifrazione inconscia delle paure di chi lo abita: il vuoto che vi alberga diviene un incubo «dove si muovono dei fantasmi, il tempo cessa di essere misurabile e non esiste sublimazione dell'angoscia»⁹⁰. In tale perturbante assenza si concentrano i tratti che investono la totalità della struttura della metropoli in cui tutte le architetture diventano il pallido, evanescente riflesso della casa fantasma.

Analogamente alla casa, la prigione di Marshalsea, la casa dei Barnacle e dei Merdle, le residenze borghesi e aristocratiche nel racconto sono luoghi in cui il tempo si è fermato, circola su se stesso in infinite ripetizioni, e ogni movimento è annullato. Marshalsea, il carcere per debitori, per esempio:

[w]as an oblong pile of barrack building, partitioned into squalid houses standing back to back, so that there were no back rooms; environed by a narrow paved yard, hemmed in by high walls duly spiked at top. Itself a closed and confined prison for debtors, it contained within it a much closer and more confined jail for smugglers. Offenders against the revenue laws, and defaulters to excise or customs, who had incurred in fines which they were unable to pay, were supposed to be incarcerated behind an iron-plated door, closing up a second prison, consisting of a strong cell or two, termination of the very limited skittle-ground in which the Marshalsea debtors bowled down their troubles⁹¹.

La circolarità della prigione, a sua volta composta da cerchi minori, richiama la struttura del romanzo e l'orbita in cui si muovono le architetture del testo, nonché le segmentazioni della casa dei Clennam. La forma ellit-

tica elimina la possibilità di uno spazio privato (di nuovo, il *Panopticon*) e, persino, di un tempo privato e individuale, che costringe i detenuti a rifugiarsi, come anime dannate, nel gioco delle bocce, non a caso sferiche, destinate a spinte incontrollabili, senza una precisa direzione di movimento, peraltro anch'esso conchiuso e 'imprigionato'.

Il Circumlocution Office, l'ufficio dei Barnacle, è composto, parimenti, da corridoi di pietra circolari e senz'aria, che si perpetua senza ricambio di energie, né di materiale umano, «mechanically, every day [...] all-sufficient wheel of statemanship»⁹². In una profetica visione dell'automatizzazione o dell'informatizzazione globale, Dickens descrive un organismo autonomo, spaventoso nella propria aridità, comandato da gente senza scrupoli, i Barnacle appunto, che vivono in luoghi altrettanto sterili, delimitati da «blind end», «dead wall», «airless houses» e «narrow margins»⁹³. L'impenetrabilità di tali centri vuoti è, di nuovo, emanazione diretta di una città che, come la civiltà, ha perso integrità e spessore.

Anche la nobile Park Lane è caratterizzata da un'irreale desertificazione. Nel cuore dell'elegante Mayfair, proliferano una rete di stradine caratterizzate da «wilderness», «barbarous old porticoes», «parasite little tenements», come in una giungla urbana, con tanto di selvaggi e creature preistoriche, come i valletti, «an extinct race of monstrous birds», e i maggiordomi, «solitary men of recluse demeanour»⁹⁴. Il germe della stasi invade anche il paradiso dei ricchi:

Ricketty dwellings of undoubted fashion, but of a capacity to hold nothing comfortably except a dismal smell, looked like the last result of the great mansion's breeding in-and-in; and, where their little supplementary bows and balconies were supported on thin iron columns, seemed to be scrofulously resting upon crutches⁹⁵.

In queste case enormi e vuote non c'è alcun segno di vita e le impalcature, traballanti come stampelle, ne indicano la prossima sparizione. Il riferimento all'eugenetica dell'aristocrazia, consolidatasi in una prassi matrimoniale fra membri dello stesso gruppo parentale, è brillantemente evocato da Dickens nello spazio che ripete se stesso, germinando da identica matrice, e che finisce per estinguersi a causa della propria malsana reiterazione monomaniacale. Come i cromosomi delle classi elevate che non subiscono mescolamenti per paura di un'alterazione di quello che si potrebbe definire il loro pedigree, così lo spazio urbano diventa un macabro Grand Guignol della conservazione, e un ambiente terminale in cui ogni possibile crescita è negata.

Park Lane è una zona di ombre, in cui i negozi «few in number» non espongono merce, «made no show», il pasticciere vende soltanto «a few glass cylinders of peppermint-drops in his windows», il fruttivendolo «a few oranges», e il pollivendolo «a single basket made of moss, once con-

taining plovers' eggs, held all that the poulterer had to say to the rabble»⁹⁶. La naturalità dei prodotti è annientata, in un ulteriore ampliamento dello scenario metropolitano che ingloba ogni cosa, e rivela lo sfrenato consumo capitalistico che ha letteralmente esaurito ogni merce: «Everybody in those streets seemed [...] to be gone out to dinner, and nobody seemed to be giving the dinners they had gone to»⁹⁷.

In un paradigma che si potrebbe considerare come una profetica visione del precario sistema economico-sociale contemporaneo, Londra si mostra come l'opposto della solidarietà comunitaria (le relazioni sociali sono annullate), dello spirito religioso (il varco divino è una cripta vuota), della produzione e del commercio (le merci sono esaurite, le strade deserte), e, non ultimo, del rapporto con il passato, che si tramuta in una casa mortale o una prigione soffocante, verso cui il senso del testo precipita.

In *Little Dorrit*, Londra è una necropoli in cui, a differenza degli *Sketches* o di altri testi, non si conferisce più alla perambulazione un potere di re-ndizione o recupero, ma si assiste a una vagante e disincantata contemplazione delle macerie di un passato ormai svanito e perduto per sempre. Le meditazioni sulla decadenza di Londra, scrive Nancy Aycok-Metz⁹⁸, sono prodotto delle scoperte archeologiche in Egitto e Turchia e del rinnovato interesse dei vittoriani per le civiltà decadute (come si evince dalla comparsa, o riedizione, di trattati come: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* di E.W. Gibbons, *Narrative of the Operations and Recent Discoveries Within the Pyramids* di G.B. Belzoni, *Nineveh and Its Remains* di A.H. Laynard), ma si possono anche definire una presa di coscienza della fine di un'epoca e dell'angosciante, in quanto probabile, ritorno a uno stadio preindustriale.

Amy Dorrit, come altri *waif*, vaga, raminga, per la città ma, a differenza di Oliver, Nell e David, ella non possiede l'innocenza della fanciullezza o la passività annunciata nel riduttivo pseudonimo di «Little». Si presenta, invece, come un'entità ambigua, saggia e senza un'età definibile («there was more consideration and care in it than naturally belonged to her utmost years»⁹⁹) che si muove, dentro e fuori la prigione in cui è nata, con facilità e senza timore dell'immensa metropoli. Nelle sue peregrinazioni in Covent Garden, ella medita sull'illustre passato seicentesco e settecentesco quando i signori indossavano «gold-laced coats» e combattevano galanti duelli con le spade, e dove sorgeva l'Adelphi «a mighty theatre showing wonderful and beautiful sights», ora ridotto a ricettacolo di criminalità:

[...] desolate ideas of Covent Garden, as having all those arches in it, where the miserable children in rags among whom she had just passed, like young rats, slunk and hid, fed on offal, huddled together for warmth, and were hunted about (look to the rats young and old, all ye Barnacles, for before God they are eating away our foundations, and will bring the roof on our heads!)¹⁰⁰.

Sebbene tali considerazioni non costituiscano un vero recupero quanto, semmai, un'elegia malinconica e nostalgica (nonostante la visione, Little Dorrit «went home, jaded»¹⁰¹), la profezia di Amy si rivelerà esatta poiché la casa dei Clennam cadrà e seppellirà al suo interno il *villain*, che aveva occultato le prove della sua vera identità, «among the London geological foundations»¹⁰². Nell'ennesimo ciclo di ritorno, Londra sembra riappropriarsi dell'essere che ha generato, al pari di una creatura diabolica, ma l'epilogo, che include anche la distruzione di Mrs Clennam, la quale muore, misteriosamente, pietrificata («She lived and died, a statue»¹⁰³), non fornisce una soluzione appagante ma lascia inquietanti interrogativi aperti, proprio perché le prove si sono smarrite.

La forma ellittica del racconto, parallela alle architetture, ruota attorno a spazi che si pongono in relazione eterotopica col testo: da un lato metafore della società, dall'altro vortici del non-senso spaziale, testuale e narrativo. Attraverso tali spazi si presagisce il decadimento di una civiltà che esprime le proprie preoccupazioni parallelamente al contesto urbano, in cui aveva riposto ogni speranza e ogni sogno, e al contempo si intravedono i confini di una narrativa realista e borghese sull'orlo del tramonto, che si affaccia alle non lontane sperimentazioni moderniste. In questo senso, il *pattern* dei frammenti non è più leggibile e ciò che resta per interpretare i detriti rimasti è un libro -il «Burial Volume», un libro dei morti- su cui Amy, alla fine del romanzo, scriverà il suo nome insieme a quello di Arthur, dopo il matrimonio.

Insomma, l'ambiguità non è dissipata e l'epilogo non sancisce, come annunciato, alcun riassetto delle relazioni umane e sociali: mentre Amy e Arthur si allontanano, la metropoli permane, indifferente, col suo «usual uproar»¹⁰⁴.

Note

¹ R. Lehan, *Urban Signs and Urban Literature: Literary Form and Historical Process*, «New Literary History», 18, 1, 1986, p. 99.

² Ivi, p. 110.

³ Janet Wolff puntualizza dal punto di vista della critica femminista: «Although I would endorse the project of challenging certain "totalizing visions", here I want to stress the importance of resisting radical postmodernism, and asserting the effects of the real – the extra-discursive. Feminist geographers and planners have pointed out the very specific experiences and needs of women in urban spaces. Although we can now see (thanks to theories of representation, including postmodern theory) that social relations, institutions, and practices are discursively produced and mediated, this does not render them any less real. Just as ethnicity cannot be understood (or racism challenged) at the level of the text, so women's negotiations of the city is not just a question of meanings and representations», J. Wolff, *The Real City, The Discursive City, The Disappearing City: Postmodernism and Urban Sociology*, «Theory and Society», 21, 4, 1992, p. 559.

⁴ G. Cianci, *Lo spazio urbano tra Ottocento/Novecento: narrare la crisi, narrare la città*, in R. Ferrari, L. Giovannelli (a cura di), *The Complete Consort. Saggi di Anglistica in onore di Francesco Gozzi*, Plus, Pisa 2005, p. 225.

⁵ Peter Ackroyd definisce Londra uno «swollen and dropsical giant, which kills more than it breeds». P. Ackroyd, *London: the Biography*, Chatto & Windus, London 2000, p. 1.

⁶ R. Barthes, *Semiology of the Urban*, in M. Gottdiener, A.P. Lagopoulos (eds.), *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, Columbus University Press, New York 1986, p. 97.

⁷ Ivi, p. 92.

⁸ Y. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, trans. by A. Shukman, Tauris, London 1990, p. 125.

⁹ I. Sinclair, *Lights Out for the Territory*, Granta, London 1998, p. 138.

¹⁰ In *Structure, Sign and Play* leggiamo: «This moment [of rupture] was that in which language invaded the universal problematic; that in which, in the absence of a center or origin, everything became discourse – provided we can agree on this word – that is to say, when everything became a system where the central signified, the original or transcendental signified, is never absolutely present outside a system of differences. The absence of the transcendental signified extends the domain and the interplay of signification ad infinitum», J. Derrida, *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*, in R. Macksey, E. Donato (eds.), *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*, John Hopkins, London & Baltimore 1970, p. 249.

¹¹ R. Lehan, *The City in Literature*, University of California Press, Berkeley 1998, pp. 265-266.

¹² M. De Certeau, *Practises of Space*, trans. by S. Rendall, in S. Wall, C. Ricks (eds.), *Essays in Criticism*, vol. 36, Basil Blackwell, Oxford 1986, p. 124.

¹³ Ivi, p. 128.

¹⁴ Ivi, p. 129.

¹⁵ Ivi, p. 131.

¹⁶ F. Jameson, *Cognitive Mapping*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois University Press, Urbana 1988, p. 351.

¹⁷ M. Foucault, *L'occhio del potere, intervista a Michel Foucault*, in J. Bentham, *Panopticon: ovvero la casa d'ispezione*, a cura di M. Foucault, M. Perrot, Marsilio, Venezia 1983, p. 19. L'edizione e la traduzione italiana sono a cura di Vita Fortunati.

¹⁸ Cfr. P.P. Penzo, *Londra nel XIX secolo. Modernizzazione e immagine urbana*, in M. Basile Bonsante (a cura di), *Londra tra realtà e invenzione*, Marsilio, Venezia 2005, p. 53.

¹⁹ M. Foucault, *Different Spaces*, in J.D. Faubion (ed.), *Aesthetic, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984*, vol. 2, Allen, London 1998, p. 178.

²⁰ «Dickens assumes his readers will be streetwise, too. [...] It is a good example of the way many novels assume a shared topographical inner space in the community of their readers. Many meanings are elliptically conveyed just through toponymy». J.H. Miller, *Topographies*, Stanford University Press, Stanford 1995, p. 105.

²¹ A. Robinson, *Imagining London: 1770-1900*, Macmillan, New York & London 2004, p. 80.

²² «E' dunque con *Sketches by Boz* del giovane Dickens che sul piano letterario la città può sfuggire alla catalogazione negativa rispetto alla campagna e assumere una dimensione più complessa, più ricca dell'abusato stereotipo antimodernista. [...] La città, specchio di questa concentrata attività umana, diventa per Dickens un mondo a sé stante, con propri usi e rituali, dal quale trapela più che la fisionomia di un paesaggio il profilo di uno stato d'animo.», R. Runcini, *Dal resoconto al racconto: le origini giornalistiche della scrittura dickensiana*, in M.T. Chialant, C. Pagetti (a cura di), *La città e il teatro*, Bulzoni, Roma 1988, p. 46.

²³ R. Porter, *London: A Social History*, Penguin, London 2000, p. 301.

²⁴ C. Dickens, *Sketches by Boz*, Penguin, London 1995, p. 17.

²⁵ Ivi, p. 25.

²⁶ Ivi, p. 30.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 61.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ A.N. Wilson afferma che «it is difficult to exaggerate the Victorian hatred of the past, particularly of the eighteenth century» e presenta un lungo elenco di chiese distrutte dai vittoriani: «St. Bartholomew-by-the-Exchange was demolished in 1840-41 to make way for the new Royal Exchange. St. Benet Gracechurch Street was demolished in 1867-68; the *Illustrated London News* rejoiced at the disappearance of its "ugly spire". St. Benet Fink went in 1840, and

in 1894 were cleared out the final ruins and remains of St. Clare Minoreesses without Aldgate (the other convent building had been destroyed by fire in 1797). St. Dionis Bankchurch, where Dr. Burney had been the organist in 1749-51, was demolished in 1878. St. George Botolph Lane was pulled down as late as 1941; St. James in the Wall, 1872; St. Martin Outwich (a medieval church, which had escaped the Great Fire but had been rebuilt in 1765) was pulled down in 1874; St. Mary Somerset (one of Wren's finest) was demolished by Special Act of Parliament in 1872; St. Matthew Friday Street, a charming small church by Wren, went in 1881; St. Michael Bassishaw in 1899; St. Micheal Wood Street in 1894; St. Olave Old Jewry, a Wren church of great historic interest with roots in the twelfth century, was destroyed in 1888». A.N. Wilson, *London: A History*, Modern Library, London 2006, p. 106.

³¹ M. Patterson, *Voices from Dickens' London*, David & Charles, Cincinnati 2006, p. 31.

³² C. Dickens, *Sketches by Boz*, cit., p. 62.

³³ Ivi, p. 66.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 140.

³⁶ Per una minuziosa storia di Holywell Street, nonché per vari riferimenti ai temi affrontati, si veda L. Nead, *Victorian Babylon: People, Streets, and Images in Nineteenth-Century London*, Yale University Press, New Haven and London 2000, pp. 161-188.

³⁷ C. Dickens, *Sketches by Boz*, cit., p. 98.

³⁸ Ivi, p. 99.

³⁹ Ivi, p. 90.

⁴⁰ Merlin Coverley definisce la «psicogeografia» come un'attività che include varie sfere, non esclusivamente letterarie, che si muovono fra la sociologia, la psicologia cognitiva e del linguaggio, l'architettura e la tecnologia elettronica, tesa a riscoprire le storie occulte e dimenticate, attraverso un'ermeneutica «stradale»: «The wanderer, the stroller, the flâneur and the stalker – the names may change but, from the nocturnal expeditions of De Quincey to the surrealist wanderings of Breton and Aragon, from the situationist *dérive* to the heroic trecks of Iain Sinclair, the act of walking is ever present in this account». M. Coverley, *Psychogeography*, Herts, Harpenden 2006, p. 12. La fondamentale differenza fra il vagabondaggio senza mèta e la psicogeografia è una partecipazione attiva nella costruzione del senso da parte del viandante nei meandri della metropoli «in which a position of detached observation is threatened by a forcible engagement with the realities of their surroundings, the passive walker mutating into a stalker, a man with a mission». M. Coverley, *The London Project: Towards a New Genre of London Writing*, PhD Thesis, University of Londong, Birbeck College 2007, p. 156.

⁴¹ C. Jenks, *Watching Your Step: the History and Practise of the flâneur*, in C. Jancks (ed.), *Visual Culture*, Routledge, London 1995, p. 148.

⁴² C. Dickens, *Gone Astray and Other Papers From Household Words 1851-59*, ed. by M. Slater, J.M. Dent, London 1998, p. 156.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Ivi, p. 157.

⁴⁶ Cfr. S. Inwood, *A History of London*, Macmillan, London 1998, p. 554.

⁴⁷ Questi quartieri, presso Temple, costituiscono il fulcro dell'attività forense di Londra.

⁴⁸ C. Dickens, *Gone Astray and Other Papers From Household Words 1851-59*, cit., p. 158.

⁴⁹ R. Alter, *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven & London 2005, p. 47.

⁵⁰ Ivi, p. 156.

⁵¹ M. Billi, *Il romance: fantasia del "vero", eterna riscrittura dell'emozione e del desiderio, mito e storia tra passato e presente*, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *Le riscritture del Postmoderno: percorsi anglo-americani*, Palomar, Bari 2003, p. 62.

⁵² J. Wolfreys, *Writing London: the Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, vol. 1, Palgrave, London 1998, p. 149.

⁵³ C. Dickens, *Gone Astray and Other Papers From Household Words 1851-59*, cit., p. 157.

⁵⁴ Ivi, p. 158.

- ⁵⁵ J.A. Kestner, *The Spatiality of the Novel*, Wayne University Press, Detroit 1978, p. 70.
- ⁵⁶ J. Wolfreys, *Writing London: the Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, cit., p. 90.
- ⁵⁷ In un saggio su *Oliver Twist*, Mirella Billi scrive: «His labyrinthine wandering is claustrophobic, whether it takes place in a city or in a house, as for other characters in novels such as *Great Expectations* and *Bleak House*. The plot of *Oliver Twist* has been criticized, and even ridiculed, for being too contrived, with Oliver attracted to the same people as if by a magnet, for all its coincidences and intersections, but this actually contributes to the atmosphere of fateful danger and evil inescapability surrounding innocence and defencelessness and inexorably trapping it». M. Billi, *Dickens as Sensation Novelist*, in R. Bonadei, C. De Stasio, C. Pagetti, A. Vescovi (eds.), *Dickens: the Craft of Fiction and the Challenges of Reading. Proceedings of the Milan Symposium*, Gragnano, September 1998, Unicopli, Milano 2000, p. 180.
- ⁵⁸ S. Schwarzbach, *Dickens and the City*, Athlone, London 1979, p. 153.
- ⁵⁹ C. Dickens, *Little Dorrit*, Oxford Classics, Oxford 1979, p. 143.
- ⁶⁰ Per queste considerazioni iniziali, fra il *Panopticon* e l'incipit di *Little Dorrit*, si veda J. Tambling, *Dickens, Violence and the Modern State: Dreams of the Scaffold*, Macmillan, Houndsmills and New York 1995.
- ⁶¹ C. Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 1.
- ⁶² *Ibidem*.
- ⁶³ *Ibidem*.
- ⁶⁴ *Ivi*, p. 2.
- ⁶⁵ *Ibidem*.
- ⁶⁶ *Ibidem*.
- ⁶⁷ *Ibidem*.
- ⁶⁸ *Ibidem*.
- ⁶⁹ *Ibidem*.
- ⁷⁰ *Ivi*, p. 18.
- ⁷¹ *Ivi*, p. 21.
- ⁷² *Ibidem*.
- ⁷³ *Ivi*, pp. 21-22.
- ⁷⁴ *Ivi*, p. 25.
- ⁷⁵ *Ibidem*.
- ⁷⁶ *Ibidem*.
- ⁷⁷ *Ibidem*.
- ⁷⁸ *Ibidem*.
- ⁷⁹ A questo proposito, si segnala l'interessante A. Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT, Cambridge (MA) 1992.
- ⁸⁰ C. Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 27.
- ⁸¹ *Ibidem*.
- ⁸² *Ibidem*.
- ⁸³ *Ibidem*.
- ⁸⁴ *Ibidem*.
- ⁸⁵ *Ibidem*.
- ⁸⁶ *Ivi*, p. 34.
- ⁸⁷ R. Jackson, *Fantasy: or the Literature of Subversion*, Routledge, London 1981, p. 201.
- ⁸⁸ C. Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 151.
- ⁸⁹ Presentata per la prima volta nei teatri postrivoluzionari della Parigi del 1790, la fantasmagoria utilizzava un meccanismo denominato «lanterna magica», progenitore dell'attuale proiettore a schede, composto da una lampada e una serie di lenti che riflettevano decorazioni su lastre di vetro. Questo apparecchio, sperimentato nel XVII secolo, viene perfezionato e applicato nel secolo successivo a Parigi da Etienne-Gaspard Robertson, il quale situò le prime rappresentazioni fantasmagoriche all'interno dei chiostri abbandonati dai rivoluzionari, come il Convent des Capucines. Nelle sale del convento, appropriatamente decorate con scenografie fantastiche, Robertson dimostrava le recenti scoperte elettriche, o «galvaniche», provocando

scintille luminose che si moltiplicavano all'infinito grazie a una serie di specchi disposti nel perimetro dello spazio. Nei giochi creati dalla spettrale fusione fra scienza e illusione ottica, Robertson si riferisce alla fantasmagoria come «resurrection galvanique», in un susseguirsi di meraviglie e sorprese destinate a confondere la percezione e i sensi. Nel suo saggio sulla fantasmagoria, Tom Gunning scrive: «Thus, the Phantasmagoria literally took place in the threshold between science and superstition, between Enlightenment and Terror». T. Gunning, *Illusions Past and Future: the Phantasmagoria and Its Spectres*, <<http://houolding.com/images/writing/phantasmagoria.doc>> (04/05/09).

⁹⁰ M. Billi, *Il gotico inglese: il romanzo del terrore 1764-1820*, Il Mulino, Bologna 1986, p. 30.

⁹¹ C. Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 48.

⁹² Ivi, p. 88.

⁹³ Ivi, p. 92.

⁹⁴ Ivi, pp. 272-273.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ La studiosa parla di una «renewed cultural consciousness of ruin» in N. Aycock-Metz, *Little Dorrit's London: Babylon Revisited*, «Victorian Studies», 33, 3, 1990, p. 470.

⁹⁹ C. Dickens, *Little Dorrit*, cit., p. 45.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 140-141.

¹⁰¹ Ivi, p. 150.

¹⁰² Ivi, p. 662.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p. 668.

Bibliografia

Primaria

- Dickens C., *Little Dorrit*, Oxford Classics, Oxford 1979.
 — —, *Sketches by Boz*, Penguin, London 1995.
 — —, *Gone Astray and Other Papers From Household Words 1851-59*, M. Slater (ed), J.M. Dent, London 1998.

Secondaria

- Ackroyd P., *London: The Biography*, Chatto & Windus, London 2003.
 Aycock-Metz N., *Little Dorrit's London: Babylon Revisited*, «Victorian Studies», 33, 3, 1990, pp. 465-86.
- Barthes R., *Semiology of the Urban*, in M. Gottdiener, A.P. Lagopoulos (eds.), *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, Columbus University Press, New York 1986, pp. 87-98.
- Basile Bonsante M. (a cura di), *Londra tra realtà e invenzione*, Marsilio, Venezia 2005.
- Bentham J., *Panopticon: ovvero la casa d'ispezione*, a cura di M. Foucault, M. Perrot, Marsilio, Venezia 1983. Edizione e traduzione italiana di Vita Fortunati.
- Billi M., *Il gotico inglese: il romanzo del terrore 1764-1820*, Il Mulino, Bologna 1986.
- —, *Dickens as Sensation Novelist*, in R. Bonadei, C. De Stasio, C. Pagetti, A. Vescovi (eds.), *Dickens: the Craft of Fiction and the Challenges of Reading, Proceedings of the Milan Symposium Gagnano*, September 1998, Unicopli, Milano 2000, pp. 176-184.
- —, *Il romance: fantasia del "vero", eterna riscrittura dell'emozione e del desiderio, mito e storia tra passato e presente*, in *Le riscritture del Postmoderno: percorsi anglo-americani*, O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), Palomar, Bari 2003, pp. 51-75.
- Bonadei R., De Stasio C., Pagetti C., Vescovi A. (a cura di.), *Dickens: the Craft of Fiction and the Challenges of Reading, Proceedings of the Milan Symposium Gagnano*, September 1998, Unicopli, Milano 2000.
- Chialant M.T., Pagetti C. (a cura di), *La città e il teatro*, Bulzoni, Roma 1988.
- Cianci G., *Lo spazio urbano tra Ottocento/Novecento: narrare la crisi, narrare la città*, in R. Ferrari, L. Giovannelli (a cura di), *The Complete Consort. Saggi di Anglistica in onore di Francesco Gozzi*, Plus, Pisa 2005, pp. 116-132.
- Coverley M., *Psychogeography*, Herts, Harpenden 2006.
- —, *The London Project: Towards a New Genre of London Writing*, PhD Thesis, University of London, Birbeck College 2007.

- De Certeau M., *Practises of Space*, trans. by S. Rendall, in S. Wall, C. Ricks (eds.) *Essays in Criticism*, vol. 36, Basil Blackwell, Oxford 1986, pp. 122-145.
- Derrida J., *Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences*, in R. Macksey, E. Donato (eds.), *The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man*, John Hopkins, London & Baltimore 1970, pp. 247-265.
- Foucault M., *L'occhio del potere, intervista a M. Foucault*, in J. Bentham, *Panopticon: ovvero la casa d'ispezione*, a cura di M. Foucault, M. Perrot, Marsilio, Venezia 1983. Edizione e traduzione di Vita Fortunati.
- —, *Different Spaces*, in J.D. Faubion (ed.), *Aesthetic, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984*, Allen, London 1998, pp. 175-185.
- Gunning T., *Illusions Past and Future: the Phantasmagoria and Its Spectres*, <<http://houlding.com/images/writing/phantasmagoria.doc>> (05/09)
- Inwood S., *A History of London*, Macmillan, London 1998.
- Jackson R., *Fantasy: or the Literature of Subversion*, Routledge, London 1981.
- Jameson F., *Cognitive Mapping*, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Illinois University Press, Urbana 1988, pp. 347-356.
- Jenks C., *Watching Your Step: the History and Practise of the flâneur*, in C. Jencks (ed.), *Visual Culture*, Routledge, London 1995, pp. 142-160.
- Kestner J., *The Spatiality of the Novel*, Wayne University Press, Detroit 1978.
- Lehan R., *Urban Signs and Urban Literature: Literary Form and Historical Process*, in «New Literary History», 18, 1, 1986, pp. 99-113.
- —, *The City in Literature*, University of California Press, Berkeley 1998.
- Lotman Y., *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, trans. by A. Shukman, Tauris, London 1990.
- Miller J.H., *Topographies*, Stanford University Press, Stanford 1995.
- Nead L., *Victorian Babylon: People, Streets, and Images in Nineteenth-Century London*, Yale University Press, New Haven and London 2000.
- Patterson M., *Voices from Dickens' London*, David & Charles, Cincinnati 2006.
- Penzo P.P., *Londra nel XIX secolo. Modernizzazione e immagine urbana* in M. Basile Bonsante (a cura di), *Londra tra realtà e invenzione*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 51-64.
- Robinson A., *Imagining London: 1770-1900*, Macmillan, New York & London 2004.

- Runcini R., *Dal resoconto al racconto: le origini giornalistiche della scrittura dickensiana*, in M.T. Chialant, C. Pagetti (a cura di), *La città e il teatro*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 40-61.
- Schwarzbach F.S., *Dickens and the City*, Athlone, London 1979.
- Sinclair I., *Lights Out for the Territory*, Granta, London 1998.
- Tambling J., *Dickens, Violence and the Modern State: Dreams of the Scaffold*, Macmillan, Houndsmills and New York 1995.
- Vidler A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT, Cambridge (MA) 1992.
- Wilson A.N., *London: A History*, Modern Library, London 2006.
- Wolff J., *The Real City, The Discursive City, The Disappearing City: Postmodernism and Urban Sociology*, in «Theory and Society», 21, 4, 1992, pp. 553-560.
- Wolfreys J., *Writing London: the Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, Macmillan, London & New York 1998.



Sheila
Frodella

Da Pigmalione a *Pygmalion*. Uno sguardo alle riletture vittoriane del mito ovidiano

Introduzione

Le riprese e variazioni del mito di Pigmalione nelle letterature europee sono innumerevoli. Come scrive D'Angelo,

la letteratura è piena di storie di amori per le statue. Di statue viventi, di statue animate, di statue innamorate, di statue amate. [...] Di ritratti dallo sguardo stregato, parlanti, che invecchiano come persone reali o che sottraggono la vita ai loro modelli [...], o viceversa di artisti sventurati che li imprigionano nel marmo o nella tela e che solo così li sanno amare¹.

La prima parte di questo saggio si propone di analizzare la concezione ottocentesca del rapporto tra arte e realtà attraverso il confronto tematico tra l'archetipo classico del mito di Pigmalione e la riletture data da E.A. Poe in *The Oval Portrait* (1842). La seconda parte, invece, approfondirà il legame tra il mito di Pigmalione e la concezione vittoriana del rapporto tra arte e realtà attraverso l'analisi di alcuni testi composti tra la metà del XIX e l'inizio del XX secolo: *My Last Duchess* di R. Browning (1842), *The Portrait* di D.G. Rossetti (1847), *In an Artist's Studio* di C.G. Rossetti (1856), e *Pygmalion* di G.B. Shaw (1912). L'analisi comparativa mostrerà il legame tematico di ciascun testo con l'archetipo ovidiano, mettendo allo stesso tempo in luce gli elementi di discontinuità e di novità rispetto al mito classico, al fine di delineare la specificità del rapporto tra arte e realtà, e quindi anche del rapporto tra artisti e modelle, nella cultura vittoriana. La prospettiva critica adottata sarà di tipo tematologico.

L'analisi partirà dal X libro delle *Metamorfosi*, in cui Ovidio racconta la storia di Pigmalione, l'artista che preferendo rimanere scapolo piuttosto che sposare una donna che non fosse all'altezza del suo ideale di perfezione femminile s'innamorò della statua d'avorio che aveva creato. Lo schema



narrativo del mito classico presenta un rapporto bipolare tra artista e opera in cui la figura del modello viene esclusa: Pigmalione plasma infatti una statua che rappresenta il suo ideale femminile senza trarre ispirazione dalla realtà. Il tema dell'artista demiurgo che crea senza seguire un processo mimetico e si innamora del proprio artefatto serve ad Ovidio per esprimere delle importanti considerazioni filosofiche sul rapporto tra arte e realtà. Rispetto alla concezione platonica dell'arte come mera copia di secondo grado del mondo delle Idee, si contrappone infatti in Ovidio il recupero del valore dell'arte rispetto alla realtà, in quanto la statua è un prodotto diretto della fantasia creativa dello scultore.

La prima parte del saggio si concluderà con l'analisi di un testo di E.A. Poe che presenta interessanti affinità tematiche e teoriche con il mito di Pigmalione, e che fornirà lo spunto per prendere in esame la concezione ottocentesca del rapporto tra arte e realtà. Si tratta di una *short story* apparsa nel 1842 sul «Graham's Magazine» con il titolo *Life in Death*, in seguito modificata e pubblicata nuovamente nel 1845 con il titolo *The Oval Portrait*. La sequenza narrativa di questo racconto è un rovesciamento speculare del mito di Pigmalione: mentre nelle *Metamorfosi* viene raccontata la storia di uno scultore che s'innamora della propria opera e ottiene dagli dei che si animi e diventi sua moglie, nel racconto di Poe viene raccontata la vicenda di un pittore che esegue un ritratto della moglie tanto somigliante alla modella da sottrarle la vita. Benché lo schema narrativo sia rovesciato, la concezione poetica del legame tra arte e realtà presenta elementi di continuità rispetto all'archetipo classico. Anche nel testo di Poe viene infatti affermata la supremazia dell'arte sulla realtà attraverso l'elemento sovranaturale del trasferimento della vita della modella al quadro.

La seconda parte del saggio si soffermerà sulla concezione dell'arte espressa attraverso la poesia e le arti figurative nell'Inghilterra vittoriana, analizzando in particolare il rapporto tra artisti e modelle. Le riletture vittoriane del mito di Pigmalione si differenziano tuttavia dall'archetipo e dalla riletture poetica per l'assenza dell'elemento sovranaturale. Il primo testo che sarà preso in esame è *My Last Duchess*, monologo drammatico composto da Robert Browning nel 1842. La voce narrante della poesia è il Duca di Ferrara, il quale mostra il ritratto della defunta Duchessa all'emissario con il quale sta concludendo una nuova trattativa matrimoniale. Nel commentare la figura effigiata nel quadro il Duca rivela la sua insofferenza verso la moglie, che quando era in vita lo aveva ferito nell'orgoglio trattando tutti gli uomini con gentilezza e cortesia, senza riservare a lui il trattamento privilegiato che come marito e duca si sarebbe aspettato. Una volta trasferita la bellezza della Duchessa in un'opera d'arte, il Duca la aggiunge alla sua collezione di oggetti preziosi e ordina che venga uccisa. I legami tematici di questo testo poetico con il mito di Pigmalione sono riconducibili ad alcuni punti in comune tra i due personaggi maschili e ad un parziale recupero dello schema narrativo. Entrambi possiedono l'oggetto del loro desiderio

in forma di artefatto, ma Pigmalione desidera e ottiene che la statua diventi sua moglie, mentre il Duca riduce sua moglie a un dipinto. L'esigenza del Duca di possedere la moglie in forma di oggetto per esercitarne il controllo assoluto è l'elemento nuovo rispetto alla rilettura poeica del mito di Pigmalione. Dal testo di Browning emerge infatti un'idea dell'arte come mezzo per dominare la realtà, che caratterizza anche gli altri testi vittoriani che saranno analizzati nella seconda parte del saggio.

La produzione poetica dell'artista preraffaellita D.G. Rossetti evidenzia una concezione del rapporto tra arte e realtà simile a quella incontrata nel monologo drammatico di Browning. In particolare, sarà analizzato il poemetto giovanile *The Portrait* (1847), in seguito rielaborato in forma di sonetto per la pubblicazione nella raccolta poetica *House of Life* (1870), in cui Rossetti riprende la concezione dell'arte come mezzo per controllare il tempo e dominare la realtà, ma introduce anche l'elemento dell'arte come mezzo per trasformare la donna amata in un ideale. Mentre Pigmalione desidera che l'artefatto da lui creato e amato diventi un essere vivente, il pittore-poeta di *The Portrait* vuole plasmare la donna amata in un artefatto per fissarne il ricordo nel tempo e consacrarla come ideale artistico.

Questa concezione del rapporto tra arte e realtà si riscontra anche nel movimento pittorico del preraffaellismo. L'analisi di questo fenomeno artistico rispetto al mito pigmalionico si articola su due livelli: sul piano artistico, come lo scultore di Cipro plasma da un materiale grezzo una statua che rappresenta il suo ideale di perfezione femminile, così gli artisti preraffaelliti plasmano le *stunners*, modelle scovate negli strati più bassi della società, in icone pittoriche che rappresentano il loro ideale di bellezza muliebre; sul piano sociale, come lo scultore ottiene che questa statua ideale si trasformi in una donna e diventi sua moglie, così gli artisti preraffaelliti promuovono la metamorfosi delle loro muse-icone in mogli socialmente accettabili secondo l'*ethos* borghese della società vittoriana. Lo schema narrativo dell'archetipo classico trova dunque un riscontro biografico nel cosiddetto 'complesso di Pigmalione' degli artisti preraffaelliti. La figura più interessante per illustrare il complesso di Pigmalione è quella del pittore e poeta Dante Gabriel Rossetti, promotore della metamorfosi artistica e sociale di Elizabeth Siddal, la modella che prestò il volto ad alcuni dei suoi quadri più famosi e che diventò sua moglie nel 1860.

Sempre nell'ambito del preraffaellismo, il sonetto *In an Artist's Studio*, scritto da Christina Georgina Rossetti nel 1856, offre una prospettiva femminile sul complesso di Pigmalione. C.G. Rossetti, infatti, conosceva molto bene il mondo dei preraffaelliti e aveva fatto da modella per alcuni dipinti del fratello Dante Gabriel. La sua esperienza personale di modella e l'osservazione diretta del rapporto tra il fratello ed Elizabeth Siddal fornirono lo spunto per una riflessione in forma poetica sul rapporto tra artisti e modelle nella cerchia dei preraffaelliti. In questo sonetto, il pittore è rappresentato come una sorta di vampiro che risucchia a poco a poco le pulsioni vitali

della modella, determinandone il graduale spegnimento ogni volta che la riproduce sulla tela. Attraverso le parole di C.G. Rossetti, è possibile vedere il processo artistico anche dal punto di vista della creatura femminile del Pigmalione preraffaellita.

Il fenomeno del preraffaellismo, riproponendo in chiave tanto artistico-letteraria quanto squisitamente biografica il mito di Pigmalione, prepara il terreno alla rilettura elaborata da G.B. Shaw nell'opera teatrale *Pygmalion*, scritta nel 1912 e pubblicata per la prima volta nel 1916. Il Pigmalione dell'inizio del XX secolo è un linguista esperto di fonetica, scapolo impenitente e interessato ai rapporti umani solo nella misura in cui questi gli offrono spunti per sperimentare la sua scienza. L'opera ruota infatti attorno alla scommessa di riuscire a trasformare in pochi mesi una povera fioraia che parla *cockney* in una bambola che parla un inglese impeccabile, facendola passare per una duchessa. Tuttavia, una volta ultimata, la creatura perfetta respinge il suo creatore e sposa un altro uomo. Il legame con l'archetipo ovidiano, reso esplicito fin dal titolo, è riconducibile in primo luogo al parallelismo tra il Pigmalione classico e quello moderno: entrambi scapoli convinti, esercitano il ruolo di creatori su un materiale grezzo che viene trasformato in un ideale di perfezione femminile sul piano artistico in un caso, e sociolinguistico nell'altro. L'elemento di discontinuità sta evidentemente nell'epilogo: insegnando alla propria creatura a parlare e pensare come un membro della sua classe, il professore di fonetica le fornisce gli strumenti linguistici e cognitivi per ribellarsi al suo creatore. Dunque G.B. Shaw modifica il mito classico, in cui la statua diventa la moglie di Pigmalione, e propone un finale completamente diverso, in cui la creatura si rende indipendente dal suo creatore e diventa artefice del proprio destino. La nuova Galatea rappresenta pertanto la donna dell'inizio del XX secolo che aspira ad emanciparsi dai vecchi schemi patriarcali e a trovare una collocazione paritaria nel rapporto con l'altro sesso. Dato che la metamorfosi della creatura scelta dal linguista per il suo esperimento avviene sul piano sociolinguistico, il *play* lancia anche un messaggio di riabilitazione sociale delle classi disagiate attraverso una politica culturale tesa ad eliminare le barriere sociali costruite sulle differenze linguistiche. L'elemento della metamorfosi sociolinguistica presente nel *Pygmalion* di G.B. Shaw ironizza sulla prassi dei preraffaelliti di promuovere la trasformazione delle loro modelle di umili origini in mogli borghesi, mostrando, in contrasto con le precedenti riletture del mito di Pigmalione, che la realtà sfugge inesorabilmente al controllo dell'arte.

I. Il rapporto tra arte e realtà nel mito di Pigmalione

I.1 L'archetipo classico

Nei versi 243-297 del X libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta il mito di Pigmalione. La storia dello scultore di Cipro è nota: celibe da tem-

po perché disgustato dalle donne, Pigmalione fabbricò una statua d'avorio alla quale conferì una bellezza senza pari, e se ne innamorò. Seguendo le fasi del corteggiamento formulate dallo stesso Ovidio nell'*Ars amatoria*, Pigmalione alimentò la sua passione verso la statua toccandola, baciandola, vestendola, ornandola con anelli e nastri, e infine adagiandola sul suo letto. Giunto il giorno festivo di Venere a Cipro, lo scultore sacrificò delle giovenche alla dea e chiese di avere in sposa una donna pari a quella eburnea. Venere ascoltò la sua preghiera e concesse che la statua diventasse una donna in carne ed ossa. Quando Pigmalione tornò a casa, vide che la fanciulla d'avorio arrossiva sotto i suoi baci e capì che gli dei avevano esaudito il suo inconfessabile desiderio di animare la statua.

Meno nota è la posizione che questa storia occupa all'interno delle *Metamorfosi*: l'episodio di Pigmalione fa parte delle leggende che Ovidio fa cantare a Orfeo dopo la perdita dell'amata Euridice, pietrificata dall'imprudenza del suo sguardo. In questa prospettiva, il racconto nel racconto assume una valenza positiva di speranza di resurrezione. Inoltre esiste un legame importante tra l'episodio della statua che si anima e quello che lo precede, l'episodio della metamorfosi delle impure Propetidi, le prostitute blasfeme che vengono trasformate in pietra. In entrambi gli episodi ha luogo una metamorfosi minima: le Propetidi prima di essere trasformate erano già quasi di pietra («E come in loro spari il pudore e il sangue non affluisce al loro volto, esse, con mutamento lieve, furono convertite in rigide pietre» *Metamorfosi*, X, vv. 241-242), mentre la statua d'avorio sembrava viva prima ancora di essere animata («L'aspetto era di una vergine vera, al punto da far credere che visse e desiderasse muoversi, se non la frenasse la ritrosia: a tal punto l'arte con l'arte si nasconde» *Metamorfosi*, X, vv. 250-252)².

La storia dello scultore cipriota che si innamora della sua opera e ottiene dagli dei che essa si animi non è solo uno dei miti fondanti della cultura occidentale: dietro di essa si cela un importante attacco alla concezione filosofica di Platone sui modi di fabbricare le immagini, ovvero l'arte della copia (*eikastiké*) e l'arte del simulacro (*phantastiké*). A partire da Platone l'immagine-copia, il cui carattere principale consiste nella rassomiglianza, sarà sottomessa alle leggi della *mimesis* diventando una costante nella storia della rappresentazione occidentale, mentre l'immagine-simulacro, il cui carattere principale consiste nell'esistenza, sarà percepita come minacciosa e dotata di oscuri poteri³. Nella concezione platonica, la realtà non è altro che una copia sbiadita del mondo delle Idee, perciò l'arte mimetica è una copia della copia, ovvero una rappresentazione di secondo grado. Il simulacro ovidiano, invece, è un artefatto che non copia un oggetto del mondo, ma si dà come esistente di per sé, sostituendo la realtà stessa con la simulazione del reale. Perciò il messaggio ovidiano è che l'arte non è significante, ma significato, ossia l'arte non rappresenta, ma è. Attraverso la metamorfosi della statua in essere vivente, Ovidio rivendica per l'arte lo *status* di rappresentazione di primo grado, riabilitandola così rispetto alla concezione

platonica. Non solo, l'arte supera la realtà, in quanto la statua animandosi perderà inevitabilmente bellezza e gioventù eterne, ma diventerà nel contempo immortale grazie al testo poetico che la descrive, come suggerisce lo stesso Ovidio nella sezione conclusiva delle *Metamorfosi*⁴.

1.2 La rilettura poetica

La produzione saggistica di Poe mette in luce concezioni estetiche e riflessioni sull'arte talvolta in aperta contraddizione tra loro, come accade ad esempio in due dei suoi saggi più noti, *The Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1849). Se nel primo saggio Poe sottolinea infatti il carattere geometrico delle sue architetture testuali, nel secondo pone invece l'accento sull'assoluta preponderanza del momento fantastico-intuitivo nella produzione artistica. *The Oval Portrait* presenta molte affinità con la concezione artistica espressa in *The Poetic Principle*, come dimostra la sua articolazione narrativa. Il racconto è composto da due parti distinte sul piano della voce narrante, del tempo della narrazione e del tema, ma allo stesso tempo complementari. Un narratore autodiegetico racconta l'ingresso, insieme al suo valletto, in un castello abbandonato descritto secondo i moduli narrativi del romanzo gotico («The chateau [...] was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Appennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe»)⁵. La ricchezza delle decorazioni negli interni del castello cattura l'attenzione del narratore, il quale si trova in un ambiente carico di trofei antichi, drappi, nicchie e dipinti che suggeriscono, oltre a un ambiente claustrofobico, una sovrapposizione di elementi insieme sontuosi e fatiscenti. Il narratore viene colpito soprattutto dai dipinti e suggerisce che lo stato di delirio in cui si trova a causa della sua «desperately wounded condition» possa essere in effetti la causa di tale turbamento emotivo. Sdraiatosi sul letto ricoperto di drappi di velluto nero nella stanza della torretta più remota del castello, il narratore trova sul guanciale un volumetto in cui vengono commentati ad uno ad uno i dipinti appesi alle pareti. Verso mezzanotte, spostando il candelabro che illumina il volumetto per vedere meglio, il narratore nota in una nicchia vicina al letto un ritratto ovale che prima gli era sfuggito: «It was the portrait of a young woman just ripening into womanhood». La sua reazione istintiva è quella di chiudere gli occhi per calmare i sensi eccitati e riaprirli solo una volta riacquistata la calma. Successivamente, il narratore chiarisce da che cosa era dipesa la sua strana reazione al ritratto: «I had found the spell of the picture in an absolute *life-likeness* of expression, which, at first startling, finally confounded, subdued and appalled me»⁶. È a questo punto che il narratore autodiegetico cerca nel volumetto la sezione dedicata al dipinto in questione, e trova la storia della composizione del ritratto, narrata da una voce intradiegetica che con «vague and quaint words» apre una lunga analessi narrativa, che compone la seconda parte del racconto.

Il volumetto spiega che si tratta del ritratto di una «maiden of rarest beauty, and not more lovely than full of glee», andata in sposa al pittore che l'aveva effigiata nel dipinto, il quale viene invece descritto come «passionate, studious, austere, and having already a bride in his Art». Dunque la ragazza vede l'arte come la sua rivale in amore e, per quanto abbia timore degli strumenti usati dal marito («dreading only the pallet and brushes and other untoward instruments which deprived her of the countenance of her lover»), accetta docilmente di posare per lui nella buia torre fuori mano del castello. La produzione del ritratto si protrae per un periodo piuttosto lungo perché il pittore era «a passionate, and wild, and moody man, who became lost in reveries» e, mentre tutti gli altri si accorgevano che la vita della giovane modella si andava spegnendo lentamente, il pittore «*would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him*»⁷. In questa frase sta la chiave interpretativa del racconto: il verbo modale *would* lascia volutamente ambigua la questione se il pittore abbia deliberatamente ignorato il graduale spegnersi della moglie, e la questione viene ulteriormente complicata dall'uso del sintagma verbale *were drawn*, che, a seconda che venga interpretato in senso metaforico o letterale, può confermare o meno l'ipotesi del trasferimento dell'anima dalla modella al dipinto. Il racconto si chiude con il completamento del ritratto, che suscita a tal punto l'ammirazione del pittore da fargli gridare in preda all'eccitazione: «This is indeed *Life itself!*». È solo a questo punto che lo sventurato artista si volta a guardare la moglie e la trova morta. La narrazione analettica, inglobata nella narrazione prima in quanto contenuto della lettura del narratore autodiegetico, si chiude con le parole «*—She was dead!*», che hanno una funzione di raccordo tra il narratore intradiegetico che chiude a effetto il suo commento ecrastico al ritratto ovale, e il narratore autodiegetico che, al termine della lettura, possiamo immaginare sconvolto dalla possibilità sovranaturale del trasferimento dell'anima della donna al ritratto, suggerita dal finale del racconto. L'ambiguità tra spiegazione sovranaturale e spiegazione razionale per la morte della giovane deriva in primo luogo dal fatto che il narratore autodiegetico è inattendibile, come indicano i riferimenti che egli stesso fa alla sua «desperately wounded condition» e al suo «incipient delirium» nel primo paragrafo del racconto⁸, e in secondo luogo dal fatto che la relazione causa-effetto tra il completamento del dipinto e la morte della modella, indicata dal narratore intradiegetico come possibile, non è tuttavia imposta come necessaria⁹.

Le due parti del racconto sono dunque bilanciate in modo complementare: alla descrizione del dipinto fornita dal narratore autodiegetico nella prima parte, corrisponde la narrazione della storia compositiva del quadro nella seconda parte. La fruizione dell'opera d'arte, che occupa poche ore in termini di tempo narrato, coincide con una pausa descrittiva nel racconto, mentre la creazione del dipinto, che occupa un arco temporale di diverse

settimane, è condensata nel paragrafo finale. Inoltre la prima e la seconda parte del racconto sono bilanciate da una complementarità tematica tra ricezione e produzione dell'opera d'arte, che forniscono «nell'insieme del racconto, una teoria del testo artistico [...] esposta attraverso l'uso [...] del modulo retorico classico del *discorso ecfrastico*, nel quale la *descrizione* di un dipinto forniva (spesso) lo spunto alla successiva *narrazione* delle vicende dei personaggi effigiati»¹⁰. Le corrispondenze narrative tra la prima e la seconda parte del racconto sono riconducibili anche ad alcuni parallelismi intratestuali. Ad esempio, in entrambe le parti si fa ricorso ad un meccanismo di *mise en abîme*: come la stanza in cui giace l'io narrante è tappezzata di decorazioni in stile arabesco, così il ritratto ovale è incorniciato da una struttura in stile moresco, suggerendo una sovrapposizione della cornice spazio-temporale dell'azione primaria alla cornice del ritratto, che a sua volta si sovrappone alla cornice spazio-temporale della narrazione analettica, creando una serie di cornici concentriche che hanno l'effetto di annullare le differenze di spazio e di tempo tra le due parti del racconto¹¹. Difatti, la «remote turret»¹² del castello in cui l'io narrante giace sopra un letto a baldacchino coperto da drappi di velluto nero è plausibilmente la stessa «lone turret»¹³ in cui si è spenta la moglie del pittore, poi verosimilmente adagiata su un letto funebre. Il meccanismo di *mise en abîme* acuisce pertanto la sensazione che anche il narratore autodiegetico sia in fin di vita. Inoltre, la seclusione dal mondo esterno nei momenti della fruizione e della creazione dell'opera d'arte accomuna narratore e pittore che, oltre ad essere fisicamente isolati, percepiscono la realtà esterna attraverso il canale fantastico-onirico piuttosto che attraverso quello sensoriale¹⁴. Così agli «incipient delirium» e «dreamy stupor»¹⁵ del narratore fanno eco le «reveries» del pittore. Il narratore-fruitor si può leggere dunque come una sorta di doppio del pittore: il primo, gravemente ferito e semidelirante, ha una visione ipnagogica della vera essenza dell'arte come illusione della vita; il secondo, perso nella sua dimensione artistica, crea le premesse per la lenta distruzione della moglie-modella, emancipandosi dai legami con la realtà e cogliendo nel ritratto ultimato la perfezione artistica ottenuta a spese della vita. Un altro elemento diegetico che accomuna i due personaggi è il fatto che non vedono la donna la cui «immortal beauty» è effigiata nel ritratto: il narratore la scorge solo casualmente e subito dopo, turbato da quello che ha visto, chiude gli occhi per recuperare la calma; allo stesso modo, il pittore è l'unico a non accorgersi che la moglie deperisce a vista d'occhio mentre lui la ritrae nella lugubre torre, ed è solo a ritratto ultimato che si accorge che è morta.

Rimane da considerare un elemento biografico che potrebbe verosimilmente aver contribuito ad ispirare il racconto: Poe, figlio di una cantante, incoraggiava a sua volta la passione della giovane moglie Virginia per il canto. Senonché nel gennaio del 1842, mentre Virginia cantava, cominciò a sanguinare dalla bocca a causa di un'emorragia polmonare, chiaro sintomo

della tubercolosi, la malattia dell'Ottocento chiamata anche *death-in-life*. Disperato per la condizione della moglie ventenne, che rimase sospesa tra la vita e la morte per parecchi mesi, Poe riuscì comunque a pubblicare sul numero di aprile del «Graham's Magazine» il racconto breve *Life in Death*, in cui sia la figura del narratore, «desperately wounded» e in stato di «incipient delirium», che quella della giovane moglie del pittore «just ripening into womanhood» e destinata a una morte precoce, ricordano da vicino Virginia. Poe si rifiutava di riconoscere la gravità dello stato di salute della moglie: «To Poe's neighbor it seemed that he meant to bar altogether from consciousness what the bleeding portended. [...] He allowed nothing to be said about the danger of Virginia's dying: 'the mention of it drove him wild'»¹⁶. In questa prospettiva, appare ancora più significativa la scelta di enfaticizzare il modale nella frase «he *would* not see that the light which fell so ghastly in that lone turret withered the health and the spirits of his bride, who pined visibly to all but him»¹⁷. Come il pittore non vuole vedere che la composizione del dipinto procede di pari passo con il deteriorarsi della salute della moglie-modella, Poe insiste nel suo racconto sulla *life-likeness* del ritratto e cerca addirittura di immaginare che la morte non esista o che sia sublimata nell'arte. Infatti la prima versione del racconto, quella pubblicata sulla scia della malattia di Virginia nell'aprile del 1842 con il titolo *Life in Death*, si chiudeva così: «and crying with a loud voice, 'This is indeed *Life* itself!' turned himself suddenly round to his beloved — who was dead. The painter then added — 'But is this indeed *Death*?'»¹⁸.

Rispetto al mito di Pigmalione, viene rovesciato specularmente lo schema narrativo. Mentre il processo di creazione artistica messo in atto da Pigmalione senza la mediazione di un modello porta alla creazione di un simulacro che poi diventa una donna viva, quello messo in atto dal pittore si conclude con l'assimilazione della vita della modella al quadro. Tuttavia, l'accento posto nel racconto di Poe sulla facoltà fantastico-immaginativa dell'artista che sostituisce l'oggetto (il modello) con l'immagine artistica (il ritratto), rappresenta un ritorno al «rifiuto di un'arte intesa come pura mimesi del reale»¹⁹ ed esprime una concezione del rapporto tra arte e realtà simile a quella ovidiana. Sia Pigmalione che il pittore di Poe sono infatti innamorati dell'arte e disdegnano la realtà che li circonda: il primo ama una statua invece di una donna in carne ed ossa, l'altro ama l'Arte invece della giovane moglie; inoltre nel testo di Ovidio viene rivendicata la superiorità dell'arte sulla realtà attraverso il rifiuto della *mimesis*, e nel testo di Poe l'arte trionfa macabramente sulla sua controparte reale sottraendole la vita. Se la spiegazione della metamorfosi della statua attraverso l'intervento divino adottata da Ovidio richiama il sistema di credenze religiose della Roma augustea, l'elemento sovranaturale del trasferimento della vita della modella al dipinto introdotto da Poe non ha una spiegazione né divina, né logica. Si spiega solo in termini di un fenomeno inquietante, di una presenza vampiresca o di un connubio diabolico tra arte e morte. Ma perché questa sorta

di espiazione attraverso la morte della modella nel testo del 1842? Sergio Perosa suggerisce che il tema del ritratto animato, molto diffuso nella letteratura dell'Ottocento, tradisca l'inquietudine di un secolo che andava scoprendo i recessi dell'animo umano di fronte a un'arte che si concepiva sempre più come «*rival creation* che rivaleggia col creato»²⁰, piuttosto che semplicemente come mimesi della realtà. La narrativa dell'Ottocento proietterebbe quindi nel ritratto animato quel senso di timore e di rimorso per aver sostituito l'arte alla vita, facendo di essa un'entità autonoma e autoreferenziale.

2. Le riletture vittoriane del mito di Pigmalione

2.1 L'arte come mezzo per controllare la realtà: *My Last Duchess* di R. Browning

Nel 1842, pochi mesi dopo che Poe aveva pubblicato il suo racconto *Life in Death* sul «Graham's Magazine», Robert Browning pubblicò il monologo drammatico *My Last Duchess* nella raccolta poetica *Dramatic Lyrics*. La poesia inizia *in medias res* con la presentazione deittica del dipinto della duchessa («That's my last Duchess painted on the wall», v. 1)²¹, che distanzia la voce narrante dall'oggetto della rappresentazione e segnala immediatamente un approccio drammatico creando l'illusione dello spazio scenico. Le due *dramatis personae* in scena sono il Duca di Ferrara, proprietario della collezione privata di cui fa parte il ritratto della Duchessa, e l'emissario incaricato di negoziare il nuovo matrimonio del Duca con la figlia di un ricco Conte²². Il Duca inizia a commentare il dipinto dicendo che la Duchessa effigiata sembra viva («looking as if she were alive», v. 2), anche se subito dopo ne parla come di un oggetto («I call / That piece a wonder, now», vv. 2-3), passando dal pronome personale *she* al sostantivo *piece*. Poco dopo il Duca fa notare all'emissario che solo lui può scostare la tenda con cui tiene nascosto il dipinto («none puts by / The curtain I have drawn for you, but I», vv. 9-10), alludendo al fatto che attraverso la reificazione della moglie è in grado di esercitarne il controllo esclusivo. L'uso ambiguo dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi nel riferirsi al ritratto («there she stands», v. 4; «its earnest glance», v. 8) avvalorano l'impressione che dipinto e persona si sovrappongano nella mente del Duca, come è stato notato da numerosi critici, tra cui Heffernan:

Does the phrase 'my last Duchess' now denote a painting, or the person signified by that painting? The Duke cannot resolve the ambiguity because the painted image of his former spouse disturbs him quite as much as her actual face did—which is why he keeps the painting covered. For all his mastery of rhetoric, the Duke simply does not know how to master her image with words²³.

Il racconto efrastico che segue ruota attorno agli occhi della Duchessa: lo sguardo di lei come oggetto/ritratto è onesto («its earnest glance», v. 8),

ma subito dopo viene attribuito arbitrariamente all'emissario il desiderio di chiedere «how such a glance came there» (v. 12), e a questo punto il Duca ne rivela la natura lasciva: «Sir, 'twas not / Her husband's presence only, called that spot / Of joy into the Duchess' cheeks» (vv. 13-15). I rapporti di potere all'interno del monologo sono strutturati sul guardare, un'attività lecita solo quando l'invito a farlo viene dal Duca («Will't please you sit and look at her?», v. 5), ma non quando è la Duchessa a scegliere liberamente dove guardare («she liked whate'er / She looked on, and her looks went everywhere», vv. 23-24)²⁴. Il Duca insinua che quella «spot of joy» (vv. 14-15, 21) visibile sui lineamenti della Duchessa nel dipinto, interpretata da lui come prova di colpevolezza, sia stata provocata dai commenti galanti del pittore al quale aveva commissionato il ritratto: «perhaps / Frà Pandolf chanced to say 'Her mantle laps / Over my lady's wrist too much,' or 'Paint / Must never hope to reproduce the faint / Half-flush that dies along her throat'» (vv. 15-19). Le parole «dies along her throat» alludono lugubramente all'epilogo tragico della storia della Duchessa e suggeriscono il modo in cui è stata uccisa. Il Duca prosegue il racconto portando esempi del carattere lascivo («She had / A heart—How shall I say?—too soon made glad, / Too easily impressed», vv. 21-23) e del comportamento riprovevole della moglie («She thanked men, good! But thanked / them somehow—I know not how—as if she ranked / My gift of a nine-hundred-years-old name / With anybody's gift», vv. 31-34). Appare evidente che, regalando sguardi e sorrisi gentili a tutti, la Duchessa aveva ferito il suo orgoglio aristocratico: «Fearful that her indiscriminate "looks" might deprive him of the "regard" he deems appropriate to his position at the center of their world, he has reduced her to [a] beautiful object which [...] can never be lost»²⁵. Trasformandola in un oggetto prezioso, il Duca trattiene per sempre la bellezza della moglie sulla tela e non ha più bisogno della sua controparte reale, che per lui è ormai solo fonte di ansia e frustrazione («Oh sir, she smiled, no doubt, / Whene'er I passed her; but who passed without / Much the same smile? This grew; I gave commands; / Then all smiles stopped together», vv. 43-46). Sostituendo la Duchessa con il dipinto che la raffigura, dunque, il Duca sostituisce la dimensione etica della vita con quella estetica dell'arte nel tentativo di esercitare un controllo assoluto sulla realtà: «Alive, the Duchess had been an imperfect possession, graciously bestowing smiles on others in a manner offensive to that desire for exclusive ownership motivating the dedicated collector and patron. Transferred from the living to the eternalised, she is a commodity placed totally within his power»²⁶.

Dopo questa lunga digressione ecfraistica, il collezionista d'arte torna uomo d'affari e riprende la trattativa matrimoniale interrotta, ribadendo all'emissario che il suo obiettivo non è la dote cospicua, che peraltro si aspetta, ma la bella figlia del Conte («no just pretence / Of mine for dowry will be disallowed: / Though his fair daughter's self, as I avowed / At star-

ting, is my object», vv. 50-53). Il contenuto delle parole del Duca, però, è contraddetto dalla loro disposizione formale: il termine *dowry* allittera con *daughter* suggerendo perciò un ordine di priorità inverso rispetto a quello dichiarato, mentre la parola *object* mantiene ambiguo il discorso, potendo assumere sia il senso di fine che di oggetto. L'avidio collezionista d'arte si appresta dunque ad aggiungere un altro oggetto prezioso alla sua collezione, ma prima di uscire dalla galleria non resiste alla tentazione di mostrare all'emissario un ultimo pezzo, commissionato a un noto artista: «Notice Neptune, though, / Taming a sea-horse, thought a rarity / Which Claus of Innsbruck cast in bronze for me!» (vv. 54-56). Il Duca non rinuncia a dare un'ultima dimostrazione di potere, presentandosi allegoricamente come il dio del mare nell'atto di domare una creatura marina, chiaro riferimento a come ha domato la sua ultima Duchessa. Il ritratto della Duchessa e la scultura allegorica di Nettuno sono complementari. La contiguità spaziale delle due opere suggerisce, infatti, un percorso artistico che si snoda all'interno della galleria celebrando le 'vittorie' del Duca sulle imperfezioni della realtà: il ritratto cristallizza la bellezza della moglie nell'arte scartando la vita²⁷, mentre la scultura del dio del mare congela per sempre l'attimo in cui il dio/Duca domina la natura. Tuttavia, la sostituzione della vita con l'arte ha un esito inaspettato per il Duca:

[...] as he attempts in life the control that is possible only in art, he becomes the victim of his own aesthetic sensibility. Because the portrait perpetually affirms the integrity of the life it mirrors, the Duke is forever bound to the portrait through his endless gloss upon it. The portrait dominates even his negotiations for a new duchess. The consequence of the Duke's attempt to substitute art for life is that he is imprisoned and plagued by art²⁸.

I legami tematici di questo testo poetico con il mito di Pigmalione sono riconducibili innanzitutto ad alcuni punti in comune tra lo scultore e il Duca. Il primo elemento in comune nella caratterizzazione di Pigmalione e del Duca di Ferrara è l'insofferenza: lo scultore non sopporta quelle che giudica le imperfezioni del genere femminile e, similmente, il Duca non sopporta quelli che considera i difetti della moglie; il secondo elemento in comune è l'orgoglio: Pigmalione, troppo orgoglioso per prendere in moglie una donna di Cipro, è condannato ad amare una statua che non può corrisponderlo, mentre il Duca, troppo arrogante per dividere le gentilezze della moglie con tutti, preferisce essere l'unico custode del suo ritratto inanimato. Lo schema narrativo viene però invertito rispetto all'archetipo, e al desiderio di Pigmalione di trasformare il suo artefatto in moglie si contrappone quello del Duca di ridurre sua moglie a un oggetto d'arte. Dal testo di Browning emerge chiaramente una concezione dell'arte come mezzo per dominare la realtà, che caratterizza anche gli altri testi vittoriani che saranno analizzati in seguito.

2.2 L'arte come mezzo per plasmare la realtà in un ideale: *The Portrait* di D.G. Rossetti

Dante Gabriel Rossetti, la personalità più irrequieta e poliedrica dei preraffaelliti, era un grande ammiratore di Browning. Nel 1847, appena diciannovenne, trovò per caso nella biblioteca del British Museum una copia di *Pauline*, poesia pubblicata in forma anonima da Browning nel 1833 e accolta con freddezza dalla critica. Rossetti notò alcune somiglianze tra *Pauline* e *Paracelsus*, la prima poesia pubblicata da Browning con il suo nome. Così gli scrisse per chiedere se fosse anche l'autore della poesia anonima che tanto aveva suscitato la sua ammirazione²⁹. Questa lettera, che diede inizio a un fitto scambio epistolare tra i due poeti, indica che Rossetti guardava a Browning come a un maestro. Sembra pertanto plausibile che il poemetto rossettiano *The Portrait*, pubblicato proprio nel 1847, sia stato influenzato a livello tematico da *My Last Duchess*. La concezione dell'arte espressa dall'artista preraffaellita ha infatti alcuni punti in comune con quella esposta nel componimento di Browning.

La situazione generale tracciata nel poemetto è simile a quella del monologo drammatico. Entrambi i testi poetici sono narrati da una voce maschile che, dopo aver invitato a guardare il ritratto di una donna ormai defunta, racconta la storia compositiva del dipinto e commenta la figura rappresentata. Una delle differenze più marcate tra i due componimenti sta nell'atteggiamento delle voci narranti verso l'oggetto della rappresentazione: in *My Last Duchess* il Duca esprime ansia e rabbia di fronte alla Duchessa, mentre in *The Portrait* il pittore-poeta esprime amore per la defunta e dolore per la sua prematura scomparsa. Come il monologo drammatico di Browning, anche il poemetto di Rossetti inizia *in medias res* con un approccio deittico, «This is her picture as she was» (v. 1)³⁰. Un altro elemento di continuità sta nella verosimiglianza del ritratto: sotto lo sguardo intento del pittore, la modella sembra quasi prendere vita, tanto è realistica la sua rappresentazione («I gaze until she seems to stir, — / Until mine eyes almost aver / That now, even now, the sweet lips part / To breathe the words of the sweet heart», vv. 5-8). Subito dopo, però, la voce narrante riconosce l'illusorietà di quell'impressione («And yet the earth is over her», v. 9), e il dipinto si configura nella sua mente come un oggetto meraviglioso («It seems a thing to wonder on», v. 2). Il pittore-poeta spiega la natura prodigiosa del ritratto con una similitudine («As though mine image in the glass / Should tarry when myself am gone», vv. 3-4), che lascia intuire quanto il dipinto sia in realtà un mezzo per immortalare una parte di sé attraverso l'arte, «a 'mirror' which reflects back the feminized self of the creator»³¹. In altre parole, la voce narrante del poemetto sarebbe allo stesso tempo un Pigmalione che usa l'arte per dare forma alle proprie idee e un Narciso che utilizza l'immagine femminile come specchio per la contemplazione di sé³².

L'espressione «and there she stands» (*My Last Duchess*, v. 4) viene ripresa *verbatim* in *The Portrait* quando il pittore-poeta racconta la storia compositiva del ritratto: «and there she stands / As in that wood that day» (vv. 28-29)³³. L'atmosfera rievocata, tuttavia, non è carica di tensione come nel monologo drammatico, bensì malinconica: a differenza del Duca che si autocompiaceva della reificazione della moglie in un artefatto, la voce narrante lamenta che il ritratto è solo un surrogato della donna amata («'Tis she: though of herself, alas! / Less than her shadow on the grass / Or than her image in the stream», vv. 34-36). Il diverso atteggiamento verso la modella è sottolineato anche dal contesto in cui viene usato il termine *stoop*. Se il Duca, infatti, aveva deciso «never to stoop» (*My Last Duchess*, v. 43) per rivendicare il suo orgoglio aristocratico e la sua autorità sulla moglie, il pittore-poeta, nel rievocare il giorno antecedente alla composizione del ritratto, dice: «And with her / I stooped to drink the spring-water» (vv. 41-42). Nella strofa successiva viene rivelato il motivo per l'esecuzione del ritratto: «Next day the memories of these things, / [...] Still vibrated with Love's warm wings; / Till I must make them all my own / And paint this picture» (vv. 55-59). Dunque è il desiderio di possesso a spingerlo alla composizione del dipinto: il pittore-poeta vuole trattenere il passato nel presente, cogliere il momento di massima perfezione e trasformare l'oggetto del desiderio in un artefatto. Mentre Pigmalione desidera che l'artefatto da lui creato e amato diventi un essere vivente, il pittore-poeta desidera plasmare la donna amata in un artefatto per conservarne la memoria e possederla in eterno. Tuttavia, il poemetto di Rossetti si chiude su una nota misticheggiante: il ritratto, al tramonto, guarderà il pittore con occhi diversi, «Eyes of the spirit's Palestine, / Even than the old gaze tenderer» (vv. 103-104)³⁴, suggerendo una sorta di processo di beatificazione della modella, peraltro già avviato all'inizio della terza strofa: «In painting her I shrined her face / Mid mystic trees» (vv. 19-20)³⁵. Dunque l'arte serve non solo a controllare il tempo e a dominare la realtà, ma anche a trasformare la donna amata in un'icona ideale. Quest'ultimo elemento, nuovo rispetto agli esempi fin qui riportati, è utile per capire il ruolo della modella nel mondo dei preraffaelliti.

2.3 *Gli artisti preraffaelliti e il complesso di Pigmalione*

La Confraternita dei Preraffaelliti nacque nel 1848 in seguito allo scambio di idee intercorso tra Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais. L'analisi di questo fenomeno artistico in relazione al mito pigmalionico è complessa, in quanto il legame con l'archetipo si costruisce su due livelli. Sul piano artistico, come lo scultore di Cipro plasma da un materiale grezzo una statua che rappresenta il suo ideale di perfezione femminile, così gli artisti preraffaelliti plasmano le loro modelle, appartenenti agli strati più bassi della società, in icone pittoriche che rappresentano il loro ideale di *womanhood* vittoriana. E sul piano sociale, come lo scultore ottiene che la

statua ideale si trasformi in una donna in carne ed ossa e diventi sua moglie, così gli artisti preraffaelliti si adoprano per trasformare le loro muse-icone in mogli socialmente accettabili secondo i criteri di rispettabilità vittoriana. Lo schema narrativo dell'archetipo classico trova dunque un riscontro biografico nel complesso di Pigmalione degli artisti preraffaelliti.

I preraffaelliti erano inclini a cercare le proprie modelle tra le belle ragazze di bassa estrazione sociale, le cosiddette *stunners*, che non avendo una reputazione da difendere potevano incarnare anche ideali femminili seducenti ed erotici. Inoltre questa tipologia di donne esercitava un fascino particolare sugli artisti preraffaelliti perché offriva loro la possibilità di relazionarsi con l'altro sesso in una situazione di doppio vantaggio, in quanto uomini e in quanto appartenenti alla classe borghese. Ma proprio per il retaggio puritano della loro educazione borghese si sentivano anche minacciati da queste donne, percepite come *angel women* da adorare e allo stesso tempo come *fallen women* da riscattare. Sposare una di loro significava varcare una linea di classe ancora molto marcata nella società vittoriana; tuttavia alcuni confratelli, dopo aver cercato di rifinire le maniere e il linguaggio delle loro creature artistiche per prepararle all'ingresso nella società borghese, scelsero la via del matrimonio. Il primo fu Ford Madox Brown, un pittore che non faceva ufficialmente parte della confraternita ma che era un punto di riferimento per i più giovani artisti preraffaelliti. Brown s'innamorò di Emma Hill, una ragazza di origini contadine che gli faceva da modella, ne ebbe dei figli e, dopo aver cercato di migliorare la sua educazione, regolarizzò la loro situazione sposandola. Lei ruppe ogni rapporto con la famiglia, considerata fonte d'imbarazzo nella sua nuova posizione sociale, e si fabbricò un passato più rispettabile eliminando ogni traccia delle sue radici rurali. L'ambiguità del rapporto tra Brown e Emma Hill è espressa dal dipinto *Take Your Son, Sir!*, iniziato da Brown nel 1851 e rimasto incompiuto nonostante le numerose modifiche apportate nel corso degli anni. Il dipinto rappresenta Emma nelle vesti di una madre che porge il bambino neonato al padre, riflesso nello specchio dietro di lei. La figura centrale è rigida e il volto sofferente esprime l'imbarazzo di chi ha avuto un figlio fuori dal matrimonio piuttosto che la gioia della maternità. Tuttavia, la posizione da Madonna col bambino, l'abito candido e lo specchio che le forma una specie di aureola dietro la testa suggeriscono, oltre all'intento celebrativo del dipinto, la riabilitazione sociale della modella attraverso l'arte: «in Pre-Raphaelitism, models often became associated with the moral character of the figures for which they sat, since artists and audience assumed a correspondence between nature and appearance»³⁶. Dopo essersi ispirato all'iconografia mariana per riabilitare Emma attraverso l'arte, Brown si preoccupa della sua metamorfosi per renderla socialmente accettabile come moglie, e la manda a una scuola dove «the information imparted was superficial and the main purpose was to instruct girls in 'ladylike' behaviour. This was the kind of conduct Emma needed to learn before she

could take her place in society as Brown's wife»³⁷. Una volta completata la trasformazione di Emma anche sul piano sociale, Brown la sposò nel 1853.

Un altro esempio del complesso di Pigmalione tra i preraffaelliti è William Holman Hunt, che trovò in Annie Miller, una ragazza che viveva ai margini della povertà nei bassifondi di Londra, la creatura da plasmare in un ideale e redimere socialmente in vista di un matrimonio. Il desiderio di Hunt di toglierla dalla strada e provvedere alla sua educazione da un lato, e il suo continuo procrastinare una proposta concreta di matrimonio dall'altro, rispecchiano però l'atteggiamento ambivalente degli artisti preraffaelliti verso le loro modelle. Nei dipinti di Hunt vi è la tendenza a moralizzare, come si vede in *The Awakening Conscience*, eseguito nel 1853, in cui Annie Miller veste i panni di una ragazza mantenuta, che «udita improvvisamente la voce del rimorso, si ritrae, in una ingenua gestualità simbolica, dall'abbraccio del suo dissoluto amante intento a strimpellare il pianoforte, per riscattarsi a nuova vita»³⁸. Se da un lato Hunt la voleva trasformare in una donna rispettabile e sognava di sposarla, dall'altro la stigmatizzava in ruoli da *fallen woman* e cercava scuse per allontanarsi da lei. Il dipinto *The Awakening Conscience* può essere letto come una dichiarazione d'intenti da parte di W.H. Hunt, «for the depiction of a woman renouncing her sinful way of life was accompanied by a 'real-life' plan to rescue Annie from a similar career. Hunt also, it later emerged, dreamed of raising her to be his lovely and loving wife»³⁹. Hunt si impegnò infatti a finanziare l'educazione di Annie Miller per trasformarla in una moglie borghese, ma non ebbe mai il coraggio di sposarla e alla fine la sua creatura perse interesse verso un mentore così inaffidabile.

D.G. Rossetti, invece, finì per sposare la prima modella di cui si era innamorato, Elizabeth Siddal. Lizzie vantava una posizione sociale di partenza migliore rispetto alle altre *stunners*: suo padre produceva e vendeva posateria, e lei, prima di entrare nella cerchia dei preraffaelliti, lavorava come assistente modista, un'occupazione rispettabile che richiedeva anche una certa creatività. Lizzie era diversa rispetto alle altre donne preraffaellite, perché oltre a un buon matrimonio che le permettesse di migliorare la propria posizione sociale, cercava anche la possibilità di coltivare la passione per l'arte. A partire dal 1852, i due formarono un sodalizio artistico: Elizabeth Siddal posava solo per D.G. Rossetti, e lui incoraggiava le sue propensioni artistiche coltivando il suo talento per la pittura e insegnandole le tecniche del disegno. È a quel periodo di affiatamento e intesa che risale il dipinto *Beatrice Denying Dante Her Salutation*. Attraverso il ricorso all'iconografia dantesca, Lizzie viene rappresentata come una donna ideale e irraggiungibile, per la quale il pittore si strugge. È significativo che il processo di idealizzazione artistica di Lizzie sia segnato dal progressivo deteriorarsi della sua salute. I primi sintomi della sua misteriosa malattia risalgono infatti al 1854, l'anno in cui divenne ufficialmente la fidanzata di D.G. Rossetti, tanto da indurre a pensare che la sua condizione d'in-

valida fosse una tappa necessaria della trasformazione sociale «needed to turn this anonymous working-class girl into the young prodigy's muse»⁴⁰. Questa fragilità, contrassegno di femminilità e rispettabilità nell'età vittoriana, non fece altro che collocarla su un piedistallo lontano sia da Rossetti che dalla vita artistica che desiderava, visto che i medici, pur non riuscendo a diagnosticare la sua malattia, le prescissero riposo assoluto e astensione da occupazioni stressanti come la pittura. Rossetti, intanto, ritraeva Annie Miller e la prostituta Fanny Cornforth, e trovava una nuova musa ispiratrice in Jane Burden. Dopo anni di promesse disattese e rapporti sempre più distanti, Rossetti si decise finalmente a sposare Elizabeth Siddal, ormai trentenne e dipendente dall'oppio, ma il matrimonio durò solo due anni: nel 1862 la Siddal morì in seguito all'assunzione di una dose massiccia di laudano. Per tutti gli anni '60, Rossetti lavorò al dipinto *Beata Beatrix*, una sorta di monumento alla memoria della moglie defunta, che attraverso l'iconografia dantesca viene raffigurata ancora una volta come la donna ideale, rappresentata nel momento del trapasso come una figura eterea a metà tra la sensualità e la spiritualità, la vita e la morte.

Infine, un altro esempio del complesso di Pigmalione tra gli artisti preraffaelliti è William Morris, intellettuale dell'alta borghesia e allievo di Rossetti nella seconda fase del preraffaellismo. Morris si innamorò di Jane Burden, la *stunner* scovata da D.G. Rossetti a Oxford quando i preraffaelliti cercavano delle modelle per gli affreschi ispirati al ciclo arturiano commissionati dalla Union Society. Le origini familiari di Jane Burden erano molto umili: suo padre era uno stalliere e lei non aveva ricevuto alcun tipo di educazione. Inizialmente era stato Rossetti a mostrare interesse verso di lei, ma quando Jane seppe del suo coinvolgimento con un'altra donna accettò il corteggiamento di William Morris. Tuttavia, Jane rimase emotivamente legata a Rossetti fino alla sua morte, causando molte sofferenze al marito. L'unico dipinto in cui Jane Burden posò per William Morris è *La Belle Iseult*, eseguito nel 1858. Il quadro, che la rappresenta nei panni di Isotta mentre si cinge languidamente la cintura in un ambiente sontuoso, rispecchia il gusto per il *revival* medievale caratteristico della seconda fase del preraffaellismo. Dopo averla elevata sul piano artistico al ruolo di musa ispiratrice, William Morris le chiese di sposarlo: «a blanket of silence was later laid over the twelve months that followed the formal announcement in the spring of 1858, evidently to conceal the fact that, like Emma and Annie, she was being educated and improved, to fit her for middle-class society»⁴¹. Un anno dopo, completata la sua trasformazione sociale, Jane Burden era pronta per diventare Jane Morris.

2.4 Christina G. Rossetti: il processo creativo visto dalla prospettiva della modella

Nella società vittoriana il ruolo della modella era ricoperto da donne all'interno della cerchia familiare del pittore o da donne provenienti dal-

le classi più povere, perché posare per ore nello studio di un artista non si addiceva a una ragazza rispettabile della classe borghese, a meno che non avesse un accompagnatore. La prima modella di Rossetti fu infatti la sorella Christina, che prestò il volto alla Madonna in *The Girlhood of Mary Virgin*, eseguito tra il 1848 e il 1849, incarnando così il primo ideale di donna preraffaellita. Rossetti fa della sorella un simbolo di innocenza mariana, trasfigurandola in un'icona mistica che rappresentava il suo ideale di femminilità. Egli infatti si scosta dall'iconografia mariana tradizionale, in cui la Vergine adolescente era rappresentata intenta a leggere le Sacre Scritture sotto la supervisione di Sant'Anna, e sceglie invece di dipingerla mentre ricama un giglio:

As the model for the Virgin, Dante Gabriel wanted Christina as an image of 'female excellence'—hence sewing as the model of 'female excellence' carried on within the centre of the family, the sacred domestic hearth. By sewing rather than reading, Rossetti places the Virgin's power within a Victorian model of passive obedience and servitude, rather than a conscious intellectual and creative decision to participate in the sacred⁴².

Come poetessa, Christina Rossetti riflette sul processo creativo, sul rapporto tra artista e modella e sul senso di alienazione che la modella prova di fronte alla rappresentazione di sé. In particolare nel sonetto *In an Artist's Studio*, scritto nel 1856 e pubblicato postumo nel 1896, Christina Rossetti offre una prospettiva femminile sul rapporto tra artisti e modelle ispirandosi alla vicenda biografica di suo fratello ed Elizabeth Siddal, la modella che aveva preso il suo posto come ideale femminile nella cerchia dei preraffaelliti a partire dal 1851 e che avrebbe finito per diventare sua cognata. Christina, grazie alla sua esperienza di modella, vedeva che Dante Gabriel ricreava e idealizzava la Siddal proiettandola sulla tela, e capiva che questa figura ideale stava rimpiazzando la modella in carne ed ossa nella mente del fratello. Il sonetto si apre con due versi ambigui («One face looks out from all his canvasses, / One selfsame figure sits or walks or leans», vv. 1-2)⁴³, che potrebbero riferirsi sia al proliferare di dipinti raffiguranti Elizabeth Siddal eseguiti da D.G. Rossetti in quegli anni, sia al fatto che chiunque avesse fatto da modella al fratello in quel periodo sarebbe stata trasferita sulla tela con l'immagine di Elizabeth Siddal. I versi successivi spiegano che la modella, ormai fissata in un'icona, ha perso la sua dimensione di donna reale ed è diventata un oggetto nell'*atelier* dell'artista («We found her hidden just behind those screens, / That mirror gave back all her loveliness», vv. 3-4). Plasmata dall'artista, la modella ha perso la sua identità originaria per assumere le forme scelte dal pittore, che la dipinge come lui vuole vederla, «A queen in opal or in ruby dress, / A nameless girl in freshest summer greens, / A saint, an angel» (vv. 5-7). Il processo creativo visto dalla prospettiva della modella, che deve restare immobile per

ore una volta assunta la posa scelta dal pittore, è una sorta di rinuncia alla propria identità, un progressivo estraniamento dal proprio corpo, un sacrificio del dinamismo vitale alla fissità dell'icona. Il pittore infatti ha bisogno di lei per dar corpo alle sue fantasie artistiche («he feeds upon her face by day and night», v. 9). L'artista preraffaellita non vede la modella che ha di fronte come è realmente, «wan with waiting» e «with sorrow dim» (v. 12), ma come una creatura che «with true kind eyes looks back on him / fair as the moon and joyful as the light» (vv. 10-11). Dunque il pittore non si rende conto che sta spegnendo a poco a poco la modella, perché la vede «Not as she is, but was when hope shone bright; / Not as she is, but as she fills his dream» (vv. 13-14). L'assorbimento dell'artista nel suo sogno lo porta a contemplare con indifferenza narcisistica la donna che ha di fronte, determinando il significato uniforme ed invariato delle tele: «every canvas means / The same one meaning, neither more nor less» (vv. 7-8). Dunque il pittore del sonetto, che richiama quello di *The Oval Portrait*, è rappresentato come un vampiro che, ogni volta che riproduce la modella sulla tela, ne risucchia a poco a poco le pulsioni vitali trasferendole sui dipinti.

2.5 Il *Pygmalion* di G.B. Shaw

Il complesso di Pigmalione tra i preraffaelliti fornì lo spunto per la riletture shaviana dell'archetipo classico nell'opera teatrale *Pygmalion* (1916). Il *play* racconta infatti della trasformazione di una volgare fioraia dall'inglese sgrammaticato e rozzo in una signora di classe che si esprime come un'aristocratica. La scommessa viene lanciata all'inizio del I atto da Henry Higgins, un eccentrico professore di fonetica che vede la fioraia, Eliza Doolittle, esclusivamente come materiale di studio per dimostrare che le competenze linguistiche sono la via per l'avanzamento sociale: «You see this creature with her kerbstone English: the English that will keep her in the gutter to the end of her days. Well, sir, in three months I could pass that girl off as a duchess at an ambassador's garden party»⁴⁴. Come il Pigmalione classico plasma la sua bellissima statua da un blocco d'avorio, così il Professor Higgins dice nel II atto: «I shall make a duchess of this draggletailed guttersnipe»⁴⁵. Higgins è talmente assorbito dal suo lavoro scientifico che non nutre alcun interesse verso i rapporti sociali o la sfera emotiva, tanto che, a proposito del suo rapporto con le donne, dice nel II atto: «So here I am, a confirmed old bachelor, and likely to remain so. [...] They might as well be blocks of wood. I might as well be a block of wood»⁴⁶. Dunque l'altro elemento in comune tra Pigmalione e Higgins è che sono entrambi misogini e scapoli convinti.

Il III atto si apre con la descrizione del soggiorno della madre di Higgins, arredato con carta da parati e tappezzeria Morris⁴⁷ e impreziosito da un ritratto «of Mrs Higgins as she was when she defied the fashion in her youth in one of the beautiful Rossettian costumes which, when caricatured by people who

did not understand, led to the absurdities of popular estheticism in the eighteenth-seventies»⁴⁸. Il tono ironico della descrizione suggerisce l'intento dell'autore di mettere in ridicolo i preraffaelliti e il complesso di Pigmalione che regolava i loro rapporti con le *stunners*. Higgins ha bisogno di saggiare il livello di competenza linguistica raggiunto dalla sua creatura e chiede alla madre di far partecipare Eliza al ricevimento che darà di lì a poco. Il primo debutto in società di Eliza mette in evidenza le sue carenze socio-relazionali: si esprime con notevole padronanza linguistica, ma non è capace di selezionare il registro adeguato all'argomento e alla situazione, e non sa come rapportarsi agli altri. Quando Eliza e gli altri invitati vanno via, la madre di Higgins rimbrotta il figlio e Pickering, il dialettologo che aveva accettato la scommessa: «You certainly are a pretty pair of babies, playing with your live doll»⁴⁹. Con questa battuta Shaw allude probabilmente al dramma di Ibsen *Casa di bambola* (1879), in cui l'eroina scopre il bisogno di liberarsi dal ruolo di bambola impostole dal padre e dal marito e afferma il proprio desiderio d'indipendenza. Dunque Mrs. Higgins allude al fatto che un esperimento condotto su un essere umano potrebbe avere dei risvolti inaspettati, ma suo figlio non capisce e risponde: «Playing! The hardest job I ever tackled: make no mistake about that, mother. But you have no idea how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a quite different human being by creating a new speech for her»⁵⁰. Perso nella sua dimensione creativa, il professore considera Eliza un problema soltanto dal punto di vista scientifico, e per lui risolverlo significa semplicemente farla parlare come una duchessa entro i tempi stabiliti dalla scommessa. Non si rende conto che la madre intende ben altro: «No, you two infinitely stupid male creatures: the problem of what is to be done with her afterwards»⁵¹. Nonostante l'avvertimento della madre, Higgins prosegue nella creazione della sua duchessa e infine riesce a vincere la scommessa con Pickering: al *garden party* dell'ambasciatore, Eliza parla e si comporta come un'aristocratica e viene scambiata addirittura per una principessa.

All'inizio del IV atto, tornati a casa dalla festa, Higgins dice a Pickering «Thank God it's over!»⁵², incurante del fatto che Eliza possa sentirlo. Eliza «*flinches violently; but they take no notice of her; and she recovers herself and sits stonily as before*»⁵³. L'avverbio *stonily* sottolinea l'analogia tra Eliza e la statua di Pigmalione, mentre l'avverbio *violently* indica che, sotto la superficie marmorea del suo dignitoso silenzio, la ragazza ribolle di rabbia. Quando Higgins arriva a definire un incubo la cena dopo la festa «with nobody but a damned fool of a fashionable woman to talk to»⁵⁴, e si rivolge ad Eliza solo per ordinarle di spegnere le luci prima di andare a letto, la sua creatura «*tries to control herself and feel indifferent as she rises and walks across to the hearth to switch off the lights. By the time she gets there she is on the point of screaming. She sits down in Higgins's chair and holds on hard to the arms. Finally she gives way and flings herself furiously on the floor, raging*»⁵⁵. È a questo punto del *play* che la bambola-statua si trasforma in una donna in carne ed

ossa, sorprendendo Higgins: «The creature is nervous, after all»⁵⁶. Eliza si sente disorientata perché non sa più qual è il suo posto nella società («What am I fit for? What have you left me fit for? Where am I to go? What am I to do? Whats to become of me?»)⁵⁷, e quando Higgins le fa notare che nel suo nuovo stato potrà trovare facilmente marito, Eliza risponde: «I sold flowers. I didnt sell myself. Now youve made a lady of me I'm not fit to sell anything else. I wish youd left me where you found me»⁵⁸. Questa battuta di Eliza allude al fatto che le ragazze di bassa estrazione sociale come le *stunners*, una volta apprese le buone maniere della società borghese, erano in mano agli uomini che ne avevano promosso la trasformazione sociale, e la loro unica speranza di ottenere una posizione rispettabile era che questi mantenessero la loro promessa di sposarle.

Il V atto è incentrato sul confronto tra il creatore e la creatura dopo che questa lo ha abbandonato: Eliza è furiosa perché non vuole essere ignorata come se fosse una statua di marmo («I dont care how you treat me. [...] But [standing up and facing him] I wont be passed over»)⁵⁹, mentre Higgins rivela il suo attaccamento a lei dicendo: «You never asked yourself, I suppose, whether I could do without you»⁶⁰. Tuttavia, G.B. Shaw modifica il mito classico, in cui la statua diventa la moglie di Pigmalione, e propone un finale completamente diverso, in cui la creatura si rende indipendente dal suo creatore («I wouldnt marry you if you asked me»)⁶¹ e diventa artefice del proprio destino. Eliza annuncia infatti che sposerà Freddy, un ragazzo dolce ma squattrinato proveniente da una famiglia nobile decaduta, e risponde all'obiezione sollevata da Higgins «Can he make anything of you?» dicendo: «Perhaps I could make something of him»⁶². La nuova Galatea rappresenta pertanto la donna inglese dell'inizio del XX secolo, che vuole emanciparsi dai vecchi schemi vittoriani e riequilibrare i rapporti di potere all'interno della coppia. Modificando l'epilogo del mito ovidiano, G.B. Shaw suggerisce che la realtà sfugge al controllo dell'arte e che «Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable»⁶³.

Conclusion

In questo saggio ho esaminato da una prospettiva tematica l'influenza del mito di Pigmalione sulla letteratura vittoriana, selezionando alcuni testi significativi per illustrare l'evoluzione della concezione del rapporto tra arte e realtà nelle diverse riletture dell'archetipo ovidiano. In polemica con la concezione platonica della subordinazione dell'arte alla realtà in quanto rappresentazione di secondo grado del mondo delle Idee, Ovidio ricorre al mito di Pigmalione nelle *Metamorfosi* per sostenere la tesi che l'arte può rappresentare le Idee senza ricorrere alla mediazione della realtà: lo scultore, infatti, plasma la statua della propria donna ideale ricorrendo alla fantasia e non alla rappresentazione mimetica di un model-

lo. Prendendo vita grazie all'intervento divino, dunque, l'arte si sostituisce alla realtà. La rilettura poeica del mito di Pigmalione in *The Oval Portrait* inverte lo schema narrativo: non è l'arte a trasformarsi in realtà, ma la realtà a trasformarsi in arte attraverso la figura della modella che perde la vita quando il pittore finisce di riprodurla sulla tela. Non si tratta dunque di una semplice rappresentazione mimetica, ma ancora una volta di arte che si sostituisce alla realtà. Negli stessi anni, Browning introduce in *My Last Duchess* una concezione dell'arte come mezzo per dominare la realtà, modificando lo schema narrativo dell'archetipo ovidiano: al posto di un artista che desidera trasformare una statua in moglie, troviamo la figura del Duca di Ferrara che commissiona il ritratto della moglie per poi sbarazzarsi della modella. Dunque l'arte viene sostituita alla vita per esercitare un controllo sulla realtà. Anche in *The Portrait* di D.G. Rossetti l'arte viene presentata come un mezzo per controllare la realtà e fermare il tempo, ma viene introdotto l'elemento nuovo dell'arte come mezzo per idealizzare la modella. Questa concezione dell'arte si inserisce nel contesto più ampio del preraffaellismo, i cui esponenti cercavano di elevare sul piano artistico le loro modelle provenienti dagli strati sociali più bassi, per poi trasformarle in mogli adeguate all'ambiente sociale borghese. Questo fenomeno, riscontrabile ad esempio nel rapporto tra D.G. Rossetti ed Elizabeth Siddal, è noto come 'complesso di Pigmalione'. La poetessa e modella C.G. Rossetti, sorella dell'artista preraffaellista, analizza il processo creativo dalla prospettiva femminile della modella-creatura nel sonetto *In an Artist's Studio*, in cui l'artista è presentato come un vampiro che nutre la propria fantasia artistica con il corpo della modella, la quale perde parte della sua vitalità ogni volta che viene rappresentata in un quadro. Infine, nella rilettura shaviana, la creatura plasmata dall'artista si ribella al suo creatore e, diventando essa stessa artefice del proprio destino, afferma che la realtà non può essere regolata dall'arte. L'analisi delle riletture ottocentesche dell'archetipo classico nell'ambito della letteratura vittoriana permette di mettere a fuoco le tappe della trasformazione di Galatea da statua ideale a docile moglie-modella, da fonte di turbamento a fonte d'ispirazione, fino alla sua metamorfosi in donna emancipata e indipendente. In definitiva, Shaw rovescia la concezione ottocentesca del primato dell'arte sulla vita, aprendo nuove prospettive sulla concezione del rapporto tra arte e realtà.

Note

¹ P. D'Angelo, *Amare una statua. Artisti e modelle nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Medina, Palermo 1998, p. 7.

² Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, vol. II, Bompiani, Milano 1988, p. 535.

³ Cfr. V.I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006, pp. 15-30.

⁴ M. Schmitz-Emans, *Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei: Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur*, «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 1993, 112, 2, p. 167.

- ⁵ E.A. Poe, *The Oval Portrait*, in A.H. Quinn, E.H. O'Neill (eds.), *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with selections from his critical writings*, vol. I, Alfred A. Knopf, New York 1951, p. 382. Le successive citazioni sono tratte dalla medesima opera.
- ⁶ Ivi, p. 383.
- ⁷ Ivi, p. 384.
- ⁸ Ivi, p. 382.
- ⁹ M. Stanco, *Teorie estetiche 'narrate': "The Oval Portrait" di E.A. Poe*, «L'asino d'oro», 1992, 3, 5, p. 150.
- ¹⁰ Ivi, p. 151.
- ¹¹ U. Haselstein, *Arabeske/Allegorie. Zum Verhältnis von Bild und Text in Edgar Allan Poes Erzählung The Oval Portrait*, «Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft», 1998, 30, 3-4, p. 451.
- ¹² E.A. Poe, *The Oval Portrait*, cit., p. 382.
- ¹³ Ivi, p. 383.
- ¹⁴ Nei *Marginalia* (1849), Poe scrive: «Were I called on to define, very briefly the term 'Art', I should call it 'the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the Veil of the Soul'. [...] We can, at any time, double the true beauty of an actual landscape by *half-closing an eye* as we look at it. The naked Senses sometimes see too little—but then *always* they see too much.» In G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Unicopli, Milano 1990, p. 55.
- ¹⁵ E.A. Poe, *The Oval Portrait*, cit., p. 383.
- ¹⁶ K. Silverman, *Edgar Allan Poe. Mournful and Never-ending Remembrance*, Weidenfeld & Nicolson, London 1992, p. 180.
- ¹⁷ E.A. Poe, *The Oval Portrait*, cit., p. 383.
- ¹⁸ E.A. Poe, *Life in Death*, in K. Silverman, *Edgar Allan Poe. Mournful and Never-ending Remembrance*, cit., p. 180.
- ¹⁹ G. Balestra, *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, cit., p. 55.
- ²⁰ S. Perosa, *L'isola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, p. 106.
- ²¹ R. Browning, *My Last Duchess*, in M.H. Abrams, S.J. Greenblatt (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, W.W. Norton & Company, New York 2000, p. 1352 (le successive citazioni sono tratte dalla medesima opera).
- ²² La poesia di Browning, basata sulle figure storiche di Alfonso II (quinto duca di Ferrara e ultimo erede della casata d'Este) e della sua giovane moglie Lucrezia de Medici, morta improvvisamente e in circostanze misteriose, racconta la successiva trattativa matrimoniale del Duca con il Conte del Tirolo. Cfr. B.J. Baines, *'My Last Duchess' and The Duchess of Malfi*, «Studies in Browning and His Circle», 1983, 11, 2, p. 23.
- ²³ J.A.W. Heffernan, *Entering the Museum of Words: Browning's 'My Last Duchess' and Twentieth-Century Ekphrasis*, in P. Wagner (eds.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Walter de Gruyter, Berlin 1996, p. 269. Si vedano anche A. Righetti, *Il ritratto, l'epitaffio, il clavicordo. Analisi di tre monologhi drammatici di R. Browning*, Libreria Universitaria, Verona 1981, pp. 35-81, e J. Bristow, *Robert Browning*, Harvester Wheatsheaf, New York 1991, pp. 33-66.
- ²⁴ R. Browning, *My Last Duchess*, cit., p. 1353.
- ²⁵ E.G. Ingersoll, *Lacan, Browning, and the Murderous Voyeur: 'Porphyria's Lover' and 'My Last Duchess'*, «Victorian Poetry», 1990, 28, 2, p. 156.
- ²⁶ M. Roston, *Victorian contexts: Literature and the Visual Arts*, Macmillan, London 1996, p. 107.
- ²⁷ R. Langbaum, *Il monologo drammatico*, in F. Marucci (a cura di), *Il Vittoriano*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 181.
- ²⁸ B.J. Baines, *'My Last Duchess' and The Duchess of Malfi*, cit., p. 30.
- ²⁹ Cfr. S.M. Lasner, *Browning's First Letter to Rossetti: a Discovery*, «Browning Institute Studies», 1987, 15, 1, p. 87.
- ³⁰ D.G. Rossetti, *Poems and Translations 1850-1870 by Dante Gabriel Rossetti*, Oxford University Press, London 1913, p. 73.

- ³¹ J.B. Bullen, *The Pre-Raphaelite Body. Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*, Clarendon Press, London 1998, p. 127.
- ³² M.A. Danahay, *Mirrors of Masculine Desire: Narcissus and Pygmalion in Victorian Representation*, «Victorian Poetry», 1994, 32, 1, pp. 42-43.
- ³³ D.G. Rossetti, *Poems and Translations 1850-1870 by Dante Gabriel Rossetti*, cit., p. 74.
- ³⁴ Ivi, p. 76.
- ³⁵ Ivi, p. 73.
- ³⁶ J. Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, Quartet Books, London 1985, p. 64.
- ³⁷ Ivi, p. 42.
- ³⁸ W. Sipher, *I Pre-raffaelliti*, in F. Marucci (a cura di), *Il Vittoriano*, cit., p. 326.
- ³⁹ J. Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, cit., p. 59.
- ⁴⁰ I. Williams, *Elisabeth Siddal: The Health Issue*, «The Journal of Pre-Raphaelite Studies», 1996, 5, p. 54.
- ⁴¹ J. Marsh, *Pre-Raphaelite Sisterhood*, cit., p. 168.
- ⁴² D.L. Cumberland, *Modelling God, Modelling Resistance*, «The Journal of Pre-Raphaelite Studies», 2003, 12, p. 44.
- ⁴³ C.G. Rossetti, *In an Artist's Studio*, in M.H. Abrams, S.J. Greenblatt (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, cit., p. 1586.
- ⁴⁴ G.B. Shaw, *Pygmalion*, Cideb, Genova 1995, p. 36.
- ⁴⁵ Ivi, p. 54.
- ⁴⁶ Ivi, pp. 68-69.
- ⁴⁷ William Morris diventò un imprenditore nel campo dei mobili, della carta da parati e dell'editoria.
- ⁴⁸ G.B. Shaw, *Pygmalion*, cit., p. 93.
- ⁴⁹ Ivi, p. 112.
- ⁵⁰ Ivi, p. 113.
- ⁵¹ Ivi, p. 115.
- ⁵² Ivi, p. 129.
- ⁵³ *Ibidem*.
- ⁵⁴ Ivi, p. 130.
- ⁵⁵ Ivi, p. 131.
- ⁵⁶ Ivi, p. 133.
- ⁵⁷ Ivi, p. 135.
- ⁵⁸ Ivi, p. 136.
- ⁵⁹ Ivi, p. 169.
- ⁶⁰ *Ibidem*.
- ⁶¹ Ivi, p. 173.
- ⁶² *Ibidem*.
- ⁶³ Ivi, p. 198.

Bibliografia

- Baines B.J., *My Last Duchess and The Duchess of Malfi*, «Studies in Browning and His Circle», 1983, 11, 2, pp. 23-30.
- Balestra G., *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Unicopli, Milano 1990.
- Bright M.H., *The Influence of Browning's 'My Last Duchess' on Rossetti's 'The Portrait'*, «American Notes and Queries», 1975, 13, pp. 99-100.
- Bristow J., *Robert Browning*, Harvester Wheatsheaf, New York 1991.
- Bronfen E., *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992.
- Browning R., *My Last Duchess*, in M.H. Abrams, S. Greenblatt (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, W.W. Norton & Company, New York 2000, pp. 1352-1353.
- Bullen J.B., *The Pre-Raphaelite Body. Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*, Clarendon Press, London 1998.
- Caws M.A., *Insertion in an Oval Frame: Poe Circumscribed by Baudelaire (Part I)*, «The French Review», 1983, 56, 5, pp. 679-687.
- Colella S., *Il genere nel testo poetico: Elizabeth Barrett Browning e Christina Rossetti*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1994.
- Coulling S., *The Duchess of Ferrara and the Countess Gismond: two sides of the Andromeda Myth*, «Studies in Browning and His Circle», 1986, 14, pp. 66-84.
- Cumberland D.L., *Modelling God, Modelling Resistance*, «The Journal of Pre-Raphaelite Studies», 2003, 12, pp. 39-57.
- Danahay M.A., *Mirrors of Masculine Desire: Narcissus and Pygmalion in Victorian Representation*, «Victorian Poetry», 1994, 32, 1, pp. 35-53.
- D'Angelo P., *Amare una statua. Artisti e modelle nella letteratura tra Ottocento e Novecento*, Medina, Palermo 1998.
- Del Sapio Garbero M., *L'assenza e la voce: scena e intreccio della scrittura in Christina Rossetti, Sinclair e Christine Brooke-Rose*, Liguori, Napoli 1991.
- Faas E., *Retreat into the Mind. Victorian Poetry and the Rise of Psychiatry*, Princeton University Press, New Jersey 1988.
- Falqui L., *Aurea domus: viaggio nel sogno preraffaellita*, Novecento, Palermo 1995.
- Finizio L.P., *Moderno antimoderno: l'arte dei preraffaelliti nella cultura vittoriana*, Liguori, Napoli 2004.
- Freedman W., *Poe's Oval Portrait of 'The Oval Portrait'*, «Poe Studies: Dark Romanticism: History, Theory, Interpretation», 2001, 34, 1-2, pp. 7-12.
- Gemmette E.V., *Browning's 'My Last Duchess': an Untenable Position*, «Studies in Browning and His Circle», 1982, 10, 1, pp. 40-45.
- Gilmour R., *The Victorian Period. The Intellectual and Cultural Context of English Literature (1830-1890)*, Longman, New York 1993.

- Hardie P., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Haselstein U., *Arabeske/Allegorie. Zum Verhältnis von Bild und Text in Edgar Allan Poes Erzählung 'The Oval Portrait'*, «Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft», 1998, 30, 3-4, pp. 435-452.
- Heffernan J.A.W., *Entering the Museum of Words: Browning's 'My Last Duchess' and Twentieth-Century Ekphrasis*, in P. Wagner (ed.), *Icons—Texts—Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Walter de Gruyter, Berlin 1996, pp. 262-280.
- Hochberg S., *Male Authority and Female Subversion in Browning's 'My Last Duchess'*, «Lit: Literature Interpretation Theory», 1991, 3, 1, pp. 77-84.
- Ingersoll E.G., *Lacan, Browning, and the Murderous Voyeur: 'Porphyria's Lover' and 'My Last Duchess'*, «Victorian Poetry», 1990, 28, 2, pp. 151-157.
- —, *Personality in Robert Browning's Dramatic Monologues*, «Études Anglaises», 1995, 48, 2, pp. 140-147.
- Jack I., *Browning's Dramatic Lyrics (1842)*, «Browning Institute Studies», 1987, 15, 1, pp. 161-175.
- Jones K., *Learning not to be first. The life of Christina Rossetti*, Oxford University Press, Oxford 1992.
- Kafalenos E., *Effects of Sequence, Embedding and Ekphrasis in Poe's 'The Oval Portrait'*, in J. Phelan, P.J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell, Malden MA 2005, pp. 253-268.
- Kennedy G.J., *Poe, Death and the Life of Writing*, Yale University Press, London 1987.
- Kot P., *Painful Erasures: Excising the Wild Eye from 'The Oval Portrait'*, «Poe Studies: Dark Romanticism: History, Theory, Interpretation», 1995, 28, 1-2, pp. 1-6.
- Langbaum R., *Il monologo drammatico*, in F. Marucci (a cura di), *Il Vittoriano*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 171-208.
- Lasner S.M., *Browning's First Letter to Rossetti: a Discovery*, «Browning Institute Studies», 1987, 15, 1, pp. 79-89.
- MacMahon B., *Indirectness, rhetoric and interpretative use: communicative strategies in Browning's My Last Duchess*, «Language and Literature», 1996, 5, 3, pp. 209-223.
- Marsh J., *Pre-Raphaelite Sisterhood*, Quartet Books, London 1985.
- Maynard J., *Speaker, Listener, and Overhearer: the Reader in the Dramatic Poem*, «Browning Institute Studies», 1987, 15, pp. 105-112.
- Ovidio, *Le Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, vol. II, Bompiani, Milano 1988.
- Perosa S., *L'isola la donna il ritratto. Quattro variazioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

- Peterson L.H., *Restoring the Book: The Typological Hermeneutics of Christina Rossetti and the PRB*, «Victorian Poetry», 1994, 32, 3-4, pp. 209-223.
- Poe E.A., *The Oval Portrait*, in A.H. Quinn, E.H. O'Neill (eds.), *The Complete Poems and Stories of Edgar Allan Poe with selections from his critical writings*, vol. I, Alfred A. Knopf, New York 1951, pp. 382-384.
- Righetti A., *Il ritratto, l'epitaffio, il clavicordo. Analisi di tre monologhi drammatici di Browning*, Libreria universitaria, Verona 1981.
- Rossetti C.G., *In an Artist's Studio*, in M.H. Abrams, S. Greenblatt (eds.), *The Norton Anthology of English Literature*, vol. II, W.W. Norton & Company, New York 2000, p. 1586.
- Rossetti D.G., *The Portrait*, in H. Milford (ed.), *Poems and Translations 1850-1870 by Dante Gabriel Rossetti*, Oxford University Press, London 1913.
- Roston M., *Victorian Contexts: Literature and the Visual Arts*, Macmillan, London 1996.
- Schmitz-Emans M., *Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei: Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur*, «Zeitschrift für Deutsche Philologie», 1993, 112, 2, pp. 161-187.
- Shaw G.B., *Pygmalion*, Cideb, Genova 1995.
- Silverman K., *Edgar Allan Poe. Mournful and Never-ending Remembrance*, Weidenfeld & Nicolson, London 1992.
- Sipher W., *I Pre-raffaelliti*, in F. Marucci (a cura di), *Il Vittoranesimo*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 327-341.
- Stanco M., *Teorie estetiche 'narrate': 'The Oval Portrait' di E.A. Poe*, «L'asino d'oro», 1992, 3, 5, pp. 147-159.
- Stoichita V.I., *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2006.
- Taylor B., *Beatrix/Creatrix: Elisabeth Siddal as Muse and Creator*, «The Journal of Pre-Raphaelite Studies», 1995, 4, pp. 29-42.
- Wilbur R., *The House of Poe*, in H. Bloom (ed.), *Edgar Allan Poe*, Chelsea House Publishers, New York 1985, pp. 51-69.
- Williams I., *Elisabeth Siddal: The Health Issue*, «The Journal of Pre-Raphaelite Studies», 1996, 5, pp. 53-70.



Samuele
Grassi

'Ghosts' of the Nation: rappresentazioni dell'*Irishness* nell'opera di Neil Jordan

... And perhaps you realise that the form of our public acts
is only a shadow of that of our private ones ...
(N. Jordan, *The Past*)

In una conferenza tenutasi a Monaco nel 1988, Richard Kearney commentò così la situazione culturale irlandese: «Yes, we have an identity crisis in the South. But at least we are trying to work it out in our literature»¹; nell'ambito della stessa conferenza, Kearney aveva affrontato il problema della «*transitional crisis*» come conseguenza del passaggio dell'Irlanda ad una realtà di tipo globale, esprimendo la necessità di ripensare l'identità nazionale². La generazione contemporanea di autori irlandesi ha cercato di dare risposte alla crisi, trovando nelle narrazioni dell'Irlanda nuovi stimoli per rielaborare il concetto di *Irishness* in rapporto a passato coloniale e Storia nazionale. Nati sotto il 'fantasma' di de Valera, i nuovi autori hanno raggiunto la maturità in un contesto segnato dal ventennio dei *Troubles* da un lato, il lento processo di modernizzazione dettato dai cambiamenti sociali (legalizzazione del divorzio, depenalizzazione dell'omosessualità) dall'altro. Chi prediligendo la sfera del personale, chi quella del sociale, chi ancora quella politica, se non tutte e tre assieme, la loro opera si è indirizzata verso la rilettura dei tropi tradizionali per promuovere costruzioni e rappresentazioni di identità 'alternative' attraverso la decostruzione di stereotipi e riletture squisitamente *Irish* di soggetti e narrazioni per lungo tempo messe a tacere. Spesso, il processo di *ricostruzione* della *Irishness* come realtà culturale ha privilegiato le narrazioni del *border*, del 'confine' sia in senso materiale, sia metaforico – nel privato e nel pubblico (politico). Su questi territori di confine, dove tutto ciò che costituisce il nuovo – nuove forme di rappresentazione, nuove identità – è definito in maniera quasi ossessiva in rapporto al passato, si inserisce la carriera di Neil Jordan,



romanziera, autore di *short-stories*, sceneggiatore, produttore, nonché celebrato cineasta, ed esponente di quel *Revival* pan-celtico che Gerry Smyth individua nella cultura irlandese degli ultimi trent'anni³.

Sia nella sua produzione cinematografica che in quella letteraria, Neil Jordan ha teso ad attuare una revisione delle figure tradizionali attraverso l'uso di procedimenti genuinamente postmoderni. Una tendenza che secondo Renzo S. Crivelli è in prima istanza un nuovo tentativo di decolonizzazione attraverso forme alternative dell'Irlandesità, in pratica una «“ri-appropriazione” della *Irishness*»⁴. L'ansia del confronto con la tradizione ha influenzato la carriera di Neil Jordan fin dagli esordi, verso la fine degli anni Settanta: «When I started writing», ha detto Jordan, «I felt very pressured by the question: how do I cope with the notion of Irishness? It meant almost nothing to me [...] The primary questions for me were: Who am I? What do my experiences mean? What am I – a person here and now who puts pen to paper to express himself – in relation to the huge pressure of tradition?»⁵.

Le pratiche discorsive di letteratura e cinema sono state spesso messe a confronto. Neil Jordan ha sempre cercato di dare una risposta a questo rapporto, stabilendo all'interno della sua opera un legame di interdipendenza tra le due forme di espressione: l'attaccamento al testo scritto – giustificato anche dalla sua attività di sceneggiatore – è solo uno degli aspetti che lo dimostrano. In Neil Jordan, la letteratura si serve del cinema, il testo dell'immagine, mentre l'immagine, l'elemento visuale entra prepotentemente nel testo; di frequente, la struttura dei racconti e dei romanzi segue la scansione in scene e episodi tipica del linguaggio cinematografico; i testi sono fortemente dialogici. Si tratta di due forme di rappresentazione che ha sempre (o quasi) portato avanti contemporaneamente, e per le quali ha sfruttato gli stessi procedimenti e affrontato le stesse tematiche. Kevin e Emer Rockett, in un recente studio sul cinema di Jordan, sostengono che «a “literary stile”, or a determined focus on narrative and meaning, periodically hovers over even his most visual films, and, indeed, for a filmmaker concerned with the visual, ironically, unlike his early prose writings, his films are sometimes surprisingly “wordy”»⁶. Tale consapevole scelta dell'autore non mancò di attirare critiche e accuse di ambiguità. Quando l'esordiente ma già apprezzato scrittore Jordan decise di realizzare la sua prima sceneggiatura, agli inizi degli anni Ottanta, il suo debutto nel mondo del cinema non fu esente da giudizi negativi, come lui stesso ricorda:

Ho ricevuto molte critiche da parte della gente, incluse lettere di protesta ai giornali. Secondo loro non avrei dovuto fare il film perché ero uno scrittore, e non un regista. L'Irlanda è un paese di musicisti e di scrittori, non c'è mai stata una tradizione cinematografica. Per buona parte del pubblico irlandese, il mio passaggio al cinema è stato un po' come tornare indietro⁷.

La «counter-tradition» in cui Kearney ha situato l'opera di Neil Jordan ne stabilisce un parallelo con quella di autori quali John Banville, Aidan

Higgins e Flann O'Brien⁸. Si tratta, a livello stilistico, di una posizione intermedia tra Modernismo e revivalismo, definita da Kearney stesso un 'Modernismo di mediazione', «[...] a *collage* of modern and traditional motifs, [...]. It may be termed postmodern to the extent that it borrows freely from the idioms of both modernity and tradition, one moment endorsing a deconstruction of tradition, another reinventing and rewriting the stories of the past transmitted by cultural memory»⁹. Sul piano tematico, infatti, l'opera di Neil Jordan affronta prima di tutto l'ossessione, tipicamente 'Irish', per il rapporto tra padri e figli, cui si lega una più ampia visione del confronto con la tradizione letteraria del Novecento, con i 'padri' della letteratura irlandese; la scoperta della sessualità negli adolescenti; la proposta di ruoli di genere 'altri' rispetto a quelli tradizionalmente assegnati e riconducibili all'eteronormatività del patriarcato, oltre che dalle norme della morale cattolica; nuovi processi per la costruzione delle identità in cui il rapporto e il superamento dei *borders* diventa necessario, si fa strumento per trapassare e abbattere stereotipi di genere, razza, ideali politici; la revisione del passato nazionale in chiave metafisica; il confronto tra pubblico/politico e privato e i loro effetti sulla costruzione dell'identità; e infine, la revisione postmoderna dei miti irlandesi. Nel suo studio sul romanzo contemporaneo irlandese, Roberta Geffer Wondrich denunciava una tendenza comune a molti autori verso un allontanamento dalle rappresentazioni dell'*Irishness*, sostenendo che:

Ciò che si evince da una panoramica della produzione degli ultimi decenni è che l'Irlanda, e non più l'*Irishness*, rimane saldamente al centro dell'interesse dei romanzieri della Repubblica. [...] l'idea stessa di identità irlandese è risolutamente svincolata dal concetto di *Irishness*, la cui concezione essenzialista è da tempo respinta e decostruita a favore di una ricostruzione più articolata della specificità culturale irlandese¹⁰.

In realtà, le preoccupazioni di Jordan agli inizi della carriera, la presenza di materiale critico sull'autore in cui la sua opera viene associata continuamente alla proposta di nuove forme, nuove alternative per l'identità culturale nazionale, ma soprattutto i temi su cui l'autore torna frequentemente comunicando l'intenzione di rigettare i modelli tradizionali del passato in virtù di un'apertura dell'Irlanda sembrano testimoniare il contrario. Ciò che è opportuno ricordare, semmai, è il fatto che l'apertura verso territori di rappresentazione inediti da parte di Neil Jordan e di altri autori contemporanei irlandesi valorizza, allo stesso tempo, il senso di appartenenza. In sostanza, precisa Kearney:

This does not amount, in any sense, to a repudiation of their Irish culture, or indeed to a denial of a specifically 'Irish thing' about their work. On the contrary, each acknowledges a fundamental sense of belonging and fidelity to a 'native place'. It is, to be sure, not the Nation-State in any official sense. It is a place more local than the nation, more personally and communally experienced – one not circumscribed by abstract statutes or boundaries¹¹.

Come altri suoi contemporanei, Neil Jordan ha scelto di rimanere stabile in Irlanda (esattamente a Bray, nei pressi di Dublino, dove sono ambientate alcune sue opere, sia letterarie che cinematografiche) per tutta la carriera, tranne un breve periodo di permanenza a Londra. Jordan ha però trovato il proprio senso di appartenenza nel concetto e nei luoghi del limite, in quegli spazi indefiniti e ancora tutti da creare, modellare, che si nutrono di quel *border* caratteristico di tutta la sua produzione:

Our mistake was to assume that we could be at home in a single nation. We fed ourselves on ideologies of violence and instant salvation, the illusion that history is a continuum moving forward to its perfect destiny. We thus forgot that we can never be at home anywhere. Perhaps it is one of the functions of writers and artists to remind the nation of this. To expose the old ideologies. To feel in exile abroad and also when one returns home. To remain faithful to the no-place (*u-topos*) in us all. As a filmmaker I feel bereft in Ireland – like a shoemaker without his leather – and yet I always remain something of an ‘outsider’ in other countries¹².

In alcuni recenti studi sull'Irlanda, tale concezione di Neil Jordan è stata paragonata al concetto di *third space* di Homi Bhabha: sia Kearney, sia Smyth e anche Keith Hopper hanno tutti sottolineato il legame tra l'opera dell'autore e le teorie del critico. In effetti, le 'narrazioni del *border*' – in Jordan e altri autori contemporanei irlandesi – sembrano dovere molto al concetto di *hybridity* definito da Bhabha:

[...] the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which a third one emerges, rather hybridity to me is the 'third space' which enables other positions to emerge. This third space displaces the histories that constitute it, and sets up new structures of authority, new political initiatives, which are inadequately understood through received wisdom¹³.

Si è detto di quanto e come siano questi spazi indefiniti – nei quali le apparenze costituiscono maschere dietro cui si cela la creazione di un nuovo soggetto, stabilendo di volta in volta una diversa lettura del passato individuale e nazionale – a modellare le creazioni artistiche di Neil Jordan. Una tendenza verso l'indecidibilità della rappresentazione, desiderio di rilettura in continuo movimento, per il quale ancora Rockett ha coniato l'espressione «trope of mutability», riassumibile in:

[...] notions around appearance, reality and “unreality”, or the irrational; the psycho-sexual dynamics of the family, but most especially around the young male and the oedipal triangulation of desire; the interrelationship of private and public; the (im)possibility of transformation and the blurring of categories other than in negative terms; an enjoyment of the sensual, of fantasy and the impossible made possible [...]¹⁴.

Questo studio si ripropone di leggere l'opera di Neil Jordan alla luce del processo di revisione culturale tuttora in corso in Irlanda e di analizzarne le opere in cui più forte emerge il tentativo di trovare nuove forme di rappresentazione dell'*Irishness*. Occorre inoltre precisare che si è scelto di prendere in considerazione quelle opere in cui la tematica dell'*Irishness* non solo è centrale ma viene scomposta e rielaborata in una nuova prospettiva da un autore proiettato verso il confronto con Stati Uniti ed Europa, la stessa Irlanda e l'Inghilterra.

I. La figura dei padri e i nuovi *gender roles*: i romanzi

Analizzando il Postmoderno nella letteratura irlandese, Neil Murphy affianca la scrittura di Neil Jordan a quelle di John Banville e Aidan Higgins per lo sviluppo di tematiche attente alla rilettura dei tropi dell'irlandesità e per il modo in cui essi rispondono alla lezione del Modernismo, portando i propri lettori verso mondi finzionali in cui si mettono in discussione l'umana conoscenza e l'articolazione dell'esperienza¹⁵. Nei suoi romanzi, Jordan recupera attraverso le figure dei padri le narrazioni tradizionali tipiche della nazione Irlanda, proponendo, allo stesso tempo, nuove soggettività, nuove identità e nuovi ruoli in contrapposizione a modelli dominanti del patriarcato, dalle costrizioni della Chiesa Cattolica alla retorica del nazionalismo, al retaggio del passato coloniale.

Il primo romanzo di Neil Jordan, *The Past* (1980)¹⁶, esplora il tema della ricerca delle proprie origini attraverso «a richly metaphorical meditation on the interwoven concepts of nation and narration in Ireland»¹⁷. L'anonimo protagonista tenta di scoprire l'identità dei genitori, e del padre in particolare, attraverso la ricostruzione del passato familiare nell'arco di tre generazioni dal 1913 al 1934 servendosi delle foto della madre, l'attrice Rene, e dei racconti della sua amica Lili e di Father Beausang, il parroco del paese. Tuttavia, il ripetersi costante fin dalle prime pagine del romanzo di «I imagine» prelude alla caducità dell'impresa. Il recupero del passato si complica a causa dei due possibili padri, James e Luke (a loro volta padre e figlio), e ogni tentativo di scoperta della verità è destinato a perdersi in quel «musk of generation came» (309) con cui si chiude il romanzo. La rappresentazione dell'Irlanda nei primi decenni del Novecento fa da sfondo al racconto dei genitori di Rene, Una e Michael, costretti all'esilio in Inghilterra per dar vita al loro «love-child» (8) al di fuori del matrimonio; la tematica dell'esilio irrompe nella vita dei due quando si rendono conto di essere «Irish, [...] carrying their cases, [...] whispering the confidence that they too are transplants to this imperial soil» (10), e per di più in fuga da un'Irlanda ancora legata ai valori tradizionali del Cattolicesimo e della procreazione, «that country where there is only rumour and everybody is related» (18).

Le rappresentazioni dei padri si scontrano col vissuto dei personaggi nel loro rapporto col passato e con le narrazioni di una nazione in via di

formazione. La scrittura di Jordan presenta di frequente riferimenti a fatti storici, eventi e personaggi della storia d'Irlanda, soprattutto per quanto riguarda la figura di Eamon de Valera (nel romanzo un amico di Una), emblema del 'padre nazionale'. Qui, egli diventa «the gaunt schoolmaster [...] his unlikely profile on the history of this place as surely as South American dictators stick theirs on coins and postage stamps» (50) – probabilmente un'intrusione da parte dell'autore, che approfondirà la figura dell'eroe nazionale nel film *Michael Collins*, del 1996. Nel testo, il padre di Rene viene più volte evocato per la sua 'Free State Uniform'. Ucciso nel corso del Booterstown seafront – in cui rimase coinvolto anche l'allora Ministro di Giustizia del *Free State*, Kevin O'Higgins, per mano di militanti dell'IRA, che si riproponevano di vendicare l'uccisione di alcuni repubblicani – la sua morte sembra voler rimandare da parte di Jordan al modo in cui la violenza politica e soprattutto le divisioni del pubblico/politico infrangono la sfera del privato/personale, come si evince dalla rappresentazione del fallimentare matrimonio di Michael con la moglie Una. Similarmente, James Vance, il probabile padre del protagonista, viene presentato per «[...] his sympathies Republican, his background Protestant. He has entered a Catholic marriage and his wife has not long ago died, having left him a son christened Luke» (103); tutto ciò eleva religione e passione politica a narrazioni 'dominanti' scritte nella Storia del paese e nel vissuto dell'individuo. Su questa tendenza di Jordan a rileggere temi e figure nazionali, sia nel cinema, sia in letteratura, Kathleen Gallagher Winarski afferma:

[...] he is not intimidated by Irish tradition. Rather, Jordan explores Irish literature and culture as an artist who challenges tradition to express and to enrich his own vision, which is rooted in his past, but headed toward a future that will, by its nature, push the artist beyond all boundaries. For Jordan stretching the boundaries of tradition means liberating his fiction – breathing new life into Ireland's stories of family and nation through film and its ability to create intricate and subtle textures of characterisation and feeling¹⁸.

Per quanto riguarda le due figure 'al di sopra' degli eventi, Lili e Father Beausang, rappresentano ciascuno il lato nascosto del passato dei due genitori. Grazie all'amica di infanzia, Lili, Rene riesce a liberarsi dal fardello dell'educazione cattolica cui la madre l'ha indirizzata e – in un rimando ai racconti di *Night in Tunisia* (1976) – scoprire la propria sessualità nei giochi innocenti con l'amica Lili: «And feeling Lili's hand [...] for such is the feeling welling inside you, you suspect it would fill a whole glass» (70), e che le permette il passaggio «from the age of innocence to the age of reason» (69). Le suore cattoliche, così come verranno rappresentate anche nel film *The Miracle* (1991), sono ritratte sempre nella loro glacialità, nella loro ossessione per le norme tanto da essere presenze ancora più minacciose di quelle dei padri; il loro ultimo ed unico scopo è costituito

dalla formazione di giovani donne, alle quali insegnano «how up to that moment you could not sin because you were not aware of sin but how after that moment the awareness of sin that she is handing you like a gift will make it possible for you to sin» (67). Quasi tutti i personaggi femminili dei romanzi di Jordan ricevono un'educazione cattolica, alla quale reagiscono sempre preferendo alla domesticità la realizzazione personale, sotto forma di carriere artistiche, nel metaforico rifiuto del ruolo di *Mother Ireland*. Father Beausang è il compagno di visita nella casa dove James Vance vive con il piccolo Luke (altro possibile 'padre' nel romanzo) e il padre, anziano pittore – proprio come la madre di Jordan – immerso nel passato di un'Irlanda che esiste solo sulla tela o nella dimensione immaginifica della memoria. Father Beausang è il tipico parroco di periferia nonché figurazione della Chiesa Cattolica declinata al maschile, tanto segnato dalle convenzioni della sua morale da essere incapace di mantenere rapporti interpersonali al di fuori della circoscrizione parrocchiale. Il suo attaccamento alla casa dei Vance «like a presbiterary or bachelor residence» (124), allora, può essere tale soprattutto in ragione della mancanza di una figura femminile¹⁹: «I loved that house [...] and its three generations of males and perhaps it was the fact that there was no woman there that enabled me to call so often [...]. Was it this we shared, I wonder, this absence of femininity, because it often seemed that all our discussions in that sagging house concerned an absence which all three of them suspected might one day be filled» (187-188), confermando in tal modo anche i sospetti sulle sue dubbie pulsazioni emotive.

Vi sono momenti in cui Jordan, nel romanzo, evoca la relazione di padri e figli tramite la circostanza degli eventi nella narrazione, delineando sensazioni, emozioni e percezioni sulla base di una onnipresente 'entità dei padri' rinvigorita dal potenziale dell'arte, di quelle arti (fotografia, pittura, recitazione) presenti nella vita dei protagonisti. Il punto di vista del narratore, di conseguenza, valica i limiti spazio-temporali stabilendo un *continuum* padre-figlio tramandato nel tempo. Ne sono degli esempi l'epifania del vecchio Vance, 'rapito' all'improvviso dalla tela «as if the brush is pulling his hand», il cui colpo di pennello introduce il legame della coppia padre-figlio/James-Luke («His son was up the Head and his own son beyond him, near the crest»), per chiudere con una riflessione di James sulla transitorietà dell'esistenza, sul mare dell'esperienza, tanto vasto come quello che sta ammirando dalla cima della baia insieme al figlio «death was not just like that sea, it was that sea and the only purpose of that sea was to remind him of his death» (137-138). La stessa tecnica dello spostamento del punto di vista viene ripresa di nuovo verso la fine del romanzo, nel momento in cui James tenta di persuadere il figlio a non ripetere gli stessi errori che lui ha commesso, con il vecchio Vance che sogna entrambi davanti alla sua tela:

You must succeed where I failed. [...] You are my beloved son, he says, you must be everything I am not. But you made me, Luke says, turning his

face around to the light. Luke shows the cut-out square of print to the old man, who proclaims it a masterful knee. I won't be with you much longer, the old man says, standing in the doorway. For a little while, then I won't be with you. You are my father, James says, you will always be with us. You made me. You made me, says Luke, turning again from the light. The old man shuffles back upstairs to where he mixes his pigments. Up there he dreams of them both, with his shock of white hair (172-173).

I ricordi di un passato che diventa ossessiva ricerca della propria identità, vincolo dal quale non ci si può separare, si tramandano di generazione in generazione e sono gli stessi che il protagonista avverte come odore all'interno della casa ormai abbandonata, nel presente diegetico («He goes upstairs and urinates in the bowl, surrounded by the odour of fathers, of the slow drip across the years, of inheritance, colouring and temper, from father to son and father to son», 239).

Il ritorno alle origini, mito individuale, si chiude metaforicamente con un mito nazionale, il viaggio alle sorgenti di Lisdoonvarna. Il potenziale evocativo dell'ultima tappa di un viaggio senza fine cresce poiché Jordan sceglie di inserirvi il contesto di un viaggio spirituale del 'padre nazionale': de Valera (nel romanzo, «Dev [...] the father of us all», come commenta Lili). Raggiunta la fonte alla ricerca di «that elusive elixir of abstention politics and national health» (286), de Valera intende ottenenere dalla miracolosa acqua delle sorgenti quell'«extraordinary power» (300) necessaria a consacrarlo come leader di un'Irlanda avviata alla prosperità. Questo tipo di intrusione, già sperimentata altrove nel romanzo e che rimane caratteristica della scrittura dell'autore, può essere ricondotta ad una tendenza piuttosto frequente nella letteratura irlandese contemporanea, che ritiene necessaria l'appropriazione del passato per lo sviluppo di nuove narrative della nazione. È quanto sostiene anche Luke Gibbons, parlando dello stesso tipo di procedimento nella nuova cinematografia indigena di fine Novecento – il che porterebbe secondo lui a *riconsiderare* l'abbattimento della barriere narrative anche tra tecniche di rappresentazione (letteratura e cinema) solo in apparenza differenti:

[...] what is needed here is not less, but more attention to literature and film, for writers and film-makers in Ireland have already taken it upon themselves to question [...] omniscient or over-arching narratives. Some of the most distinctive – and, it could be argued, influential – strands in Irish fiction have sought to pre-empt the very possibility of the narrative coherence by introducing into fiction precisely the contingency of history – the chance event [come nel caso di *The Past*], the accidental detail, the unexpected encounter, the irrelevant aside²⁰.

Il 'fantasma' di de Valera, e l'esigenza di ripensare al passato, al vissuto proprio e della nazione, alla luce dell'esperienza autobiografica, sono infatti tra le ragioni primarie individuate dallo stesso Jordan dietro la stesura del romanzo:

It was an extraordinary sight because it seemed to me that people didn't know how they should respond to this event. [...] And it seemed to me that it called for some response, it seemed to be an event that should gather a nation around it, like the death of Churchill in England or something as stupid as that. It seemed to symbolise to me the fact that Irish identity and the Irish consciousness was one of question and problems, not one of a firm knowledge of who and what we are. [...] and it also struck me that our inheritance is one of huge question marks all the time. [...] *I suppose I was just wondering if human beings lose their memory of the past, whatever the significance it has for them.* [...] all the influence that affects you seems to have nothing to do with a past that was seething with problems and was perhaps even a nut that couldn't be cracked²¹.

Come sarà possibile notare altrove in questo studio, la componente autobiografica permea in modo sostanziale gran parte della produzione jordaniana, sia narrativa, sia cinematografica. La struttura di *The Past* è un flusso inesauribile di legami col passato, flusso che diventa uno dei temi portanti di Neil Jordan, e dal quale lui stesso ha di recente affermato voler prendere le distanze, poiché spesso il ricordo del passato diventa ossessione. Wondrich ha individuato in *The Past* una serie di elementi che inseriscono il romanzo nel contesto della paternità come «“legal fiction”» del palinsesto joyceiano, laddove «l'ossessiva ricostruzione del passato ha prodotto un senso finale di trascendenza, generata dalla consapevolezza del sovrapporsi nella memoria e nel tempo di identità ed esperienze, di fatti storici e fantasie estetiche»²² – d'altra parte, è impossibile che nell'affrontare a più livelli le tematiche della paternità si possa evitare il riflesso dei padri letterari, ai quali Jordan stesso ha sentito la necessità di rapportarsi in vari momenti della sua carriera.

Il romanzo successivo, *The Dream of a Beast* (1983)²³, è un tentativo di esplorare in pieno stile 'Irish' le categorie del fantastico e del gotico seguendo la trasformazione del protagonista in essere bestiale. Murphy ha definito la scrittura di Neil Jordan una fusione genuina di «Kafkesque dream visions with Blakean prophetic echoes»²⁴, affinità particolarmente adatta nel caso in questione. La trasformazione ha inizialmente luogo in tutto ciò che circonda l'anomimo protagonista, generando in lui la consapevolezza del lento processo di alienazione dalla realtà circostante («Everyone was noticing things, remarking on things around them, but for me it was critical. Change and decay seemed to be the condition», 1), come dimostrano una serie di ripetizioni nel lessico quali «strange blooms in the crevices», «unrecognisable leaves», «strange plants»; «harsh», «unnatural», «monstrous», aggettivi ripetuti con costanza quasi ossessiva in tutto il romanzo. La trasformazione avviene in una Dublino riconoscibile solo tramite i nomi di alcune strade, con il ricordo sempre presente di tempi lontani in cui tutto era diverso: «[...] those buildings of concrete and glass that had come to litter the city, half-finished. [...] Spanning the wall behind was a miniature of the city as it once had been»

(87). È una Dublino violenta, in cui si avverte la presenza di soldati ad ogni angolo, una città che rappresenta solo una delle pressioni normative dettate dalle convenzioni sociali che rendono impossibile la costruzione libera di un'identità individuale. Sotto questo punto di vista, la metamorfosi del protagonista in bestia diventa metafora del tentativo di sovvertire il patriarcato. Monica Cainarca in proposito precisa che:

Il cambiamento dell'aspetto esteriore dei protagonisti è parallelo al cambiamento nella loro coscienza, che li spinge ad affrontare aspetti della loro mascolinità che sono stati tradizionalmente negati o soppressi dalle norme sociali patriarcali. Il loro progresso è un'evoluzione verso un'idea più completa e soddisfacente della mascolinità, il che comporta una profonda riconfigurazione psicologica del loro sé in relazione alle esigenze proprie e a quelle dell'ambiente sociale²⁵.

È quanto avviene, ad esempio, per Morgan, collega e amico del protagonista, che solo nell'alienante dimensione del lavoro in ufficio può sentirsi a proprio agio (e truccarsi con l'ombretto), e che quindi una volta rimasto senza lavoro è costretto a fuggire alla disperata e vana ricerca di un posto in cui poter trovare una tregua alla sua sofferenza («Is it fair, he asked me, to have given us the memory of what was and the desire of what could be when we must suffer what is?», 88).

Poiché il pubblico è lo specchio del privato, la sofferenza vissuta dal protagonista è dovuta anche al peso della mancata realizzazione nella sfera privata, dove deve fare i conti con il fallimento del matrimonio con la moglie Marianne e del proprio ruolo di padre con la figlia Matilde. Nel commento a *The Company of Wolves* (1984), Kevin Rockett individua sia nel film che in *The Dream of a Beast* l'intento di Jordan di dimostrare il modo in cui le «social fictions are [...] figured as subtle forms of ideological entrapment». Secondo Rockett, il romanzo è una meditazione «about the possibility of transformation and finding acceptance and love, even within the constraints of the family [...] which draws on a number of issues – around the body, the family, alienation, transformation, difference, love»; un tema rintracciabile anche in *The Miracle* (1991) «in that the father is seen to fear that he cannot live up to the requirements demanded by his family»²⁶. E anche la violenza di una Dublino sull'orlo del collasso ha il suo specchio nella presunta violenza della realtà domestica, nella quale il 'mostro' viene tradito dalla moglie che lo accusa di essere preda di pulsazioni erotico-incestuose. Marianne in questo sovverte lo stereotipo che vede la donna come unica protettrice della coesione familiare; è lei a divertirsi con gli amici, mentre il marito-bestia è rinchiuso in camera legato al letto, è lei a far pesare al marito la mancanza di passione e intimità, è lei infine a cacciarlo di casa:

Don't come up, she pleaded, Matilde's not asleep. Please, my darling, I said, but the words sounded like eavy drops of oil, don't be afraid. I want

to kiss her goodnight. I would have said more but I could feel her fear rush down the stairs towards me like a wall of water. I could by no means blame her, but that fear served to goad me even more. [...] Say goodnight from the doorway, she said. [...] I heard no reply. I drew as quite and deep a breath as I could and began again. Before I reached the first consonant, however, I felt a blow from behind. The metallic pikes scraped me like a claw, I fell headlong, I heard a door slam and a key turn in a lock with a short reverberant click (46-47).

L'esilio del protagonista è in realtà l'unico modo a sua disposizione per sfuggire alle convenzioni legate ai ruoli di genere di cui si è detto, nella consapevolezza che «what is seen of him by others is not what he knows to be the truth but a mask». Il viaggio, senza meta, conduce alla possibilità di entrare in una «new season, a new age» (22-23). Il momento, non a caso, coincide col completamento della trasformazione in bestia del protagonista («I gathered myself on to all fours. [...] I raised my weighty palm to that door and gouged some words on the cedar. Goodbye», 56-57)²⁷. Non tutto è perduto, però, poiché il recupero del rapporto con la figlia ritorna anche se solo nella dimensione dei sogni della bestia, in uno dei quali Matilde è cresciuta e, straordinariamente bella, sembra ritrovare l'amore per il padre: «The creature I had left, so small, so unformed, with those long ribbons of years ahead of her, had emerged, both bond and unwrapped by them, the child I barely knew so changed as to be almost hidden and quite another creature revealed. [...] She called me by a name then, not my own, and it dawned on me that she was in love with me» (63-64).

Unico essere cosciente in un mondo appiattito dalle convenzioni, la bestia trova simbolicamente un proprio spazio in cima ad un palazzo da cui domina tutta la città. Nel suo rifugio, lui solo – visione terribile, tanto da essere rifiutato anche dalla donna con la quale aveva recuperato una intimità durante gli incontri nel parco (incontri che evocano il mito classico de La Bella e la Bestia) – si accorge della presenza di un *boy*, anch'esso esiliato e maltrattato, ma soprattutto l'unico a riconoscere nella diversità del protagonista il potenziale segreto di verità. Lori Rogers, partendo da questo segreto del corpo, o «body-secret», elabora una lettura del romanzo sviluppata su nozioni di verità insite nel potenziale decostruttivo del segreto stesso, laddove

Politics, race, sexuality and national identities are merely social constructs, designed to be divisive, which, as Jordan states, impinge on the journey from seeming reality (the loathsome surface) to seeming unreality (the joy of inner reality). [...] If one's identity is performance even to oneself, Jordan is fully negating biology as intrinsic to the self at the same time that he sets up physiological change and internal body-secrets as prerequisites for truth²⁸.

Se per il protagonista la violenza delle convenzioni sociali (l'assunzione del ruolo predefinito di padre nel privato della domesticità, la presenza

dei soldati nella realtà che lo circonda) invade la sua identità individuale alla quale reagisce trasformandosi in bestia, per il *boy* la violenza si genera all'interno del suo rapporto col padre, che lo fa lavorare duramente per produrre l'energia necessaria a tutto il vicinato («He was goaded on by shouts, coarse and violent. Then a dark-skinned figure in dungarees appeared, shovelled furiously with him for a moment, sent him spinning towards the furnace with a blow and left again, admonishing him to work faster», 76).

Il pipistrello Alarth è la figura che dimostra in modo più evidente l'interesse di Neil Jordan per gli elementi surreali, tipici della narrazione fantastica. Alarth condurrà il protagonista-bestia verso una città ultra-terrena in una imprecisata dimensione spazio-temporale, lontana dalla Dublino sull'orlo di un cataclisma («There is a city, he whispered, to whose shape all cities aspire. And when the sheaves of our city fall away, we shall reach it. When will that be? I asked him. Tomorrow, he sang. He curled his furred body and sped downwards», 85). Alarth gli insegna a volare, seguendo solo la pulsione del proprio desiderio; in questo episodio, Murphy ha ipotizzato un possibile riscontro con la dottrina blakeiana legata al desiderio²⁹. Riprendendo il motivo del ritorno alle origini presente, come si è visto, anche in *The Past*, Neil Jordan ambienta la parte conclusiva del romanzo in mare. Gli insegnamenti di Alarth si concludono qui, poiché viene inghiottito da un mostro marino – figura centrale nel successivo *Sunrise with Sea Monster* (1994). In questo caso, l'acqua diventa metafora del tentativo di ritornare nel fluido materno, e infatti il protagonista porta ancora i segni sofferti di un rapporto interrotto con la madre. Passeggiando per Dublino, la incontra due volte ma senza che vi sia alcun tipo di contatto, e ogni volta riemergono i dolorosi momenti passati: «My weekly visits had become an embarrassment. [...] I thought of how she must have missed me. In one full moment I felt how much I had missed her. My longing to touch her seemed to fill the carriage like a soaking cloud, like steam» (24). Rockett ha approfondito lo studio della metafora del mare in alcune opere di Neil Jordan (tra cui *The Miracle*) come emblema della condizione pre-natale: «To varying degrees, water and seaside are treated as the *mise-en-scene* of desire and sexual liberation, so that it becomes a metaphor for the ultimate desire, which is to return to the maternal waters and total plenitude»³⁰. L'epilogo del romanzo, infatti, porta con sé quell'aspirazione alla pienezza, alla totalità dell'identità liberata del protagonista: attraverso la possibilità repressa del rapporto edipico con la figlia e la mancanza di contatti con la madre, il protagonista si serve del recupero della condizione pre-natale di quiete nel grembo materno per completare il suo viaggio spirituale-personale. Si tratta di un percorso che avviene a più riprese: i primi segni si hanno nell'episodio in cui, ancora in casa, si mette in vasca per lenire il dolore legato alla sua trasformazione («How natural it seemed to loll in that water, to turn and face the air again and turn again») e viene scoperto da

Matilde sonnambula, per la quale i «dreams of beasts were never nightmares, for her stare had all the fascination of a child for an object of wonder. Her eyes travelled down the length of this body that jutted in and out of water, that filled her dream, that perhaps even was her dream» (30-31)³¹. In secondo luogo, l'associazione col recupero di un passato 'innocente' torna quando Alarth gli insegna a volare: «I felt his voice all around me again and glanced up to see him at my shoulder, his wings dipping easily and gracefully with my infant movements» (83).

Il cataclisma finale, esplosione dal sapore apocalittico («a white flash filled the air from the city we had left», 99), porta ad un naufragio della bestia e del *boy* in un mare che ancora una volta «made speech enough» (98), alla ricerca dell'ipotetico luogo fantastico di cui parlava il pipistrello. Nel frattempo, però, il piccolo *boy*, stremato forse da troppa violenza, muore e viene 'assunto' nel corpo della bestia; lo stesso è accaduto per Matilde, che adesso vive nel corpo della madre, unica altra superstite sulla spiaggia. Circondati da una realtà cancellata, i due ex-amanti trovano solo un cartello a fargli compagnia: «HOPE ETERNAL». Pur riconoscendo nell'immagine del cartello «a play on the futility of hope [...] an extremely romantic solution to external pressures on individual selfhood»³², Rogers, e con lei altre critiche femministe, hanno letto nella conclusione del romanzo il ricorso all'eterosessualità obbligata che esso apparentemente intendeva sovvertire. Allo stesso tempo, secondo Rogers, la celebrazione dei segreti (o, in questo caso, della mostruosità della bestia) conduce in ultima istanza a quello stesso appiattimento che è il vero obiettivo delle norme sociali e che proprio il segreto del corpo dovrebbe invece mettere in discussione. In realtà, come avverrà anche nell'adattamento cinematografico di *Interview with the Vampire* di Anne Rice (1994), Jordan sembra piuttosto intenzionato a rappresentare nuove soggettività che superino i ruoli imposti al maschile e al femminile, attribuendo al corpo di un uomo – come in questo caso – caratteri solitamente riconducibili al femminile. Monica Cainarca, in proposito, ha notato che «La riscoperta del corpo e della natura animale – in chiave squisitamente femminile, cioè nel senso della prossimità alla natura madre e materna – è un passo necessario nell'evoluzione verso una identità non semplicemente "maschile", ma più pienamente "umana", in grado di oltrepassare le definizioni stereotipate di genere»³³. È sotto questa luce che si deve analizzare il raggiungimento dell'obiettivo principale del romanzo, ancor più dei riferimenti al mito de La Bella e la Bestia o al processo kafkiano della metamorfosi, perché è da questo primo tentativo che si sviluppano una serie di pratiche discorsive volte alla rappresentazione di nuove identità, slegate dal concetto tradizionale di *Irishness* e dalle costruzioni del passato.

L'inesauribile conflitto tra padri e figli è il tema centrale di quello che la critica considera il più riuscito dei romanzi di Neil Jordan, *Sunrise*

*with Sea Monster*³⁴. Hedwig Schwall posiziona il testo all'interno di una «“Robinsonian” trend in Irish literature» che fonde romanzo storico e romanzo di formazione (cui include fra gli altri, anche *A Star Called Henry* (1999) di Roddy Doyle, *Burning Your Own* (1988) di Glenn Patterson, *Reading in the Dark* (1996) di Seamus Deane e *Angela's Ashes* (1996) di Frank McCourt)³⁵. Nel romanzo, Neil Jordan compie l'operazione più complessa che si possa rintracciare in tutta la sua opera narrativa, accostando al conflitto – sia privato, sia politico – padre-figlio, la riscrittura/rilettura di alcuni miti tradizionali irlandesi (evidenti già nel 'mostro marino' del titolo) cui fa da sfondo il simbolismo legato al mare, che diventa, prima di tutto, luogo del recupero del passato, nel caso del protagonista Donal Gore associato al ricordo della madre morta da piccolo («if she was gone anywhere it was into that sea», 12). Nell'ambito del suo rapporto col padre Samuel, invece, il rumore del mare sostituisce il silenzio alla base della loro incomunicabilità. La natura del silenzio è uno dei temi di cui si serve Bernard Cardin nel suo recente studio sul conflitto padri-figli in alcuni importanti romanzi irlandesi contemporanei³⁶. Nel contesto del palinsensto joyceiano, e in particolare modo in *Dedalus*, il silenzio diventa «une forme de résistance [...] combat silencieux, signe d'insoumission à la volonté paternelle. C'est comme si le père avait tellement monopolisé la parole qu'il n'arrivait plus à la transmettre»³⁷. Ma, come nota sempre Cardin, il tema classico del rapporto edipico, usato sia da Joyce, sia nell'*Hamlet* di Shakespeare, è il modello di base del silenzio nella trattazione del conflitto padre-figlio nella letteratura irlandese contemporanea:

Les protagonistes des nos romans partagent avec Hamlet un désir incestueux pour la mère, un désir homicide pour le père ou son substitut mais, comme lui, ne passent jamais à l'acte parce qu'ils sont, selon Freud, castrés, selon Joyce, paralysés par un sentiment inconscient de culpabilité. [...] Cette 'paralyse' [...] dont l'emploi est récurrent chez McCann, Connaughton, Bolger et Jordan est une trace de la représentativité du palimpseste joycien. [...] C'est en réaction à cet état de fait [...] ils utilisent les armes de l'exil, du silence et de la ruse pour s'opposer à lui et accéder à la liberté. Leur rébellion se manifeste par un refus de servir [...]»³⁸.

Il silenzio in *Sunrise with Sea Monster* è, tuttavia, caratterizzato dalla sua natura ambivalente: indice di un rapporto e di una affettività inesistenti, esso è sempre associato nella mente di Donal al ricordo positivo della pesca insieme al padre³⁹, quando il silenzio era più importante di ogni parola, come racconta ai propri carcerieri: «This practice to be indulged in at arbitrary intervals with a familiar who may relish the sense of relative peace it brings, the main pleasure, I might add, being in the silence brought about by the absence of the need for speech» (63). Di conseguenza, per Donal il ricordo dell'infanzia trascorsa col padre significa anche celebrare quell'unico momento di complicità, intimità e affetto condivisi con lui (non a caso,

negli Stati Uniti il romanzo venne pubblicato col titolo di *Nightlines*⁴⁰). Dall'altra parte, i ricordi di infanzia generano inquietudine essendo associati alla morte della madre e, successivamente, all'arrivo di Rose, la donna di cui sia il padre, sia il figlio si innamorano – fornendo l'espedito per il tema del tradimento. La presenza di Rose alimenta il conflitto tra i due, e ogni ritratto di famiglia diventa ritratto del silenzio sotto la cui ombra i rancori trovano nuova forza, come dimostra il ricordo di Donal dell'unico giorno trascorso tutti e tre insieme («[...] the silence that seemed the natural state of things continued. / I maintained my silence. / [...] then walked in silence with him home», 53).

La narrazione si inserisce nel contesto altrettanto conflittuale della Seconda Guerra Mondiale, e dello scontro in Irlanda tra forze repubblicane e la vecchia generazione, sostenitrice del *Free State*. Donal Gore, simpaticizzante dell'IRA/repubblicano, abbraccia la causa dei rivoluzionari della Guerra Civile in Spagna ma viene catturato e messo in carcere⁴¹. Come tanti giovani a lui simili, ribelli alla retorica dei padri, le ragioni dell'arresto di Donal sono conseguenza di gesti e azioni pensate con l'unico scopo di tradire il padre:

I came here because of all courses of action I could have taken it was the only one I knew with certainty that my father would have disapproved of (19).

Sfruttando elementi che saranno alla base delle realizzazioni di *The Miracle*, ed erano già stati utilizzati nella raccolta *Night in Tunisia*, la condivisione di padre e figlio di uno stesso oggetto del desiderio si inserisce nel contesto allegorico del potenziale della musica: Rose è l'insegnante di pianoforte di Donal, e il pianoforte lo strumento tramite cui lui può recuperare quei pochi ricordi della madre che gli restano. Allo stesso tempo, è proprio il pianoforte a legare il padre al ricordo della moglie. Ma anche al suo amore per Rose. Il ricordo del funerale della madre è il primo episodio narrato dal quale ha inizio la caratterizzazione di Samuel Gore come padre incapace, vicino allo stereotipo del *drunken father* irlandese, e soprattutto bisognoso di avere a suo fianco una donna che rappresenti la tradizionale *Mother Ireland* («We'll make do, he said, won't we? And there was that hint of uncertainty in his voice, as if maybe we wouldn't. We will, I said and felt resentful at being the one who must provide the reassurance», 11). Lo specchio che lega due culture diverse, in questo caso Spagna e Irlanda, è rappresentato dalla litania cui Donal assiste in prigione, e durante la quale ogni verso in latino pronunciato dal prete risveglia in lui un diverso ricordo del padre. E, ancora come uno specchio, il ricordo dei conflitti privati trova una controparte nelle divisioni politiche che hanno portato l'Europa al conflitto Mondiale – lacerazioni personali e lacerazioni della nazione sono alimentate dagli stessi conflitti:

My father's world, I tell him, was an unfinished one. I joined the Republican movement to bring it to some conclusion. His revolt had been stillborn, dissipating its energies in the nonsense of a Civil War. The State resulting from it was one of paralysis, echoed in himself. I became his nemesis, his alter ego, took up the gun he'd dropped and made it my own. The divisions in Europe echoed ours, or was it the other way round, I forget now, but it seemed important at the time to make them my own. So here I am (67).

Nel caso irlandese però, il simbolismo dei conflitti si estende anche allo scontro con l'impero, poiché la generazione di Donal (aspiranti repubblicani, militanti dell'IRA) considera quella dei padri una generazione di traditori per aver accettato il compromesso che ha portato alla costituzione dell'*Irish Free State*. Il tradimento, *leitmotiv* del romanzo, è sia tradimento dei padri, sia tradimento dei figli e infine tradimento tra padri e figli: Donal avverte che il padre ha tradito il paese, Donal stesso si ritrova in situazioni per uscire dalle quali tradisce gli ideali del padre, mentre tutti e due si tradiscono e tradiscono la madre per amore di Rose. In questo meccanismo del tradimento, da cui scaturisce sempre altro tradimento, l'unica costante è la soluzione cui arriva Donal riflettendo sulle sue azioni, «Maybe the sins of fathers are visited on their son» (62). Donal racconta ai suoi carcerieri di aver abbracciato la causa della guerra spagnola poiché «To quote your movement, England's difficulty is Ireland's opportunity» (67), (in *The Past*, è Rene, stella nascente di un teatro che appartiene a una nazione ancora in fase di crescita, a posare in una foto che pubblicizza lo stesso slogan); inoltre, egli non perdona al padre Sam di essersi battuto per l'*Irish Free State* a causa di «the pull of his background» (25), poiché membro della *Protestant Ascendancy*. Tradendo l'impero nemico, Donal tradisce anche il padre e viceversa, ma nemmeno lui sa rispondere a quale dei due tradimenti sia più difficile resistere. In qualità di figlio, allora, sente di aver portato avanti quello che è scritto nella sua natura così come in quella di tutti gli altri figli della nazione: «I can see myself as Judas, he who betrays because he dimly perceives that was all that was expected of him. [...]», persone che «having exhausted the litany of betrayal at home, sought new possibilities abroad» (16). Nel complesso gioco di tradimenti dal pubblico al privato e viceversa, la sua natura irriducibile di traditore porterà Donal alla consapevolezza dell'incapacità di agire se non sulla scia del tradimento stesso («Who are you betraying? [...] / Just about everyone, I said. [...], 123»⁴²).

Come già in *The Past*, l'omosessualità talvolta irrompe nella vita di personaggi inseriti in una logica di potere o di forte repressione sociale, di matrice cattolica (in *The Past*, nell'immagine di Father Beausang). Mouse, amico d'infanzia di Donal e altro figlio ribelle, trova la realizzazione del suo tradimento nella vocazione religiosa – sia la Chiesa, sia l'esercito sono comunque le due strutture più declinate al maschile – («I knew the reality. He had found God with a vengeance», 20), condivide con Donal lo stesso desiderio di ribellione, la stessa voglia di sfuggire alle strutture costruite

dai padri e da essi percepite come trappole, poiché come dice Donal, in fondo «any action at all is better than paralysis» (21-22) (che sia questo, forse, anche un riferimento a Joyce-padre letterario?). Insieme a Mouse, Donal segue il gioco di seduzione del padre con Rose. Lo stile di questi episodi sembra ricalcare l'abilità narrativa tipica dei racconti di *Night in Tunisia*, gran parte dei quali riguardavano la scoperta in adolescenza della (omo) sessualità:

It's called stepping out, he said. Courting. The bit before the other bits begins. [...] / He placed his red lips on mine, not blushing at all. I could feel the breath from his nostrils on my cheek. Then his tongue came through them and played with mine. [...] Mouse and I invented an erotic history for them. [...] We would twine bodies, as he told me they one day would, our pricks hard against each other's legs. We'd kiss and go through the inventory of gestures men went through with women. [...] I wanted him outside of it, yet somehow part of it, an arbiter of the affections and pleasures I knew were properly mine (34-37).

Il tema dell'omosessualità come fuga dalla retorica maschilista del nazionalismo ritorna nel personaggio di Antonio, un compagno di carcere di Donal, il quale rievoca la morte accidentale in guerra del compagno Frederick; Antonio ha solo un ultimo desiderio prima di morire: «will you hold my hand?» (54), chiede a Donal. La morte di Antonio non dissipa tuttavia i dubbi sulla natura del suo rapporto con Donal: la comprensione che c'è tra i due potrebbe essere dovuta all'esperienza comune di prigionia, o forse Donal rivede in Antonio il suo amico d'infanzia, Mouse, nei confronti del quale il libro lascia aperta la possibilità di un coinvolgimento omoerotico da parte di Donal.

La liberazione di Donal, e il successivo ritorno in Irlanda («a mandarin world where each statement had two meanings, its apparent meaning and its actual one. Foreigners, I told him, must approach us with circumspection, guile and an adamant refusal to believe things are as they seem» (79), come racconta all'ufficiale dell'Abwher che lo accompagna verso la libertà) grazie all'intervento di Rose, prelude al successivo ritorno alle origini – ancora a Lisdoonvarna – e allo stesso tempo segna un momento di svolta nel romanzo. Suo padre ha avuto un attacco che lo ha costretto su una sedia a rotelle in stato vegetativo, e quindi nell'impossibilità di parlare. La parola, e il suo rapporto col silenzio che aveva caratterizzato il rapporto padre-figlio, generano una sorta di nuova dimensione, un nuovo stato delle cose in cui il padre «castrato», per usare l'espressione di Cardin, perde il potenziale minaccioso sul figlio. Ciò, precisa Cardin, è riconducibile a una lunga tradizione iniziata con i padri del Canone letterario irlandese, in autori come Synge, O'Casey, Joyce e Beckett:

Tout lien symbolique est impossible car un lien diabolique s'interpose.
C'est précisément parce qu'en raison de sa tétraplégie, Samuel Gore ne peut

plus jouer son rôle d'interdicteur, parce qu'il ressent chez son fils le désir de le tuer et parce qu'il sait que ce dernier transgresse la loi en mettant la seconde épouse de son père dans son lit qu'il incite le narrateur à réaliser ses désirs jusqu'au bout [...] Du reste, à l'instar du vieux Mahon de la pièce de Synge ou des mâles estropiés de O'Casey et de Beckett, les mutilations du corps paternel sont symptomatiques de ses nombreuses carences. Ces pseudo-héros que sont les géniteurs se voient singulièrement faibles, ou plus exactement affaiblis, terrassés par la maladie ou la vieillesse [...]»⁴³.

La castrazione metaforica di Samuel permette la ricostruzione di un rapporto col figlio Donal; tale possibilità, tuttavia, esiste solo in qualità di 'rapporto castrato' così come lo è l'esistenza di Sam Gore. Con il padre 'castrato', la retorica del tradimento padre-figlio svanisce, e trova di nuovo riflesso nella unione delle due bestie, Hitler e Stalin («The beasts are in bed together», 110). La condizione del padre mutilato o castrato, permette a Donal di ricucire un rapporto non più basato sul suo silenzio («And I think as I walk that it is strangely comforting to be with him and not have to listen. To have him beyond all argument. The wind rises a little and whips his scarf backwards so it strokes my face. And that is all the contact I need», 89); ma c'è dell'altro: il nuovo stato di cose permette la costituzione di un diverso ordine familiare, all'interno del quale i ruoli di padre e figlio si ribaltano. Sam è ora una sorta di «great immobile child» (101), e paradossalmente è il figlio Donal a gestire la domesticità. La parola *child*, e gli aggettivi ad essa legati, ricorrono nel testo con frequenza quasi maniacale-ossessiva: «He'll sleep now. / How can you tell? / He has his habits, like any child. Help me» (109)⁴⁴. «Like a child, it seemed, each new turn of the rails intimated a different world» (116). «Like a child [...] as the child he seemed to be» (129). «He was like a child between us, following our movements with his eyes, waiting on our ministrations». «He seemed sweet, like a child that completed our presence, the child we didn't have» (130-131). Altra importante scelta lessicale è l'uso dell'aggettivo *familiar* («We became a family of a kind, a warped reflection of one, but at least a family. [...] his now familiar dinner of smoked mackerel») a sottolineare la ritrovata capacità da parte di Donal di gioire dei piaceri del calore domestico – ancora un paradosso, giacché adesso la famiglia non è più un ambiente dal quale occorre scappare.

Il ritorno alle origini (Lisdoonvarna) apre a Donal nuove possibilità di tradimento: alleatosi, dietro ricatto, con le autorità irlandesi, Donal tradirà i militanti dell'IRA che lo avevano ritrovato e l'ufficiale dell'Abwehr che lo aveva invece portato in salvo in Irlanda. Il tradimento diventa, in ultima istanza, «a kind of destiny» (152), come se fosse 'scritto' nelle narrazioni della Storia irlandese. In *Sunrise with Sea Monster*, la sorgente assume connotazioni religiose che rimandano in parte alle narrazioni miracolose dei Vangeli, come sembrerebbe essere nell'episodio in cui Donal solleva il padre per immergerlo nelle acque della sorgente rigeneratrice: «We took him

to the springs next morning [...] He drank the sulphurous water obediently and then I undressed him, lifted him with a male nurse into the bath of carved rock. [...] When his time was up we lifted him, wrapped him in a towel and sat him back in his chair to dry» (161). Lo stesso espediente dell'evocazione religiosa ritorna poco dopo nell'immagine del 'boy guaritore' cieco (probabilmente, un riferimento al boy di *The Dream of a Beast*, ma anche ai protagonisti, entrambi ciechi, di *The Well of the Saints* (1905) di J.M. Synge). Karin Moller individua nei riferimenti frequenti ai miti della nazione un'operazione tipicamente postmoderna la quale ricerca «ever new, individual appropriations of myth, regardless of old matrices»⁴⁵. Riconducendo le origini dei miti del romanzo alla tradizione fabulistica irlandese, secondo Moller *Sunrise with Sea Monster* può essere considerato un omaggio agli irlandesi e alla loro terra; tuttavia, conclude,

Jordan's mockingly irreverent attitude in *Sunrise With Sea Monster* is no doubt also as an attempt on his part to ward off Celticism as a stifling master myth which shapes people's view of the Irish cultural heritage in forms which are too homogeneous and predictable. [...] A certain, freewheeling irreverence has become part of the Irish tradition, a way of handling myth which then blends smoothly into the fluid postmodern conception of myth⁴⁶.

In effetti, quest'ultima interpretazione sembra rivelare molto della natura creativa di Neil Jordan: lo scrittore si appropria costantemente di motivi e tropi, e li sfrutta però sempre in direzione di una loro decostruzione o comunque di una rilettura che prenda le distanze dalla tradizione.

Nei pressi di Lisdoonvarna il padre di Donal scompare in mare – miracolato dalle acque della sorgente, oppure suicida in quanto consapevole che non c'è più spazio per lui tra Rose e Donal – lasciando la sua sedia a riva. È significativo che, senza la presenza del padre, Donal non riesca a proseguire la vita insieme a Rose, come se il loro rapporto si fosse sempre nutrito del tradimento tra padre e figlio. Poiché incapace di rimuovere del tutto il proprio passato, Donal riesuma la vecchia abitudine di stendere le *nightlines*, le reti da pesca: «Some days [...] I would look at the catch, see the dark shape of a porbeagle or dolphin among the slapping silver and imagine for a moment that I had caught him, his body having made the long journey home, the way salmon do» (175)⁴⁷. In una surreale, fantastica rivisitazione del mito, il romanzo si conclude con l'apparizione del mostro marino. La solennità della stesura delle reti è accresciuta dalla luce della luna, che illumina il cielo di un «childlike blue» (182) – presagio del ritorno del padre. Il mostro è una figura «outsize and majestic [...] outlandish», e insieme alla quale emerge dalle acque del mare anche il padre: «Through the accident of fishing, I had brought him back, I knew, from whatever place he had inhabited» (186)⁴⁸. Le note finali sono affidate alla riconciliazione, un tema che ricorre spesso nelle opere di Neil Jordan. In questo caso,

alla riconciliazione partecipa anche il fantasma della madre, che Donal vede allontanarsi con Sam nelle profondità del mare («I looked down at my bare feet and saw he had taken his shoes», 194, le stesse scarpe che aveva lasciato sulla riva il giorno della morte della moglie). Nell'apparizione del mostro, Schwall ha individuato un riferimento all'eucarestia – il pane sarebbe sostituito da due diversi simboli di Cristo, il pesce e l'unicorno, entrambi connessi alla questione del linguaggio. Come conseguenza, «Donal accepts the symbolic castration, and thus knows that, on the one hand, he must not interfere in his parents' desire; while on the other hand he has to accept that he has to live his own life, only with the frustrating help of the deficient instrument of language»⁴⁹. A questo si aggiungerebbe la rilettura dell'eucarestia suggerita dagli episodi in cui Donal imbecca il padre immobile; tuttavia, è bene ricordare che l'autore, pur utilizzando riferimenti alla tradizione religiosa, sembra prestare sempre particolare attenzione agli effetti di azioni e narrazioni sull'identità individuale. Anche Wondrich individua nelle tracce della riconciliazione la volontà di Donal di venire a patti con il proprio passato, riconoscendo allo stesso tempo il punto di arrivo nell'individualità: «Le scelte politiche del protagonista si rivelano infatti interamente radicate nel suo vissuto personale, motivate dalle sue sofferenze più intime; e tutto ciò che assume la veste di un ethos politico rivela infine il primato dell'esperienza individuale»⁵⁰.

Shade (2005)⁵¹ è ad oggi l'ultimo romanzo di Neil Jordan. Definito dalla critica «a marvel of intertextuality»⁵², l'ultima prova di Jordan è infatti un trionfo di riferimenti letterari – che a volte scade in artificioso esperimento delle possibilità della *fiction* – intriso di riferimenti alla letteratura inglese e alle leggende irlandesi: da *Great Expectations* di Dickens («What larks, Pip?» (34 e segg.), è la frase che il padre di Nina le ripete da piccola, e che la piccola Nina usa per interpretare con gli amici la sua Estella) a *As You Like It* e *Twelfth Night* di Shakespeare (Nina è a volte Rosalind, altre sceglie di essere Viola); dalla leggenda del fiume Boyne a quella del Lady's Finger e della Maiden's Tower⁵³. In un'intervista successiva alla pubblicazione del romanzo, Neil Jordan spiega le ragioni dietro la stesura del lavoro, forse non perfettamente riuscito anche se conserva la visualità tipica della sua scrittura. Rispetto agli altri romanzi, l'esperienza autobiografica è più presente:

It's basically the landscape of my childhood I'm writing about [...] the book was a way of showing myself how much I could remember of the Boyne estuary – the place where my mother was born and where we used to go on holiday [...] Writing a screenplay is a much more immediate process than writing a novel. Movies have a given structure and shape that you pretty much have to obey. But I have a very visual imagination. Maybe it's just because I'm a filmmaker, but reviewers of my novels are always saying I write with this strong visual sense⁵⁴.

La propensione al fantastico è evidente fin dall'*incipit*. La protagonista-narratrice Nina Hardy (curioso tentativo di Jordan di parlare al femminile in prima persona), ex-attrice di film horror, è appena stata uccisa dal grottesco giardiniere George, suo amico di infanzia, che le ha reciso la testa con un paio di tronchesi e ne ha gettato il corpo in un *septic tank*. Da qui Nina, sotto forma di fantasma ripercorre le tappe fondamentali della vita sua e di quella degli amici di infanzia, il fratellastro Gregory, e l'amica Jeanie, sorella di George. Il *setting* è la campagna che circonda il fiume Boyne – anche in questo caso, i miti e le leggende della nazione sono legati all'acqua. Così come avviene in *The Past* per Lili e il protagonista, Jean e Gregory intervengono con i propri racconti accrescendo, a volte anche eccessivamente, la natura dialogica della narrazione. Nel testo è immediatamente rintracciabile la metafora di una Big House in rovina, la casa dove Nina trascorre la propria infanzia, un tempo costellata di «overgrown ivy» (3), e in stile Giorgiano. Scelta dalla madre, la benestante irlandese Isobel Shawcross, («The house that Isobel Shawcross entered through the back, by the kitchen door, was a big house, a very big house», 25), la casa è nel presente diegetico abbandonata al degrado, «now untouched by human hand. Children [...] throw no more stones since every visible pane is broken [...] the haunted aspect is complete» (73).

L'educazione di Nina avviene prima sotto la cura di una rigida balia tradizionalista che le vieta di giocare con i maschi, e poi in un altrettanto rigido collegio cattolico per scelta della madre, cattolica irlandese – il padre invece è inglese, e protestante, elementi che contribuiscono alla caratterizzazione come stereotipo di 'Mother Ireland'. L'infanzia di Nina viene scossa dall'arrivo del fratellastro inglese Gregory a seguito della morte della madre, con cui il padre di Nina aveva avuto una relazione da giovane (il padre era un pittore, motivo di vergogna per la moglie poiché «they lead funny lives»). La *Mother Ireland*-Isobel scopre il rapporto incestuoso tra Nina e Gregory, a seguito del quale la sua nuova balia porta la giovane da un'anziana e misteriosa signora per abortire. Nina è quindi costretta dalla madre ad andarsene e parte per l'Inghilterra per seguire la carriera di attrice, professione che la madre considera adatta solo a prostitute e figlie indegne. Il ricordo del padre la fa comunque soffrire («the only one who would have pity I could never tell, and that would be my father.» 197), poiché lo vede vittima (un'altra) della morale cattolica della provincia irlandese, e delle costrizioni delle norme domestiche. In Inghilterra, il successo di Nina si accompagna alla sua volontà di rifiutare il passato e soprattutto quella *Mother Ireland* che non la riconosce nemmeno. Ma – in un probabile riferimento a una pulsione incestuosa fra i due, comunque non approfondita – è con enorme difficoltà che affronta la mancanza del padre: «This is not because I don't love you, which I do, or mother, which I suppose I must. It is a daughter's duty to love a mother, so I will continue to do so, or try. [...] your little Nina, become Rosalind, become Cordelia, become Lady

Macbeth, who knows» (229). E il padre è l'unico a soffrire per la perdita di entrambi i figli, «“We have lost our daughter,” he says. / “No”, she says, “we have no daughter. No son either.”» (230).

Rispetto alla produzione letteraria di Neil Jordan, il romanzo riprende il ritratto dei protagonisti, George-Jeanie e Nina-Gregory, nell'adolescenza, un tema che l'autore aveva già trattato nei racconti. Ognuno di loro cresce alimentando le proprie fantasie dei miti e di personaggi letterari. George, la figura più complessa di tutte, viene simbolicamente paragonato a Touchstone (vedi *As You Like It*) – ma è l'unico che riconosce l'incapacità di tutti gli altri di vivere nella vita reale, ed è il motivo per cui uccide Nina, complice di averlo fatto diventare una «damaged adult version» (106). In una recensione al romanzo, Michelle Griffin sostiene che George possa rappresentare il passato irlandese, «[s]tumbling through life as a beast of many burdens – childhood stooge, farmhand, World War I cannon fodder, asylum inmate»⁵⁵. In base a questa lettura, il suo delitto dovrebbe essere letto come reazione dell'Irlanda verso tutto ciò che rappresenta il progresso, la modernità, la presa di distanza dai conflitti del passato – passato che Nina incarna. Sembra però altrettanto plausibile una lettura diversa, e cioè che, essendo George l'unico vero outsider (come Touchstone) della vicenda, che va in guerra (insieme a Gregory) ma torna sfigurato, viene poi rinchiuso in un manicomio, e non riesce mai a realizzare nulla nella propria vita, sia anche l'unico a rendersi conto della futilità delle vite di tutti gli altri. Come afferma la Nina-fantasma, «He had always been the fool and had dragged his fool's tale with him, ignorant of its secrets, unaware of its plot» (268). Diventa lui, allora, l'unico a rendersi conto dello stesso problema che tutti e quattro condividono: l'incapacità di diventare adulti. Sotto questa luce, le loro vite mancate potrebbero celare una critica per il tipo di educazione ricevuta nella campagna irlandese (e quindi una più generale critica all'Irlanda tradizionale), che porta inevitabilmente alla creazione di individui che rimangono avvolti da «that odd feeling of one world having finished and one yet to begun» (173); poiché come dice Nina, «It has taken us a long time [...] to grow up. But can adulthood be so bad?» (246). Altrimenti, il romanzo potrebbe essere letto come tentativo – non troppo riuscito – di unire creazione e visione cinematografica in letteratura, cioè il processo inverso rispetto a quanto Neil Jordan è abituato a fare fin dagli esordi della sua carriera. Quest'ultima ipotesi troverebbe conferma nella natura del testo, la cui struttura presenta molte affinità con un classico testo-sceneggiatura. La conclusione del romanzo è nuovamente affidata al mare: la Nina del presente, corpo-ombra, si lascia trasportare dalle acque di un mare che continuerà a riverberare delle vite delle generazioni a venire: «I am the water now, the seaweed my hair, the barnacles my bed, the long slow womanly wight of water dragging me towards the house where the tide flows, away from it when it ebbs» (274).

Wondrich eleva a tendenza portante nella narrativa dei romanzieri contemporanei irlandesi una certa «pratica [...] della riscrittura – postcoloniale forse, postmoderna ma anche “postnazionale” – della storia d’Irlanda, [...] che rifiuta ogni concezione (e narrazione) monolitica e che non può sottrarsi al riconoscimento della complessità», procedimento che ha il fine ultimo di esulare dalle narrazioni storiche e della Nazione tipiche del passato (e del retaggio coloniale) in favore di una maggiore articolazione di discorsi ‘altri’ – anche nel caso dell’Irlanda, quindi, non si tratta più o non solo di Storia, ma di «molte storie, unite e diverse»⁵⁶. In questo, nella produzione letteraria di Neil Jordan è facile rintracciare un generale rifiuto dei ruoli di genere tradizionali, che, tuttavia, non viene sempre trattato in maniera esaustiva. Jordan ha ricevuto spesso delle critiche (come nel caso della scelta del finale di *The Dream of a Beast*).

È però altrettanto vero che da un’analisi dei personaggi femmili, sia dei romanzi, sia dei racconti, emergono dei tratti comuni esemplificabili in: scelte orientate verso la realizzazione personale piuttosto che quella sentimentale (Rene e Lili in *The Past*, Nina e Jeanie in *Shade*, l’altra Rene di *The Miracle* seguono tutte con successo la carriera di attrice, o Dreidre, in *Angel*, quella di musicista, mentre ancora Simone, la prostituta protagonista di *Mona Lisa* approfitta del suo fascino per ritrovare l’amata); rifiuto di rivestire appieno il ruolo di ‘Mother’ (Rose, in *Sunrise with Sea Monster*, finisce per innamorarsi di Donal, per il quale invece dovrebbe essere più una madre sostitutiva); infine, la generalizzata propensione a liberarsi di situazioni che causano infelicità o insoddisfazione (vedi Marianne, in *The Dream of a Beast*, e l’amante del protagonista, che davanti alla sua trasformazione in essere terribile, decidono l’una di cacciarlo di casa, l’altra di proseguire per la propria strada). Potremmo aggiungere, prendendo in esame la conclusione di *Sunrise with Sea Monster*, di *The Miracle*, e di alcuni dei racconti di *Night in Tunisia*, che, se il confronto padre-figlio è quasi sempre legato ad una sorta di riconciliazione, reale o immaginaria-metaforica, i conflitti irrisolti con la madre non generano/producono riconciliazione di alcun tipo: è quanto avviene in *Shade*, nel momento in cui Gregory e Nina, costretti ad abbandonare la Big House di famiglia a causa del loro rapporto incestuoso, rimangono lontani dai genitori anche in punto di morte. Nina non riesce a perdonare la madre poiché questa preferisce la morale cattolica all’amore per sua figlia. Alla fine del romanzo, Gregory risulta l’unico tra i protagonisti ad aver mantenuto una certa stabilità interiore. In *The Miracle*, Danny alla fine sceglie di non voler recuperare gli anni perduti con la madre, ma riesce invece a smettere di odiare il padre. Tale ripudio della tradizionale figura materna, identificata con il *topos* della *devouring mother*, può essere anche interpretato come volontà di staccarsi dall’idea di nazione, come rifiuto della *Mother Ireland*. In Neil Jordan, il rifiuto delle istanze legate alla tradizione si accompagna alla predilezione per le esperienze quotidiane vissute nel periodo dell’adole-

scenza che utilizza per rappresentare la costruzione di nuove identità nel loro divenire.

2. La costruzione di nuove identità: *Night in Tunisia* e altri racconti

La *short story* ha caratterizzato il debutto di Neil Jordan come scrittore. Per favorire la pubblicazione di scrittori emergenti i cui lavori proponessero diverse visioni della *Irishness*, nel 1968 venne aperta all'interno del quotidiano «The Irish Press» la sezione *New Irish Writing*. Per i nuovi autori, il rapporto con il genere tradizionale comportava il confrontarsi col padre del racconto per eccellenza, Joyce, dal quale il riferimento più evidente rimane nei racconti contemporanei l'ambientazione cittadina, e in particolare di Dublino. In proposito scrive Cardin:

Joyce serait, en quelque sorte, l'initiateur de la révolte du narrateur contre son père dans le roman d'initiation irlandais et donc le 'père littéraire' des jeunes auteurs contemporains. Cet héritage littéraire est parfois pesant pour la jeune génération, dans la mesure où il lui est difficile de trouver sa singularité, de se démarquer de ses prédécesseurs⁵⁷.

In un'intervista rilasciata a Colm Tóibín, Neil Jordan pochi anni dopo la pubblicazione della sua prima (e a oggi unica) raccolta confessò di aver provato per lungo tempo ad esprimersi «circa allo stesso modo» di autori quali Joyce, Beckett, ma anche Djuna Barnes e William Faulkner⁵⁸. Le esigenze di creare una letteratura 'nuova' spinsero lui e alcuni colleghi – tra cui Dermot Bolger, Desmond Hogan, Dermot Healy – a istituire verso la metà degli anni Settanta l'Irish Writers' Cooperative, un collettivo il cui scopo era di «publish new fiction, but specifically fiction that either for reasons of its experimental nature, or its Irishness, or its newness, could not be published by a publishing house in England [...]»⁵⁹.

Il 1976 vide la pubblicazione di *A Night in Tunisia and Other Stories*, che fu successivamente ristampato in occasione della vittoria del Guardian Fiction Prize Award; in realtà, alcuni racconti di Jordan, non inclusi poi nella raccolta, erano già apparsi sia in «Icarus», rivista letteraria del Trinity College di Dublino, sia nel già citato inserto di «The Irish Press». Il materiale dei racconti attinge quasi totalmente all'autobiografia:

The stories in 'Night in Tunisia' are all autobiographical, not in the sense of people I knew, or events that happened, but they're strictly photo-realistic. I found that I began to write inventive stories, fiction, but I could never write about people I knew, and I could rarely use the first person singular, the word 'I'. But I almost always had to describe something that I had seen⁶⁰.

Accolto dalla critica come uno degli esordi migliori degli ultimi anni, *Night in Tunisia*⁶¹ è una raccolta nella quale elementi visuali e testuali con-

vergono alla perfezione. Il filo tematico che collega gran parte di essi è la scoperta della sessualità da parte degli adolescenti. L'ambientazione è quella di Dublino e dintorni, delle località estive sul mare tra cui Bray, dove Neil Jordan vive tutt'oggi. Nei racconti sono rintracciabili anche altri temi tipicamente jordaniani: il già citato rapporto padre-figlio, l'incapacità della vecchia generazione di recepire il cambiamento della società irlandese contemporanea, e il rapporto tra individuo e passato nazionale, qui come in *The Past e Sunrise with Sea Monster* rappresentato dal 'fantasma' di de Valera.

Last Rites, prima *short-story* di Neil Jordan, è ambientato in una Londra alienante, e racconta del suicidio di un muratore nei bagni pubblici di Kensal Rise. Ogni giorno al ritorno dal lavoro, lo aspetta la solita routine del bagno in comune con altri perfetti estranei, le cui facce sono tutte più che note in quanto sempre le stesse. Con la stessa freddezza e indifferenza con cui prende il biglietto e attende il suo turno, il protagonista si masturba sotto la doccia «He knew he had arrived at the point where he would masturbate. He always came to this point in different ways, with different thoughts, by different stages. [...] taking himself with both hands, caressing himself with a familiar, bleak motion, [...]» (11); e nella alienante routine del soggetto esiliato, neanche la morte – il protagonista muore dissanguato dopo essersi tagliato le vene – avrà alcun senso: «And dying, he thought of nothing more significant than the way, the way he had come here, [...] thinking: there is nothing more significant» (13). La raccolta di Jordan apre con un tema tanto caro alla tradizione letteraria irlandese: l'esilio⁶². Il racconto in parte riflette l'esperienza londinese dell'autore, un periodo in cui si era recato in Inghilterra con la prima moglie alternando i primi tentativi di scrittura all'attività di muratore. Commentando il racconto, all'ipotesi avanzata da Tóibín che ha parlato di una «very clinically-told story», Neil Jordan ha risposto: «Very. It has more to do with light and architecture. It has more to do with the kind of existential reality. [...] You'd get a little ticket and you'd go into these cubicles and you'd hear these sounds of splashing and gurgling from the one beside you and there was a human being there, separated by tiles, who you never saw»⁶³. Le letture date al testo sono state molteplici e di diversa natura; pubblicato in varie raccolte di autori contemporanei, secondo Dermot Bolger *Last Rites* rappresenta una serie di «powerful descriptions of the world of Irish emigration to London in the 1970s», al pari di *Between Two Shores* (1977, incluso nella raccolta *Secret & Other Stories*) di Bernard McLaverty – un autore spesso associato a Neil Jordan, con cui condivide anche l'attività di sceneggiatore (vedi i romanzi *Lamb* (1980) e *Cal* (1983), entrambi adattati per lo schermo e sceneggiati dallo stesso McLaverty). Mark Hemry, invece, in una raccolta dal titolo emblematico *Chasing Danny Boy*, dove il Danny Boy viene preso come esempio della ricerca di un'identità sessuale da parte di tutti i protagonisti dei racconti, sostiene che:

The unidentified adolescent, readying himself to masturbate himself into identity, reflects his self in search of his self [...] this Danny Boy is chasing

himself. [...] When the boy orgasms, Jordan match-cuts elegantly to a cinematic close-shot of lemon-soft shampoo squeezing out in a pop into the brown hands of a young Trinidadian man in the next shower. The object of this young Irish lad's double-taboo affection is intimated in his inter-racial curiosity about other colours, same gender⁶⁴.

E difatti, Jordan sembra sfruttare tutti i racconti di *Night in Tunisia* per problematizzare le questioni inerenti alla costruzione di identità individuali, servendosi da un lato di una scrittura visuale e spesso metaforico-evocativa, dall'altro di elementi del vissuto appartenenti a personaggi del tutto ordinari⁶⁵.

La scoperta della sessualità è il tema chiave di *Seduction*, nel quale due amici si ritrovano per l'estate nella stessa località di villeggiatura. Le giornate trascorrono lente tra la consapevolezza del protagonista che qualcosa è cambiato nel suo rapporto con l'amico («This year I was a little afraid of him, though he was still smaller than me. I envied and loved his pointed shoes that were turned up and scuffed white and his hair that curled and dripped with oil that did its best to contain it in a duck's tail», 15) e i momenti trascorsi all'inseguimento della commessa di un *fish and chips*. La vista del corpo nudo di lei sulla spiaggia fornisce ai due adolescenti l'espedito per la successiva presa di coscienza che il cambiamento nel loro rapporto è naturale conseguenza della nascita delle prime pulsioni sessuali⁶⁶:

I took of my coat and put it gingerly round his shoulders. [...] I held him there while he slept, thinking how much smaller than me he was after all. [...] I felt his arms around my waist, tightening, the way boys wrestle, but more quietly then, and I felt his body not small any longer, pressing against mine. I heard him say "this is the way lovers do it" and felt his mouth on my neck but I didn't struggle, I knew that in the water he couldn't see my tears or see my smile (23).

In *Sand*, la scoperta della sessualità avviene in modo 'brutale': il protagonista conosce un *tinker* (probabile riferimento al domatore in *The Miracle* e alla figura del viaggiatore di *Traveller*) sulla spiaggia dove la sorella, poco distante da lui, sta prendendo il sole, e i due si mettono d'accordo: in cambio di un 'giro' sull'asino, il *tinker* potrà passare una 'mezz'oretta' con la sorella. La vicenda si chiude con un tentativo di stupro e il protagonista che fa promettere a sua sorella di non raccontare niente a nessuno: «He was thinking of the donkey and the tinker's flaking palms and his sister's breasts. After a while he turned. / "Stop crying, will you. Nothing happened, did it."» (31). Il racconto lascia anche aperta la possibilità che il ragazzino provi attrazione per il *tinker* – numerosi sono, infatti, i paralleli tra questo e l'asino, in un continuo simbolismo tra la prestanta fisica del *tinker* e quella dell'animale.

Nel racconto *Mr Solomon Wept*, Mr Solomon è il classico *drunken father* irlandese, ormai non più giovane, ma soprattutto incapace di farsi rispet-

tare dal figlio e di comprendere i cambiamenti nelle abitudini sociali della realtà in cui vive, così come non riesce ad accettare la fuga della moglie con un altro uomo: «He remembered how his wife had left him on race day, one year ago. [...] How on the fourth day he had gone to the caravan behind the rifle-range and found it empty, a note on the flasp table. Its message was hardly legible, though simple. Gone with Chas. Won't have to heat you any more» (34-35). La perdita della moglie è allo stesso tempo «the loss of what he had never possessed» (35), forse in riferimento allo stereotipo del maschio violento per colpa del quale la domesticità diventa un incubo, o forse un diverso riferimento a tematiche che valicano i confini del testo: il fallimento alla base di tutti i matrimoni rintracciabili nei racconti diventerebbe, di conseguenza, preludio a una società che deve cambiare e rivedere le proprie strutture. Il rapporto padre-figlio è caratterizzato dalle intere giornate che Mr Solomon trascorre davanti alla bottiglia e dagli scherzi ripetuti del figlio nei suoi confronti:

He could only stare [...] his thin impenetrable face. At his son's face, new to him because he'd never seen it. He made to move towards him, only then realising how drunk he was. He saw the boy's hand draw back and an object fly from it. He raised his hand to protect his face and felt something strike his knuckles. He heard the coin ring off the cement floor and the boy's footsteps running towards the door. He ran after him drunkenly, shouting (39-40).

I festeggiamenti nel corso di un *marquee* chiudono il ciclo di sventure di un padre fallito sotto ogni punto di vista. Inciampa, cade sulla sabbia, e sente in lontananza che il figlio lo sta deridendo: «He lifted his face and wept in the sand [...] He heard a loud cheer, somewhere beyond him» (41).

In una raccolta di autori emergenti irlandesi degli anni Settanta-Ottanta dal significativo titolo *Paddy, No More* – Paddy, infatti, è sia il diminutivo di Patrick (Pádraig, in gaelico) che il termine denigratorio con cui gli inglesi tradizionalmente si riferiscono agli irlandesi –, il curatore William Vorm incluse *A Bus, A Bridge, A Beach*, e *The Old-Fashioned Lift*, altre prime prove di Neil Jordan. Nei due racconti è possibile rintracciare elementi che già si trovano in *Night in Tunisia*: protagonisti delle *short-stories* sono due uomini di mezza età la cui monotona e infelice esistenza viene stravolta da piccoli episodi del quotidiano. Tradizionalisti, amanti dell'ordine, sembrano possedere i tratti caratteristici della vecchia Irlanda. In *A Bus, A Bridge, A Beach*, il tragitto in autobus verso il lavoro intrapreso con regolare automatismo ogni giorno nasconde la sorpresa di un incontro – che non si realizza mai, rimanendo piuttosto un pedinamento – con una giovane e bella ragazza in costume. Arrivati in spiaggia, il protagonista la segue in mare ma non si rende conto di aver oltrepassato il limite di balneazione pericolosa: il racconto si chiude con le sue rocambolesche capriole, intrappolato nel riverbero delle onde. Ed è ancora la grama routine del lavoro di un timido signore dall'aspetto piuttosto grottesco il contesto in cui, in *The Old-Fashioned Lift*,

l'arrivo di un'affascinante e molto estroversa ragazza delle pulizie – vestita alla moda, e sicura di sé – a sostituire la vecchia signora di sempre, crea scompiglio nella metodicità delle piccole azioni del vecchio. Ogni giorno ripete lo stesso tragitto per portare con un carrello le bottiglie di vino al ristorante sulla strada tramite un altrettanto vecchio e rugginoso ascensore che solo lui pare saper far funzionare sempre e comunque. Un contatto fortuito con la ragazza riporta alla mente del vecchio la propria ingenuità e si rende conto di quanto buffo il suo atteggiamento possa sembrare a tutti gli altri.

Altri personaggi incapaci di adattarsi ai cambiamenti sociali sono i protagonisti di alcuni racconti di *Night In Tunisia*. Si tratta, quasi sempre, di adulti incapaci e vittime di matrimoni falliti ma allo stesso tempo attaccati all'insieme di valori della nazione di de Valera, ai miti delle leggende irlandesi, e dei quali Neil Jordan sembra servirsi per promuovere nuove soggettività (spesso nella figura dei figli) verso l'abbattimento delle convenzioni legate alla morale cattolica. In *Her Soul*, una coppia moglie-marito si accorge di non avere più nulla in comune, «“I've lost my wife,” the man said. / “And I've lost my soul...”» (77). Ma, anche qui, è la moglie a riconoscere per prima, e con una certa naturalezza, che non esiste più alcun motivo per cui il matrimonio debba continuare, la passione è da tempo finita e il rapporto sessuale col marito diventa freddo automatismo, finto scambio di intimità con chi si fa addirittura fatica a riconoscere: «She saw a silver bracelet over the hair on the wrist, then a white cuff and a grey sleeve. At the top of the sleeve was a loose tie and a fattish white neck and brown eyes and a smiling mouth. The eyes were fixed on her left ear and the mouth smiling at something adjacent to it, over her shoulder» (78-79). Significativamente, i due finiscono per guardarsi negli occhi, con in mano un bicchiere di whisky, «wondering what to say» (78).

La protagonista di *Outpatient* è appena rientrata a casa dopo un periodo di cure – probabilmente in un'ospedale psichiatrico – mentre il marito si è impegnato a ristrutturare la nuova casa per celebrare il suo ritorno. Ma anche la loro relazione è tutt'altro che serena: lui si rende presto conto che i suoi sforzi non contano nulla («He felt cheated. He also felt virtuous, accepting as he was her flawed self, and only a little ashamed», 81) mentre lei gli racconta dei miti di *Burren* e di *Saint Brigit's well*, poiché tutto intorno a lei è come «the last-but-one scene of some domestic tragedy» (83). Come accade in altre opere di Neil Jordan, il silenzio, l'incomunicabilità della coppia viene sostituita dal rumore del mare, che da solo dà voce al non detto: «[a]nd she walked towards him down the calloused garden wanting to tell him that this house had nothing to do with miracles and trumpets, knowing she would not. There was a wind blowing from the sea, ruffling the hedge, his hair and her kilted skirt» (86). Infine, sempre una coppia sposata è al centro di *Tree*, storia di una moglie e del marito con una gamba finta (forse la sua mutilazione non è solo fisica, ma anche e prima di

tutto simbolica?) in viaggio in macchina verso il leggendario albero del titolo. Durante una breve sosta in un pub sulla strada la moglie flirta col barista, al quale rivela la menomazione del marito. Usciti dal locale dopo qualche bicchiere di whisky, i due finiscono per litigare; la moglie minaccia di lasciarlo solo: «He was crying, and his face looked more beautiful than ever through the tears. / "I love you," he said. / "I'm leaving," she said. / "Again?" he asked» (92). Scende dall'auto e inizia a correre per raggiungere il luogo che tanto desidera, il pozzo di Saint Brigid. Al marito menomato, abbandonato non resta che chiedere aiuto, ma a chi? L'amara conclusione del racconto è il suono intermittente del clacson: «And the horn wailed like pain» (94).

Dei due racconti del Neil Jordan 'studente', *The Bird Imitator* e *The House*, il secondo approfondisce la presa di coscienza da parte della protagonista della sua natura di donna e non di custode della domesticità. L'esperienza di un trasloco diventa quasi un rito di iniziazione per un nuovo futuro, una nuova vita, poiché per tutto il racconto nulla si viene a sapere del suo passato. Ferma sulla soglia della porta con ancora le valigie in mano prova a immaginarsi come casalinga, combattuta tra quello che vuole essere e quello che, secondo le convenzioni, 'dovrebbe' essere: «she was pretending she was one, fancied she was one, or felt she must act as one» (18). Vagando per la casa alla ricerca di segni che le rivelino qualcosa del passato dell'edificio, magari un segreto rimosso o la storia di un passato turbolento (il suo?), si immagina di essere spiata da un anonimo *watcher*. È a questo punto che, come se fosse il suo piccolo momento epifanico, si rende conto di volersi semplicemente liberare da ogni vincolo, essere genuinamente se stessa: «She would outwit this watcher this house, demonstrated her, the her, before it. She was – woman. She jutted her chin angrily outwards. As did her mirror-image. She said it. Woman. Aloud, just like that, with her pursed mouth and all. Woman, said the mirror. Woman» (21). La protagonista di *Skin*, in *Night in Tunisia*, invece, sembra essere la sua controparte: non più giovane, sola e talmente religiosa da sentirsi osservata dall'immagine della Vergine in ogni minimo movimento («The image of the Virgin crossed her silent vacant eyes»), ha al dito un anello di fidanzamento ormai «tarnished» (69). Leggendo il giornale trova un articolo sulle abitudini delle donne svedesi le quali alternano la vita domestica a passeggiate sul mare che si concludono sempre con un incontro galante. La notizia suscita in lei una curiosità quasi fanciullesca, ma per ogni 'pensiero scorretto' viene assalita dal senso di colpa, istigato dalla morale cattolica e dall'immagine vigile della Vergine:

She would slide into it like a suicide easing himself into an unruffled canal. [...] And for occasional stark flashes, she would be seized by a frightening mixture of religious passion and guilt, bordering on a kind of painful ecstasy; the need, the capacity for religiously intense experience of living; and in consequence of the lack of this, a deep residue of guilt (719).

Dopo tanti ripensamenti prende la sofferta decisione di recarsi sulla spiaggia e si immerge per metà nel mare, «the rivers of puffy white foam surrounding her like a bridal wreath» (75); vede un uomo in lontananza che sembra osservarla, aspettarla sulla riva. Ma si accorge poco dopo di essersi sbagliata, e per lei non si concretizza niente; anzi, l'unica consapevolezza è quella dell'immobilità del presente e delle trappole della morale cattolica dalla quale probabilmente non riuscirà mai a liberarsi. Il mare, portatore di conoscenza, le rivela la natura del proprio 'fardello': «[t]his is what the sea means [...] And she walked towards the shore, heavy with the knowledge of days unpeeling in layers, her skirt and pants sagging with their burden of water» (76). Sul conflitto interiore vissuto dai personaggi dei racconti di Neil Jordan, Kathleen Gallagher Winarski ha affermato, confrontando l'opera dello scrittore con quelle dei padri del racconto irlandese, Joyce e Frank O'Connor:

Although Joyce and O'Connor would certainly recognize the quiet desperation of his characters, there is in the collection *Night in Tunisia* a style that is Jordan's own. Marked by his skill as a filmmaker, the stories are spare, visual, tactile – sensual but remote, set in landscapes that mirror the alienation and sensitivity of their protagonists⁶⁷.

Un confronto più diretto con O'Connor, Jordan lo avrà per la realizzazione di *The Crying Game*, sviluppato in parte su una revisione/rilettura di una sua *short-story*.

I racconti più intensi della raccolta, in cui l'autore affronta in maniera più articolata le tematiche del rapporto padre-figlio e tra vecchie e nuove generazioni, sono anche quelli dove si rintraccia il tipo di rapporto tra privato e pubblico individuabile nelle opere successive. Si tratta dell'omonimo *Night in Tunisia* e di *A Love*, l'ultimo della raccolta, racconti che hanno fornito all'autore il soggetto per il film *The Miracle*. *Night in Tunisia* è ambientato sulle colline che circondano il Boyne. A fare da protagonista è un adolescente, infatuatosi di una ragazza poco più grande di lui, più povera e che si vocifera faccia la prostituta, alla quale lo accomuna la figura di un padre ubriaco e, nel caso della ragazza, violento («She was a girl about whom they would talk anyway since she lived with a father who drank, who was away for long stretches in England. Since she lived in a green corrugated-iron house», 43). Il padre del protagonista è un sassofonista semi-fallito, costretto a suonare in un piccolo bar, e con un odio fortissimo per le nuove concezioni di fare musica: «there was no more place for brassmen like him in the world of three-chord showbands. [...] the alto saxophone which his father said he could learn when he forgot his fascination for three-chord ditties. With the guitar which he played a lot, as if in spite against the alto saxophone» (44). L'importanza della musica, che troviamo anche in *Angel*, è giustificata nel testo dal vano tentativo del padre di trasmettere la pas-

sione per il sassofono al figlio, che invece passa gran parte del suo tempo canticchiando la musica delle *showbands* odiate dal padre: «But he felt vengeful and played them incessantly and even sang the tawdry lyrics. Some day soon, he sang, I'm going to tell the Moon about the crying game. And maybe he'll explain, he sang» (47)⁶⁸. Allo stesso tempo, la capacità di suonare lo strumento del padre diventa, più avanti nel racconto, metafora della maturità sessuale del figlio, e racchiude il simbolismo di un passaggio di potere, o meglio un'appropriazione del potere del padre da parte del figlio: «he fashioned his mouth round the reed till the sounds he made became like a power of speech, a speech that his mouth was the vehicle for but that sprang from the knot of his stomach, the crook of his leg. [...] He imagined childhood falling from him, coming off his palms like scales from a fish» (62-63). In *Angel*, invece, lo strumento, che pure assume connotazioni simboliche simili, viene sostituito dal protagonista, Danny, con l'arma della quale si servirà per farsi giustizia da solo, scegliendo così uno strumento di 'terrore' per affermare la propria mascolinità⁶⁹. In *Night in Tunisia* il padre, bevitore abitudinario, trascorre intere giornate a letto, prima di alzarsi e andare a suonare con gli amici al bar, senza mai perdere di vista il sassofono che ama quasi più del figlio («The boy he'd known lifelong, old and somewhat loved, but not like his Selmer, shining», 49), poiché il suono dello strumento gli permette ancora di affermare la propria mascolinità, messa in discussione dal figlio nella sfera domestica. Ascoltando insieme una canzone, il padre coglie l'occasione per supplicare il figlio di suonare lo stesso suo strumento:

"If you'd let me teach you," his father said, "you'd be glad later on."
/ "Then why not wait till later on and teach me then." / "Because you're
young, you're at the age. You'll never learn as well as now, if you let me teach
you. You'll never feel things like you do now." / He began playing again in
defiance and then stopped. / "I'll pay you," his father said (60).

Poco dopo, il figlio impugna il sassofono, e il padre si fa avanti per insegnargli a posizionare correttamente le dita: il piccolo episodio lo investe di un piacere «tangible, cogent» (62) – come se il gesto in sé racchiudesse la volontà del padre di chiudere la propria vita e lasciar spazio a quella del figlio.

Lo scontro fra generazioni è segnato dal 'fantasma' di de Valera all'interno di *A Love*, storia di due ex-amanti, l'uno molto più giovane dell'altra, e del giorno del loro incontro, non a caso in occasione dei funerali dell'eroe nazionale. La figura di de Valera viene caratterizzata qui con un'attenzione ai particolari non riscontrabile altrove nell'opera di Jordan: per il giovane protagonista, Neil⁷⁰, egli è semplicemente «the president who had died»; il rapporto con l'ex-amante e la generazione da essa rappresentata si caratterizza subito in base ad un diverso ricordo dell'uno e dell'altra: «I remember

you talking about him and I thought of how we would have two different memories of him» (95). Al diverso ricordo dell'eroe fanno da specchio le loro divisioni nella vita, per cui il passato è passato, almeno agli occhi di Neil, come dimostra un passo successivo nel quale l'immagine di de Valera gli ricorda la sua fuga a Londra, stanco di dover convivere con situazioni e memorie del passato scritte nel presente della nazione:

I had no memory of him other than from photographs and then only a big nose and bulging eyes and spectacles but I knew you would be changed and I knew I was changed and I wanted to stop thinking about it [...] the man who had died, he had been the centre of the school textbooks, his angular face and his thirties collar and his fist raised in a gesture of defiance towards something out there, beyond the rim of the brown photograph, never defined. And I wondered whether I'd rather be out of step here or in step in London, where the passions are rational (97).

La struttura del racconto si articola su dei *flashback* – come avviene, di solito, in una sceneggiatura – della storia d'amore tra i due protagonisti, caratterizzata anche dal motivo classico dell'amore per una stessa donna da parte di figlio e padre. I ricordi degli incontri passionali nella camera da letto riportano alla memoria di Neil la camera del padre – e gli fanno rivivere il piacere da lui provato nello scatenarne la gelosia in quei momenti di piacere intenso e torbida passione, «[a]nd all the time for me there was my father lying underneath, cold most likely, and awake and I wanted him to hear the beast I was creating with you, I wanted to hear it scraghing, creaking through to him from above, for **your** body was like the woman he must have loved to have me [...] you could have been anyone's mother» (99). In una variante al tema della riconciliazione padre-figlio, verso cui portano sempre i conflitti nelle opere di Neil Jordan che trattano il tema, nel racconto Neil si spinge oltre e tenta di uccidere il padre, sparando dei colpi con la pistola mentre questi si trova in bagno – in una situazione, quindi, di assoluta impossibilità a difendersi. Il tentativo fallisce, e nell'epilogo del racconto sarà nuovamente il mare, il mare dell'ovest (forse da leggere di nuovo in chiave del ritorno alle origini) a far recuperare il passato e, con esso, la consapevolezza nel protagonista che «I [...] saw him for the first time not as my father who wrote equations on sheets of paper into the night and knew a lot about things like sea-shells but as someone young and agile who had the same yearning for you as I had» (110-111): la riconciliazione padre-figlio si concretizza allora anche in questa occasione.

A differenza degli altri racconti, la Dublino in *A Love* appare stranamente vuota. E comunque il 'fantasma' di de Valera è onnipresente tanto quanto quello del padre. Le memorie dei due 'padri' si alternano, e nella quiete di un pub dove i due amanti si sono fermati per bere qualcosa, l'eroe nazionale, e con lui le narrazioni del passato irlandese, appaiono agli occhi di Neil in tutta la loro grandezza e le loro contraddizioni: «I felt I

was watching an animal dying through the plate-glass window, an animal that was huge, murderous, contradictory and I looked up at your face, [...] again at the funeral of the man I didn't remember, the man you would have remembered» (102). Se è vero che, come rivela la donna, non si è in grado di comprendere veramente l'Irlanda se non si è fatto un viaggio ad ovest (105), è pur vero che per il protagonista del racconto, così come per tutta la generazione dei giovani della 'nuova Irlanda', lo spettro del passato nazionale ha rappresentazioni molteplici e contraddittorie, nella sfera domestica come nei rapporti interpersonali, e il racconto deve essere letto, come ha affermato Winarski, in quanto «story of the civil war in the family and in the nation that was begun, to Jordan's thinking, by de Valera's notions of what Ireland should be»⁷¹.

3. Cinema che sa di letteratura: *The Miracle*

Il film *The Miracle* nasce quasi come naturale evoluzione dei due racconti di *Night in Tunisia* sopra citati, sottolineando da parte dell'autore la tendenza a considerare in ogni sua opera i forti legami di interconnessione tra letteratura e cinema. Esso segue di qualche anno due insuccessi consecutivi del regista, il discutibile fanta-horror *High Spirits* (1988), del quale è stato anche sceneggiatore, e il remake di *We're No Angels* (1989), per la realizzazione del quale Jordan si è avvalso della sceneggiatura di David Mamet. Il soggetto di *The Miracle* tratta il conflitto padre-figlio, l'amore di un giovane per una donna adulta, il passaggio dall'adolescenza alla maturità, e rispecchiano a livello di ambientazione il forte attaccamento di Neil Jordan a Bray. Riguardo all'evidente legame con i racconti, Winarski afferma:

Although Jordan deals with themes familiar in Irish fiction – the repression of the individuals by Irish culture and the Catholic Church and the emotional deprivation in Irish family life – there are glimmers of hope in his stories as his characters' fears and disappointments are sometimes resolved in friendship, the love of music, or in the reconciliation of parents and children. *The Miracle* evolves slowly from the characters and themes first introduced in *Night in Tunisia*⁷².

La storia riprende anche personaggi di *The Past* (il vecchio Beausang, la madre-attrice Rene), per raccontare le vicende di due diciassetenni, Jimmy e Rose, che trascorrono le loro giornate in giro per Bray a fantasticare ed inventare storie mitiche sulla gente del paese. Rose vuole diventare scrittrice, e annota ogni spunto creativo suo e dell'amico in un taccuino che porta sempre con sé. Jimmy ha una passione sfrenata per la musica, in particolare per il pianoforte, che (si veda per questo aspetto *Sunrise with Sea Monster*, rispetto al quale il film risulta un'anticipazione) è l'unico ricordo che gli resta della madre, che sa essere morta quando era piccolo. Sam, il padre di Jimmy, è un *drunken father*, suonatore di sax fallito ma pronto a tutto perché

il figlio suoni con lui, anche a pagarlo. Tutto si svolge come in *Night in Tunisia*, con la piccola variante che Jimmy accetta e viene pagato sul serio. Variante non trascurabile, se si considera che in una scena seguente del film Jimmy suona un'unica altra volta in pubblico, perché sceglie di farlo per accompagnare la misteriosa e non più giovane donna della quale si innamora (si veda *A Love*) al pianoforte (che più tardi scopriremo essere sua madre Rene). Winarski ha individuato nella caratterizzazione di Rene il passaggio verso una «less threatening, more maternal, although sexually provocative, image of the seductive older woman»⁷³, a confronto con i modelli di «“Terrible Mother”» dei racconti (cui l'autrice riconduce la commessa del *fish and chips* in *Seduction*, e la diciassettenne prostituta in *Night in Tunisia*). Tuttavia, ciò non sembra legato ad una particolare presa di posizione da parte dell'autore, poiché le donne dei racconti sono semplicemente l'oggetto del desiderio di giovani adolescenti, oppure mogli stanche della routine domestica in cerca di una possibile via di fuga. Forse, allora più che di madri terribili, si potrebbe parlare di madri-non madri, o madri 'impossibili', per il loro essere rappresentate in maniera non canonica riguardo all'attribuzione di ruoli tradizionalmente 'materni'.

The Miracle esplora anche altri temi cari a Neil Jordan, tra cui la dimensione del sogno. Tre sono i sogni di Jimmy, il primo dei quali sarà posto al centro di *Sunrise with Sea Monster*, in cui il protagonista sogna di pescare direttamente dal mare il padre, che vediamo uscire dall'acqua con un amo in bocca. Nel secondo, Jimmy è all'interno del circo del paese assieme alla madre vestita da trapezista, che leggiadra segue le indicazioni del figlio; a questa immagine si alterna quella del padre avvolto dalle fiamme nella sua camera da letto (un'altra variazione di *Night in Tunisia*?). L'ultimo sogno vede Sam e Rene entrambi vestiti da circensi che fanno un inchino davanti a una platea completamente vuota. Il circo in riferimento al triangolo Sam-Rose-Jimmy potrebbe dunque essere una metafora del modo in cui i conflitti di Jimmy, sia psicologici, sia sessuali, sono il risultato di errori commessi dei genitori, come accade anche per Donal in *Sunrise with Sea Monster*. Il modello edipico presentato nel film contiene secondo Rockett una significativa variazione per cui, come conseguenza dell'assenza della figura materna (Rene), e quindi di un conflitto realmente vissuto, Jimmy è incapace di amare Rose anche se vorrebbe, poiché «[a]s he cannot reject that which he never had, he is unable to identify with his musician father with whom he lives and so simultaneously desires and hates him, while he cannot embrace Rose [...], a girl of the same age with whom he shares his days and creative energy»⁷⁴. Winarski aggiunge in proposito che «[i]n the story of Oedipus, revelation lead to terrible tragedy, but in *The Miracle*, knowledge leads to peace because of the presence of a father in his son's life»⁷⁵, sottolineando la riconciliazione padre-figlio con la quale Jordan sceglie quasi sempre di risolvere questo tipo di conflitti. Di conseguenza, si

potrebbe affermare che, una volta risolto il conflitto con la figura paterna, rimane comunque la tendenza a non chiudere mai il cerchio in maniera tradizionale, come dimostra in questo caso il ritorno di Rene negli Stati Uniti per proseguire la carriera d'attrice. L'altra figura femminile del film, Rose, è innamorata non corrisposta di Jimmy, e rimane un personaggio tutt'altro che marginale. È proprio lei ad anticipare uno dei miracoli del titolo – la liberazione degli animali – dopo essersi presa gioco del domatore e averlo sedotto per sottrargli le chiavi delle gabbie. Il domatore rimanda al *tinker* del racconto *Sand*, e inoltre incarna, secondo Winarski, la summa di tutti i personaggi 'bestiali' di Neil Jordan, per cui si potrebbe condividere l'ipotesi in base alla quale «[b]y taming the animal trainer [...] – the authority that would crush and control and the “animal grace” of sexual passion – she must walk the line between sexual experience and corruption, which the boy in “Sand” was not able to do»⁷⁶.

La conclusione del film vede Jimmy seduto nella cappella di Bray dopo l'addio alla madre, e rivolto verso il crocifisso davanti al quale confessa: «non ho mai avuto modo di credere in te»⁷⁷ ma cercando comunque di spiegare a Gesù l'atteggiamento dei genitori – perché almeno loro, la 'vecchia' generazione, possa essere ricompensata da ciò in cui crede, ma che lui non comprende. La scena viene interrotta da un elefante che entra nella cappella, e prelude alla liberazione di tutti gli altri animali per mano di Rose. In una Bray invasa da animali che vagano in ogni direzione nel panico generalizzato, Jimmy e Rose ritrovano la complicità di sempre: e forse, superati i conflitti con il passato, tra loro potrà nascere qualcosa di più⁷⁸. La critica cinematografica irlandese ha riconosciuto un ruolo importante a *The Miracle* per gli elementi che riguardano nuove visioni dell'*Irishness* tipiche del cinema nazionale degli anni Ottanta e Novanta, in cui il mito del passato e della cultura tradizionale si scontra con la proposta di nuovi modelli sociali e soprattutto indaga nuove possibilità per il soggetto donna, come precisa ancora Rockett,

confirming and challenging traditional notions of *Irishness* and by reflecting debates which came to the fore during the 1980s that centred on women's bodies and the family. [...] If, more broadly, the body, culturally speaking, symbolically lost its “private halo” of resistance, in Ireland – where women's expression of sexuality, control of their fertility and access to abortion were controlled or altogether denied – there simply could be no resistance⁷⁹.

In un commento alla messa in onda sui canali RAI di *The Miracle* [*Un amore, forse due*], il critico Vieri Razzini motivò il successo del film alla luce dei due precedenti flop sottolineando l'importanza per certi artisti europei di «lavorare in casa»⁸⁰; e, in effetti, il cinema di Neil Jordan ha raggiunto livelli più alti proprio negli esperimenti europei (come si vedrà più avanti nei casi di *The Crying Game* e *Michael Collins*).

4. Screening Irishness

Nell'introduzione a *Cinema & Ireland*, Kevin Rockett denunciava la mancanza di una consistente tradizione cinematografica irlandese per via dell'interesse da sempre rivolto alla letteratura, e precisava, invece: «Through its recurrent concern with landscape, violence, the past, community and sexuality, cinema is perhaps the best place of all cultural forms to investigate critically what Irishness means in the popular imagination»⁸¹. Neil Jordan stesso ha sottolineato più volte lo stretto legame che intercorre tra letteratura e cinema, quasi a voler giustificare le scelte che lo hanno spesso portato a muoversi da un medium e l'altro, e forse anche per rispondere alle critiche di coloro che lo accusavano di aver 'tradito' la letteratura in favore del cinema, soprattutto agli esordi della sua carriera di regista. Precisa Jordan, «I don't think any novelist nowadays is uninfluenced by films. When I was writing novels, I was profoundly affected by ways of seeing things which I learned through films. I began to write scripts for television, and the more acquaintance I had with the medium, the more I wanted to get my hands on it. Film can make juxtapositions that words normally don't»⁸². Nonostante la mancanza di una lunga tradizione cinematografica autoctona, come nel caso di altre nazioni europee (Italia, Francia, Germania, Inghilterra), i primi adattamenti per lo schermo di opere letterarie esistevano in Irlanda già verso gli anni Dieci-Venti. Si trattava per lo più di esperimenti di cinema muto, di ispirazione storica, il cui primo e unico scopo era quello di diffondere gli ideali del nazionalismo. Negli anni Trenta si apre il ciclo dei *War of Independence films*, il cui maggior successo fu *Guests of the Nation* (1936), dall'omonimo racconto di Frank O'Connor (uno dei due testi che hanno fornito il materiale per *The Crying Game*), storia di un'amicizia che nasce e si sviluppa *across the borders* delle diversità di ideali politici. Più o meno negli stessi anni nasce il genere del *political documentary*, che vede spesso coinvolti alcuni scrittori, come Sean O'Faoláin. La trasposizione di opere letterarie prende nuovo vigore nel corso degli anni Sessanta, grazie agli *Ardmore Studios*, la cui attività negli ultimi anni è stata più volte messa in discussione per aver privilegiato la produzione di film con ambientazioni inglesi, come afferma Rockett, «using Ireland as a non Irish location»⁸³, e cioè girando i film in Irlanda ma senza parlare d'Irlanda. L'esigenza di creare e diffondere un cinema che, pur rimanendo genuinamente autoctono, non riproponesse gli stereotipi del nazionalismo come i documentari politici e, più in generale, l'intera produzione cinematografica fino alla seconda Guerra Mondiale – che mitizzava un'Irlanda rurale e calcava l'accento sul lirismo di certi miti nazionali, come aveva fatto Yeats in letteratura – porta a una svolta decisiva, concretizzatasi con la promulgazione dell'*Irish Film Board Bill* nel 1979. L'anno seguente, l'*Irish Film Board Act* sancisce la nascita di un nuovo tipo di cinema con l'intento

di portare sullo schermo nuove rappresentazioni di *Irishness* in linea con quanto stava accadendo in letteratura. L'attività del *Board* venne rafforzata dalla creazione dell'*Irish Film Centre*, ardito progetto culturale con istituzioni ancora oggi esistenti per la registrazione e la catalogazione in archivio dei film irlandesi⁸⁴.

Scrive Rockett che

[...] from the mid-1970s onwards Irish fiction films began exploring a more secular and historically reflective society. A more complex notion of the past was examined; the family became a location of instability and fragmentation: sexuality was examined if albeit obliquely and hesitantly; repressive Catholic education was relived on the screen; the use of landscape as an idealised backdrop for Irish arcadian beauty was partly discarded; working-class experience made its appearance for the first time; experiments in film form challenged narrative's traditional supremacy⁸⁵.

È in questo contesto che Neil Jordan si fa conoscere prima per la realizzazione di un documentario (*Excalibur*, 1979) commissionatogli dal regista John Boorman, e poi per la sua prima sceneggiatura: *Traveller* (1982), diretto da Joe Comerford. Il film esplora «the potential of liberation for women» presentando una storia in cui ci sono due padri, e nessuna madre (un probabile riferimento anche a *The Past*)⁸⁶. *Traveller* rivisita il plot di *The Playboy of the Western World* di J. M. Synge raccontando la storia dei viaggiatori Michael e Angela, i cui padri organizzano un matrimonio combinato, e del loro incontro con un militante dell'IRA, Clicky, complice di Michael nell'omicidio del padre di Angela, che l'aveva violentata da piccola. L'aspetto essenziale del film è il viaggio di nozze dei due protagonisti nei dintorni del *border* con l'Irlanda del Nord, viaggio simbolico verso il confine comune a molte narrazioni irlandesi contemporanee, nonché tratto distintivo dei lavori di Neil Jordan. Comerford, invece, al tempo era già esponente di spicco del *political documentary*, e insieme ad altri registi – in particolare Bob Quinn e Cathal Black – prediligeva produzioni a sfondo sociale con influenze del cinema d'autore europeo dal Neo-Realismo italiano alla Nouvelle Vague francese all'Espressionismo tedesco, influenze rintracciabili anche in *Traveller*⁸⁷.

Pur riscuotendo un discreto successo e il favore della critica, il risultato finale dell'operazione di Comerford non incontrò appieno il favore di Neil Jordan, che per la sceneggiatura aveva voluto sviluppare una variante del genere americano del *road movie*, dichiarando successivamente:

I wanted to write a film of two young kids who find the past foisted on them, a whole set of preconceptions, two young kids who have been both brought up in the city. At the time I was thinking of Labre Park in Ballyfermot where a lot of travellers have their little community out there and who are totally at sea in this culture, *because they feel cut off from their own past and*

*from the world in which arranged marriages were made. They feel cut off from the working class environment around them and they feel cut off from Irish history, so I actually wanted to write about people who were totally dispossessed and I wrote the thing [...]*⁸⁸.

Qualcosa in pieno stile Neil Jordan, quindi, e che proseguisse in qualche modo gli esperimenti già iniziati in letteratura, poiché la scelta di due protagonisti, anzi tre, «cut off from Irish history» sembra quasi un rimando ai personaggi dei racconti di *Night in Tunisia*, tagliati fuori dalla storia della nazione non in quanto adolescenti, ma piuttosto come soggetti/agenti di una ricerca di identità che non trova più un referente nel passato.

Commentando lo *script* originale di Jordan, Keith Hopper afferma: «[...] Jordan's narrative flair – a postmodern fusion of a traditional Irish myth (*The Playboy*) and an American generic model (the road movie) – leaves him open to accusations of a 'metaphysical liberism' which evades social reality in favour of individual salvation»⁸⁹, sottolineando così un aspetto comune dei suoi personaggi, ovvero il percorso sul modello della *Bildung* da loro intrapreso. Lo stesso Hopper ha definito il procedimento creativo di Jordan «narrative reconfiguration», la rappresentazione diversa, nuova, delle questioni storico-politiche che hanno afflitto la storia irlandese:

[...] the re-rendering of traditional narratives in new and startling contexts which performatively explore how 'oversimplified preconceptions' of Ireland are embedded in – and limited by – the originary narratives of the nation. [...] Neil Jordan is writing on the overlap between a residual and an emergent Ireland; by reconfiguring previously closed narrative systems he attempts to negotiate a 'third space' between the ethical claims of the local and the commercial demands of the global⁹⁰.

Il primo lungometraggio originale di Neil Jordan, ad esempio, prende spunto dai conflitti settari nell'Irlanda del Nord per affrontare la tematica della violenza e le ragioni psicologiche che stanno dietro a ogni sua manifestazione. Nella prefazione alla versione a stampa della sceneggiatura di *Angel*, John Boorman, produttore esecutivo del film, sottolinea il legame di questo primo esperimento con la letteratura di Jordan, riconoscendo però un paradosso poiché spesso sono i racconti a racchiudere un potenziale visuale-evocativo più vicino all'immagine che alla parola; quello cui Boorman si riferisce con l'espressione «'poetic cliché'», marchio della sceneggiatura, è conseguenza del modo in cui, tramite il dialogo, Neil Jordan riproduce «the tension of realistic staging», ricorrendo (come in *Night in Tunisia*) all'uso del potenziale offerto dalla musica e scegliendo personaggi e ambientazioni della vita di tutti i giorni⁹¹. Le direzioni del cinema di Jordan sono due in particolare: da un lato la rivisitazione dei miti irlandesi del gotico e del fantastico, dall'altro – proprio come avviene nelle sue opere di narrativa – l'uso di tecniche tipicamente realiste volte però alla dupli-

ce analisi di privato e pubblico/politico e dei loro effetti sulla costruzione dell'identità individuale e nazionale, spesso ispirate all'esperienza autobiografica. Nel caso di *Angel* si è trattato di:

What has happened in the North, with all the sectarian-murders, really that is one thing that our generation has grown up with. [...] I wanted to write a story about a man who finds himself in a situation like that, with a gun in front of a human being saying: 'What's your name?' and the person giving the name, saying 'Where do you come from?' and to counterpoise the absolute evil of the instrument of death with the human encounter which in other circumstances could have been quite ordinary⁹².

Danny, il protagonista di *Angel*, è il sassofonista (si veda, in proposito, il padre del racconto *Night in Tunisia*) di una band insieme alla quale suona abitualmente in un locale, il *Dreamland*. L'evento che scatenerà in lui l'*escalation* trasformandolo in «an angel of violence»⁹³ è l'uccisione dell'amico Ray, il proprietario, che si è rifiutato di pagare delle *protection money*, e di Annie, una ragazza muta che per sbaglio si ritrova sul luogo del delitto dopo aver avuto un rapporto con Danny fuori dal locale. Dopo aver assistito a entrambi i delitti decide simbolicamente di mettere da parte lo strumento e impugnare l'arma per vendicare sia Ray, sia Annie. Da qui ha inizio il suo viaggio alla scoperta della violenza: grazie ad un particolare (le scarpe anti-infortunistiche indossate da uno degli assassini), riesce a rintracciare i colpevoli e li uccide tutti con freddezza, cominciando nel frattempo ad assaporare il piacere della vendetta nei confronti di perfetti sconosciuti, ma di cui è nota la natura altrettanto violenta. Le vicende sono complicate da due agenti di polizia, Bonner e Bloom, uno dei quali corrotto e vero mandataro dell'omicidio di Ray, e da Deirdre, cantante della band di Danny, con cui ha un turbolento rapporto di amore-scontro.

Angel rimanda al genere del *Troubles thriller* in letteratura, «sottogenere letterario che ha molto flirtato con la tragedia della guerra civile a scopi di cassetta» proponendo nella maggioranza dei casi un'immagine della violenza come «innata e immanente nella natura irlandese»⁹⁴. Nel film, infatti, nessun riferimento all'appartenenza politica dei personaggi viene mai reso noto. Subito dopo l'uscita del film, questa scelta ha suscitato frequenti critiche a Neil Jordan da parte di chi individua in simili rappresentazioni della violenza una semplificazione del problema dei conflitti settari nel Nord. Tra questi, Luke Gibbons, che ha commentato il film dicendo:

Danny [...] sets out on a trail of violent revenge, only to arrive at the 'heart of darkness'. [...] By attempting to show all violence as the same, irrespective of political context or motivation, the film defies the possibility of any political explanation, and, indeed, any political solution, to the conflicts which are occurring. Emptied of political content, violence simply becomes an 'evil' running deep in the collective unconscious. 'Everyone's guilty', as

Bloom so unhelpfully puts it. Far from challenging the conventional view of the situation, the film merely ends up confirming the most commonplace perceptions of the 'troubles' as both futile and intractable⁹⁵.

L'obiezione di Gibbons presenta un problema reale riguardo alle rappresentazioni nel cinema irlandese. È pur vero, tuttavia, che da parte di Neil Jordan, il tentativo era piuttosto quello di mettere in risalto la natura della violenza nel Nord – liberandola da connotazioni locali, il conflitto tra loialisti e repubblicani –, e rappresentare quella che Kearney ha definito 'metafisica del subconscio', e cioè una metafisica della violenza, riconducibile a «the common core of metaphysical nothingness [...] from which acts of violence ultimately derive. He thereby uses cinema to cut through all *conscious* forms of socio-political ideology to a *methaphysics of the unconscious*»⁹⁶. Poiché, come lo stesso Kearney riprende in un saggio successivo sul film, «Jordan seems to be saying that the particular *ideology* of bloodshed is largely irrelevant. What the film really seeks to detect is the psychological and metaphysical motivations which can transform the hero, Danny Boy, from an angel into a psychopath»⁹⁷, quest'ultima posizione sembra in ultima istanza più condivisibile se si avvicina l'opera di Neil Jordan a quella generazione di artisti irlandesi contemporanei il cui primo scopo è far uscire l'Irlanda dalla dimensione del locale verso una realtà globale, senza perdere in questo processo la propria integrità di Nazione in rapporto al suo passato. Il messaggio ultimo che Jordan sembra voler esprimere è riassumibile in 'la violenza genera sempre altra violenza' – sotto questo punto di vista, quindi, egli riesce in questa sua prima prova a parlare del Nord senza parlare del Nord. E non, come era successo nel periodo di realizzazione dei film di *Ardmore Studios* cui si accennava sopra, spogliando l'Irlanda delle sue vesti, quanto facendo esattamente il contrario.

Annie e Deirdre sono figure altrettanto importanti quanto Danny, poiché problematizzano il rapporto tra genere e nazionalismo. Entrambe estranee ai conflitti, al sistema di omicidio e vendetta su cui ruota il tema del film, si rapportano a Danny come immagini sostitutive della violenza – l'una (Annie) con l'amore, l'altra (Deirdre) con la potenza della musica. Scrive in proposito ancora Kearney: «The portrayal of women in this film tends to conform to what might be termed the 'angelic' order of epiphany; they are the bearers of illumination, love, dance and music. The men, by contrast, gravitate towards the 'demonic' order of political intrigue and violence»; tuttavia, Neil Jordan presenta un protagonista che a differenza degli altri assassini del film, vive la violenza in maniera assai conflittuale. E questo, secondo Kearney, «[...] by no means amounts to an inverted sexualist dualism. For the film shows us that men, too, Danny being the paramount example, possess a 'feminine' or 'angelic' sensitivity which draws them towards the healing powers of art and tenderness. Men ignore this creative side of themselves at their own peril, that is, at the risk of becoming mindless demons»⁹⁸. Si tratta, allora, di rin-

tracciare all'interno di *Angel* quelle stesse componenti presenti anche in *The Dream of a Beast* e, più tardi, in *Interview with the Vampire* e *Micheal Collins*, in base alle quali il tentativo di ricercare nuove figurazioni del maschile e del femminile viene sperimentato attraverso l'attribuzione di elementi tradizionalmente tipici di un sesso all'altro e viceversa.

È stato detto che Annie rappresenta lo stereotipo della *Mother Ireland* associata al nazionalismo, stereotipo che il film tenta di sovvertire⁹⁹. Se Annie è davvero una *Mother Ireland*, allora *Angel* ha una duplice attinenza alle tematiche che il suo autore porterà avanti nei successivi romanzi: da un lato, il film dimostra che la violenza del pubblico (in *Angel*, come in *The Dream of a Beast*, troviamo menzione di 'soldati' di stanza nella città), di cui le costrizioni sociali sono espressione, ha specifiche ripercussioni sul privato (la metamorfosi del protagonista di *The Dream of a Beast*, *l'escalation* di violenza di Danny); dall'altro, prelude al tentativo di proporre nuovi *gender roles* e uscire dalle stereotipiche narrazioni tradizionali dei soggetti uomo e donna. In altre parole, è possibile rintracciare qui quella predilezione verso la dimensione individuale che caratterizzerà gli esperimenti più riusciti del Neil Jordan sceneggiatore-regista, nonché l'intera sua carriera artistica¹⁰⁰.

Michael Collins, l'esperimento forse più arduo del Jordan sceneggiatore-regista, almeno per quanto riguarda il turbinoso eco risvegliato nella critica da storici e giornalisti – tanto in Irlanda, quanto in Inghilterra – nasce da quella peculiare esigenza di tanti autori contemporanei irlandesi di valutare la possibilità che la Storia possa essere soggetta a revisione, decostruita, per riscoprire narrazioni, storie rimosse, secondo un'etica genuinamente postmoderna. Frutto di tredici anni di lavorazione, dal 1983 (anno della commissione dello *script* da parte del produttore inglese David Puttnam), il film attinge in parte sia al sopracitato *Angel*, sia a *Sunrise with Sea Monster*, poiché violenza, tradimento e retorica del privato/politico sono i motivi centrali del film¹⁰¹. È lo stesso Neil Jordan in un'intervista, infatti, a definire *Micheal Collins* «quite a realistic film, though it is a kind of mythic story, an archetypal story of betrayal, set this time in Ireland. It's a story about where a certain kind of idealism leads»¹⁰². Sempre Jordan, nel *Film Diary* allegato alla pubblicazione della sceneggiatura, parla di:

[...] a drama [...] huge in its scale, sulphurous, in its implications, and yet intimate in scope. [...] I wrote a script that was dispassionate in its perspectives, fiercely accurate to the history and saw the central character heading towards a doom that was inevitable, given his beliefs and obsessions – nationalism and the use of violence for political ends¹⁰³.

Si tratta di nuovo, se si vuole, di un viaggio verso il 'cuore di tenebra' simile a quello che aveva intrapreso Danny in *Angel*, arricchito per l'occasione da specifici riferimenti a personaggi storici e eventi reali.

Michael Collins è la storia degli ultimi sei anni di vita dell'eroe 'dimenticato' del nazionalismo irlandese, sullo scenario della travagliata nascita della Nazione: dalla *Easter Rising* del 1916, alla *War of Independence*, alla successiva costituzione dell'*Irish Free State* (con l'esclusione delle sei contee dell'Ulster), dal quale nacquero le divisioni all'interno del Sinn Féinn sfociate nella sanguinosa Guerra Civile del 1922-23. Jordan sviluppa una propria rilettura inedita di quel periodo – inedita poiché inedito è il modo in cui viene caratterizzato il 'padre' nazionale de Valera, «se non come il mandante, almeno come l'indifferente complice dell'assassinio dell'eroe»¹⁰⁴. Per giungere al suo obiettivo l'autore ricostruisce la rete di rapporti interpersonali che lega i quattro protagonisti: sul piano politico, il triangolo Collins-Harry Boland-Eamon de Valera; sul piano del privato, quello di Collins-Harry Boland-Kitty Kiernan. Di nuovo, Jordan opta per una lettura alternativa alla «very rosy view of the country» tipica del cinema irlandese fino agli anni Ottanta¹⁰⁵. Il film, allo stesso tempo, porta avanti il discorso sulla revisione del concetto di *Irishness* sia dell'autore, sia di altri artisti contemporanei, come sostiene anche Raita Merivirta-Chakrabarti, secondo la quale «[o]ne of the issues the film raised was the question of the Irishness of the 1990s' more internationally-oriented Irish cinema. What was Irish about Irish cinema?». È ancora l'autore, infine, a rivelare anche un interesse di natura personale dietro la realizzazione del film e la trattazione di quel preciso momento storico: «"It is a period of history that needs to be seen. It's part of my past, it's part of our past as Irish people, it's part of what we are, and for me to examine that is an important thing [...]"»¹⁰⁶.

Per la realizzazione della sceneggiatura e la caratterizzazione dei personaggi, Neil Jordan si avvale di corrispondenze dell'eroe e delle testimonianze dirette (*reported speeches*) degli eredi, a dimostrazione ancora una volta della sua predilezione per il testo scritto. La tecnica si rivelò particolarmente utile per la costruzione del rapporto tra Collins e Kitty¹⁰⁷. Il risultato è una definizione dei protagonisti che rispecchia i ruoli tradizionalmente assegnati al maschile e al femminile, cercando allo stesso tempo di decostruirli: Kitty è lo stereotipo di *Mother Ireland*, la sposa perfetta che però non potrà realizzare il proprio sogno – le scene conclusive del film, infatti, vedono la giustapposizione dell'omicidio di Collins con la donna che prova il vestito nuziale. Nella sua prima apparizione si nota il suo attaccamento ai valori tradizionali della domesticità e del ruolo di figlia-futura moglie, in quanto, in entrambi i casi, specchio di un'autorità maschile:

COLLINS: You a nurse, Kitty?

KITTY: I'm nothing. I'm my father's daughter¹⁰⁸.

Allo stesso tempo, una lettura più profonda del suo personaggio dimostra, come ha notato Sean Farrell Moran, «the focal point of homoerotic tension between Collins and his friend Harry Boland»¹⁰⁹: ciò introduce un

altro motivo centrale nel film, ovvero la probabilità che dietro al rapporto tra Collins e il compagno/nemico Harry Boland si celi un'omosessualità repressa. Molto si è scritto su Collins e la sua apparente bisessualità, ma le voci non sono mai state confermate né smentite dai critici e dagli storici del periodo. Tuttavia, *Michael Collins* sembra piuttosto voler sottolineare la natura del legame che unisce i tre personaggi e non (o non solo) i rapporti che li legano, come dimostra la scena in cui Kitty rivela a Boland: «KITTY: You without him. Him without you. I can't imagine it. / BOLAND: A three-legged race. / KITTY: And anyone runs too fast, we'll all fall down [...]»¹¹⁰. A livello narrativo, l'episodio anticipa il tradimento di cui viene accusato Collins dopo la firma del trattato, nonché il successivo tradimento di Collins da parte di de Valera e Boland. Questo tipo di lettura trova anche giustificazione in una foto che ritrae Kitty in mezzo a Micheal Collins e Harry Boland, presente nella versione a stampa della sceneggiatura e che riporta un commento di Jordan: «The rupture in their [riferito ai due uomini] relationship mirrored the wider rift in the country at large»¹¹¹. Quanto affermato finora dimostra la volontà da parte di Neil Jordan di esaminare due diversi punti di vista: da un lato il modo in cui le divisioni sul politico si riflettono nel rapporto tra i tre capi del nazionalismo, dall'altro le divisioni che separano i due amici e che riflettono le loro opposte posizioni politiche¹¹². La figura di Kitty problematizza in maniera più ampia il confronto tra *gender* e nazionalismo: anche se sostiene la causa rivoluzionaria repubblicana, in quanto donna non è autorizzata a partecipare attivamente alla costruzione della Nazione. Colin Graham, in un saggio sul modo in cui il concetto di *subaltern* (come definito dalla critica post-coloniale) può funzionare in un contesto di genere/nazione in Irlanda¹¹³, sostiene che nell'abbracciare la causa nazionalista, il soggetto donna rischia di accettare implicitamente la sua *otherness* come demandato dal maschilismo della retorica nazionalista. Di conseguenza, per Neil Jordan, leggere Kitty come una *Mother Ireland* diventa la strada più 'semplice' per trattare il problema esposto da Graham. Il risultato infatti, è che nel film «the public sphere is conceded [...] to the homosocial world of the male triangular relationship»¹¹⁴.

Il triangolo Collins-Boland-de Valera, è caratterizzato invece dal rapporto tra le rappresentazioni dei due 'capi' repubblicani: «Mick» è passionale, istintivo, pronto a tutto per la causa della Nazione, anche a fare da capro espiatorio del *Free State* per evitare la Guerra Civile; dall'altra parte, de Valera è riservato, freddo, razionale, calcolatore, ed è lui ad inviare Collins a Londra per concludere l'accordo che sa bene avrebbe sconvolto gran parte del Sinn Féinn. Si è già accennato alla tensione omo-erotica tra Collins e Boland (nella scena in cui i due si dichiarano guerra, nella versione scritta della sceneggiatura la didascalia recita: «[COLLINS grips BOLAND'S head close to his, like a woman's]»¹¹⁵). Importanti sono anche i riferimenti alla rappresentazione della identità maschile e femminile con

caratteristiche 'sovversive' dello stereotipo ad esse legate: un primo accenno lo si ha nell'episodio in cui Boland e Collins liberano de Valera dalla prigione di Lincoln, facendolo travestire da donna per sfuggire alla polizia inglese; una volta in macchina, Collins commenta: «COLLINS: Some died for Ireland. But Dev – he tarted for Ireland [...]»¹¹⁶. Una lettura più superficiale lascia spazio all'ipotesi che Jordan in realtà voglia sfruttare il 'travestimento' di de Valera per riferirsi alla dubbia sincerità delle sue intenzioni, poiché è pronto a sacrificare anche l'amicizia (con Collins) pur di mantenere integra l'immagine di leader del suo paese. Una lettura più profonda, invece, porta alla considerazione della costruzione di de Valera come personaggio dai connotati tradizionalmente femminili, avanzata anche da Rockett, il quale sostiene:

His association was with intellectualism, and thus in cinematic narrative terms not the world of action but of reflection, a suspiciously feminine activity. In contrast, the muscular, tawringly phisical Collins, the man of action is, paradoxically, never seen to fight (except for the wrestling with Boland)¹¹⁷.

Michael Collins è un film senza un vero finale, poiché dalla morte dell'eroe si evolve la Storia irlandese a tutti nota. È in questa conclusione 'aperta' del film, negli spazi lasciati liberi e oggetto da parte di Neil Jordan di rilettura, revisione, *riscrittura* che si è sviluppato il dibattito della critica. Il seguente intervento del regista apparso su *The Guardian* – uno dei tanti che ha dovuto e scelto di fare dopo l'uscita del film per controbattere le accuse più gravi, tra cui il riferimento al film come «a triumph of fascist art»¹¹⁸ – è sufficiente a far comprendere la vastità del dibattito:

The more conservative elements of the British press expressed concern about the film's potential to whip up anti-British feeling. [...] Then, some elements in the Irish press were concerned about the possibility of a revival of interest in, and bitterness over, the politics of the Irish Civil War [...] Then there was a third group, which [...] I suppose I have to call the revisionists. [...] a tool in the hands of reputable historians served as a necessity antidote to traditional attitudes becomes in the hands of journalists a McCarthyite moral probe. [...] I have no doubt the hysteria about it will continue. Not because of any faults in the picture, but because of an inability to deal with our pasts that verges on the pathological. And an absolute inability to distinguish between then and now¹¹⁹.

Le diatribe tra storici e giornalisti sono indice di quanto e come il ri-aprire certe questioni faccia riemergere ferite mai chiuse – forse per questo, chi ha visto nel film un riferimento all'inesauribile conflitto dei *Troubles* ha ragione – e dimostrano il valore di un'opera artistica altamente provocatoria. Luke Gibbons ha rintracciato nel film una marcata attenzione all'articolazione di discorsi precedentemente rimossi, alle possibilità di revisione delle narrazioni della Storia e dell'«Irlandesità», riconoscendo che:

[...] the cycle of violence does not terminate with the ending of the film a prefiguring of the future alluded to by the systematic – and highly controversial – allegorical resonances with the contemporary conflict in Northern Ireland. [...] If there is any lesson to be learned from the past, however, it is that narratives in Irish culture offer no insulation from history, and are only as resilient as their capacity to articulate the voices of those who have not been heard, rejecting the habits of authority which have enabled some to continually shout down others¹²⁰.

Neil Jordan ha espresso il debito autobiografico di *Michael Collins* mettendo in luce, nuovamente, l'ossessione nei confronti di quel 'fantasma' di de Valera presente già nei romanzi e nei racconti (in *The Past*, nei racconti di *Night in Tunisia*, in *Sunrise with Sea Monster*, dove è addirittura il vincitore delle elezioni contro il padre di Donal) e vivo nel ricordo di un'Irlanda «[...] dominated by the Catholic Church – which I didn't mind too much, actually – but with heavy censorship and no jobs, a place with an idea of itself and then a real expression of itself'»¹²¹. Non solo: durante la realizzazione del film, l'autore riporta alla memoria anche il ricordo del padre, deceduto in un fiume. Nel *Film Diary*, troviamo le seguenti annotazioni:

I had written two books before I made a film. As soon as I made one film, though, my fiction was reviewed as the work of a film-maker. [...] I feel oddly exposed and naked reading for this attentive audience. The presence of my dead father behind this tortuous story that I wrote – I feel almost embarrassed about the sense of personal revelation. And don't want to be questioned about it. And remember that I always felt that way. Maybe I took up making films to get a new suit, a more complete disguise¹²².

Today we end up on a bridge near Laytown on the Nanny river. For some reason if I'm stuck for a location on a film, we always end up here. I used it in *Angel*, in *The Crying Game* and now in this. Spent a lot of my childhood on the strand below. I don't choose it for sentimental reasons, it just seems to suit a certain kind of emotion. One of impending doom, I suppose¹²³.

Si è già detto più volte dell'importanza dell'autobiografia in Neil Jordan. Occorre adesso chiedersi se non sia preferibile una lettura di *Michael Collins* in quanto procedimento di revisione attraverso il quale la nuova generazione/i figli/Neil Jordan usano la rappresentazione artistica per appropriarsi di quella parte del passato nazionale che non si vuol necessariamente rimuovere, rappresentata dall'immagine dei due eroi nazionali/i padri/suo padre. Forse questa lettura è plausibile, poiché come in tutta la sua produzione, sia letteraria che cinematografica, anche in *Michael Collins* ciò che viene abbattuto è proprio un confine – tra arte (o finzione) e realtà –, il *border*, zona ideale di ogni narrazione contemporanea irlandese; come leggiamo, infatti, in una delle note finali del diario di Jordan,

Treat them as fictional characters. Treat history as fiction in the making: a fiction that will create the future¹²⁴.

5. Dal testo all'immagine: il Neil Jordan regista-sceneggiatore

A proposito delle nuove frontiere della cinematografia irlandese degli anni Ottanta Kevin Rockett afferma che:

From the mid-1970s onwards Irish fiction films began exploring a more secular and historically reflective society. A more complex notion of the past was examined; the family became a location of instability and fragmentation: sexuality was examined, if albeit obliquely and hesitantly; repressive Catholic education was relived on the screen; the use of landscape as an idealised backdrop for Irish arcadian beauty was partly discarded; working-class experience made its appearance for the first time: experiments in film form challenged narrative's traditional supremacy¹²⁵.

La specificità della cinematografia irlandese di fine Novecento rispetto ad altre realtà postcoloniali è dovuta in parte anche al ruolo di artisti che hanno più volte sottolineato il suo legame con la letteratura, forma d'arte da sempre prediletta in Irlanda. Si pensi al successo delle trasposizioni cinematografiche di *The Commitments* (1991) e degli altri due volumi della *Barrytown Trilogy* di Roddy Doyle; a *Cal* (1984), dal romanzo di Bernard MacLaverty; a *Dancing at Lughnasa* (1998), dal play di Brian Friel; a *Angela's Ashes* (1999), dal romanzo di Frank McCourt. Autori come Pat Murphy, Jim Sheridan, Terry George, Ken Loach – inglese ma irlandese di origine – e lo stesso Neil Jordan sono così diventati emblemi di nuove rappresentazioni dell'*Irishness*.

La prima rivisitazione di un testo letterario in chiave cinematografica da parte di Neil Jordan – dopo *Traveller* di Comerford – è del 1984, anno della collaborazione con Angela Carter alla realizzazione di *The Company of Wolves*. La sceneggiatura contiene una rielaborazione di tre diversi racconti che Carter aveva incluso in *The Bloody Chamber*: "The Werewolf", "The Company of Wolves" e "Wolf Alice", dai quali la scrittrice aveva in un primo momento realizzato un radiodramma, molto simile alla versione cinematografica¹²⁶. I testi presentano però anche elementi comuni all'opera di Jordan: dalla predilezione per il tema del fantastico, anche nella scelta delle ambientazioni, all'uso di protagonisti – in questo caso, la «pleasure-seeking oedipal child»¹²⁷ Rosaleen – nel processo di scoperta della sessualità. Secondo Mirella Billi,

il valore simbolico della favola di Cappuccetto Rosso non solo si arricchisce di ulteriori suggestioni, ma cambia dunque di segno: non più presa di coscienza della natura ambigua e rischiosa del sesso (soprattutto, va sottolineato, per la donna), ma sua (ri)conquista aperta e libera attraverso il ritorno

all'animalità, nella donna sempre repressa e socialmente rifiutata e punita, come condizione essenziale del crescere, e del maturare¹²⁸.

Probabilmente, fu proprio questo il motivo dell'interesse di Jordan per il soggetto. Nel rivisitare la favola di Cappuccetto Rosso, il regista e la scrittrice presentano una Rosaleen tentata dalla scoperta del mondo, e ostacolata in questo percorso tanto dalla madre quanto soprattutto dall'anziana nonna, che le riempie l'immaginazione di sogni e leggende popolari sulla pericolosità dei lupi e degli uomini con le sopracciglia unite (un simbolismo tutto creato per tenerla lontana dai piaceri della sessualità). Ancora una volta, quindi, riemerge il tema dello scontro con la morale perbenista propria di figure femminili tradizionali. La dimensione onirica fa da cornice al film, dato che tutta la vicenda è il sogno di una fanciulla che vive nel presente di una tipica Big House. Due in particolare sono gli episodi in cui è più evidente l'affinità con le tematiche tipiche di Neil Jordan. Il primo è quando Rosaleen viene consigliata dalla nonna di non fidarsi mai dei preti perché si fanno chiamare «padri». L'altro è rappresentato da uno dei sogni della protagonista, in cui una tipica *Mother Ireland*, circondata dai figli, siede visibilmente stressata vicino al focolare, intenta a sbucciare le patate – un chiarissimo riferimento all'Irlanda. In tale contesto, Rosaleen si decide a fuggire dalla sua famiglia, e con la sua trasformazione in lupo a conclusione del film dimostra di anteporre il piacere e la sensualità al senso del dovere e di responsabilità¹²⁹. Il climax della vicenda di Rosaleen, proprio come nella favola cui si ispira, è nella conclusione stessa e nella reazione della protagonista verso il lupo, dopo che questi si è mangiato sua nonna. La reazione di Rosaleen, precisa Rockett, la rende soggetto 'attivo': «In that one act, she frustrates his power over her [...] It is only in this way that she repositions herself so that she can be free to seduce him, not as a victim who enjoys her seduction but as an active agent»¹³⁰.

Esperimento simile a *The Company of Wolves*, non fosse altro per la tematica del fantastico, del gotico, è la versione cinematografica diretta da Jordan nel 1994 del romanzo di Anne Rice, *Interview with the Vampire*. Il film presenta molte affinità con *The Dream of a Beast*: il motivo della trasformazione del protagonista, il vampiro Louis, il cui viaggio ha inizio a seguito dell'incontro con Lestat; il personaggio di Claudia che può essere paragonata a Matilde, la figlia del protagonista-bestia del romanzo di Jordan. Ma la matrice comune dei due lavori è il percorso iniziatico dei protagonisti verso un'esistenza libera e la costruzione di una nuova identità che non porti più i segni evidenti delle costrizioni sociali. Inoltre, entrambi sono inizialmente ritratti come personaggi ordinari, la cui vita viene improvvisamente sconvolta da un incontro col soprannaturale, per quanto diversi siano gli espedienti tramite cui avviene l'incontro; altrettanto significativa per entrambi è la scoperta dei loro lati più intimi. Discutendo il legame tra

le due storie, Monica Cainarca ha notato come «ciò che viene evidenziato nella loro trasformazione in bestie, o comunque in esseri mostruosi, non è la brutalità o l'animalità della loro condizione, ma il venire alla luce delle emozioni più tenere e delicate e dei sentimenti tradizionalmente associati al femminile (istinto materno e protettivo, ecc.)»¹³¹: sia Louis, sia la bestia di Neil Jordan, infatti, ritrovano la felicità nel rapporto 'materno' con Claudia (Louis) e con il 'boy' (la bestia). Inoltre, nota sempre Cainarca, Louis rappresenta «il primo vampiro nella storia della narrativa che si rifiuta di uccidere e dissanguare le sue vittime, azioni necessarie alla sua sopravvivenza, ma contrarie alla sua sensibilità: potremmo definirlo un "vampiro pentito", o "vampiro suo malgrado"»¹³², e cioè vittima alla ricerca di un nuovo 'ruolo'; l'isola di *The Dream of a Beast* è dunque il luogo in cui, scoprendo la sua natura diversa, 'materna', la bestia ritrova la felicità. Simili sono anche le ambientazioni: una Dublino quasi irricognoscibile, tetra e decadente in *The Dream of a Beast*, una San Francisco attuale ma sempre notturna da cui Louis inizia il racconto della sua storia, una grigia e gotica New Orleans e una Parigi dalle tinte altrettanto forti in *Interview with the Vampire*.

Neil Jordan aveva individuato nel *plot* un «gothic passion play»¹³³; e di passione infatti si tratta, una passione tutta incentrata sulle tre figure principali (Louis, Lestat e Claudia) cui fanno da sfondo una serie di vicende tipiche delle classiche narrazioni sui vampiri. Il triangolo Louis-Lestat-Claudia è metafora di una famiglia al di fuori dell'ordinario – Louis/madre, Lestat/padre, Claudia/figlia – e pone allo stesso tempo questioni di natura più generale sull'identità di ciascuno dei personaggi, in particolare del 'vampiro-vittima' Louis. Secondo Kevin Rockett il motivo dei vampiri è, in realtà, «a conceit to revisit the mother's body»¹³⁴: come si è accennato, infatti, il recupero della stabilità interiore del protagonista avviene tramite la scoperta e l'accettazione di pulsioni tradizionalmente/stereotipicamente estranee alla propria natura. La critica è tornata più volte anche sul rapporto tra Louis e Lestat, presentato come relazione omo-erotica ma, anche qui, senza che avvenga mai alcuna realizzazione nella sfera della sessualità. Il riferimento ad un legame – se di legame si può parlare – omosessuale nel romanzo di Rice è più diretto, come dimostra l'episodio in cui Lestat succhia il sangue di Louis per tramutarlo in vampiro: «'Now listen to me, Louis,' he said, and he lay down beside me now on the steps, his movement so graceful and so personal that at once it made me think of a lover»¹³⁵. Si sa, non tutti i particolari di un testo riescono sempre a trovare espressione sullo schermo; comunque, è a causa della (non approfondita) possibile relazione omosessuale tra Louis e Lestat che una parte di critica, quella femminista, ha trovato una via per sottolineare il fallimento del regista rispetto al romanzo di Rice¹³⁶. Altrettanto degno di menzione è il riferimento mosso da alcuni critici all'epidemia di AIDS, che risulterebbe dalla scelta di evidenziare nel film il pallore dei personaggi. In proposito, è ancora Rockett a intervenire sull'eccessiva presa di posizione in merito a

queste due ipotesi: «[...] much of the critical comment generated focused on the film as a homoerotic, if not homosexual, text. While this homoerotic aspect is undoubtedly present, particularly in the initial moments of the Lestat/Louis relationship, [...] to view the film in such narrow terms is necessarily as limiting as to view it as an allegory on AIDS»¹³⁷. La trattazione della tematica del genere da parte del Neil Jordan-regista nel film si limita, dunque, a una serie di accenni mai approfonditi.

L'uscita di *The Crying Game* (1992) coincide con un momento importante della recente storia d'Irlanda, la depenalizzazione dell'omosessualità del 1993. Il film si inserisce in una corrente di film a tematica queer iniziata con il successo di *Pigs* di Cathal Black, nel 1984. Nel 1988 uscì *Reefer and the Model* di Joe Comerford, in cui è presente il tema del rapporto fra omosessualità e militarismo dell'IRA. L'impegno degli attivisti del GLEN (*Gay and Lesbian Equality Rights Now*) ebbe importanza fondamentale per la realizzazione di opere gay e lesbiche nel cinema irlandese di fine Novecento. Quasi tutto il materiale in circolazione proveniva dal laboratorio del *Dún Laoghaire College of Art and Design* (tra cui l'apprezzato *Chaero*, di Matt Hayes, del 1988). *Boys for Rent* di Liam McGrath (1993), è un altro lavoro che, assieme al film di Neil Jordan, costituì un interessante precedente: a differenza degli altri autori, McGrath e Jordan condividono il proprio posizionamento in quanto artisti eterosessuali alle prese con soggetti *queer*. *The Crying Game* fu presentato in occasione dell'inaugurazione dell'*Irish Film Centre* di Albert Reynolds a Dublino, e aprì la prima edizione del *Cork Gay Film Festival*, ideato da Donal Sheehan. Per Lance Pettit l'importanza del film risiede nel dibattito interno ai movimenti gay e lesbico, dibattito che rifletteva le difficoltà del momento di passaggio da gay a queer avvenuto nei primi anni Novanta¹³⁸.

Il citato confronto tra genere e nazione di Graham e le sue proposte per l'inserimento del concetto di *subaltern* nelle rappresentazioni post-coloniali dell'*Irishness* riprendono le teorie della scuola indiana dei *Subaltern Studies*, e in particolare di G.C. Spivak. Graham sostiene che:

[...] no longer can the postcolonial subject be regarded as a triumph of the labours of an oppressed people – rather, it is an aping and repetition of the colonial structures which it displaced, and a continuum of oppression for subaltern groups despite the narrative of liberation and freedom by which the postcolonial nation justifies itself. They reverberate into postcolonial studies in an increasing acknowledgement that the concept of the nation, while a necessary part of the colonial/postcolonial teleology, is in itself an over-homogenizing, oppressive ideology which elides the multiplicity of subaltern classes and groups and acts to maintain their subaltern status¹³⁹.

Le conclusioni raggiunte da Graham, di conseguenza, pongono il soggetto subalterno in un rapporto duale nei confronti dei modelli dominanti, stabilendo un parallelo tra l'Irlanda e le altre realtà postcoloniali:

The extent to which the subaltern can 'contain' gender, in an Irish and a wider postcolonial context, only becomes clear when gender and nation are both seen as potentially subversive *and* affiliative, existing variously in the subaltern matrix of empowerment, disempowerment, confrontation and hierarchization. Such a model may then be able to explain the contradictions of gender, its roles in and outside nationalism, without resort to the ethics of authenticity and without surrendering a critique of nationalism's homogeneity¹⁴⁰.

In *The Crying Game*, il confronto tra genere e nazione si scontra con la razza allo scopo di distruggere ogni stereotipo tradizionalmente attribuito dalle norme dominanti del patriarcato, orientandosi soprattutto verso una lettura alternativa a quella del soggetto donna come «linguistically silenced», che Graham individua nei caratteri della Costituzione del periodo de Valera (1937). Un'operazione complessa e non sempre apprezzata, anzi, spesso contestata proprio perché ripropone gli stessi stereotipi che il film intende sovvertire.

Per la realizzazione della sceneggiatura, Neil Jordan rivisita i due *plot* di *Guests of the Nation* di Frank O'Connor, e *The Hostage [An Giall]* (1958) di Brendan Behan, rispetto ai quali l'autore rileva e approfondisce l'elemento erotico-sessuale. Come egli stesso afferma nella versione a stampa, suo intento primario è quello di rappresentare «the separation of a prison cell and more other profound separations, of racial, national, and sexual identity»¹⁴¹, riproponendo nuovamente il motivo dell'influenza reciproca tra privato e pubblico/politico presente in tutta la sua opera. Nel trattare il conflitto Irlanda-Inghilterra, Jordan sposta il punto di vista dall'ideologia politica alla natura umana, presentando i protagonisti Fergus (volontario dell'IRA) e Jody (l'ostaggio, un militare inglese nero) «not so much as soldiers of opposing armies, but as people whose common humanity transcend their national or political allegiances»¹⁴². Fergus e il compagno Maguire ricalcano i due modelli opposti di attivisti dell'IRA proposti dalla tradizione cinematografica irlandese a partire dagli anni Quaranta: il cattivo, spietato e pronto a tutto per la causa (Maguire), e il più mite, sensibile, che in seguito a un atto di violenza che lo ha scosso profondamente abbandona l'azione militare in favore di un confronto su base più etica attraverso il quale ottenere la libertà della patria¹⁴³. Ad arricchire la narrazione, due modelli diametralmente opposti di donna: la volontaria dell'IRA Jude, con cui Fergus ha una relazione, e Dil, la ragazza di Jody, che prima di morire affida alla protezione di Fergus. Il gioco di ruoli, di «identità flessibili», come le ha definite Elia Rantonen, su cui ruota l'intera narrazione, è strutturato come tentativo di decostruzione degli stereotipi legati al nazionalismo, alla razza (sia Jody, sia Dil sono neri e quindi soggetti 'colonizzati') e al genere (Jude è senz'altro la più scaltra di tutto il gruppo, mentre Dil è in realtà un transessuale), nonché al loro sovrapporsi (Jody è connotato come nero, bisessuale e colonizzato, Dil come travestito colonizzato, Jude come

donna con caratteristiche tradizionalmente associate al maschile, mentre la sensibilità di Fergus lo rende più vicino ad una caratterizzazione tipicamente femminile). Tuttavia, l'intento di Neil Jordan si è scontrato con le numerose obiezioni della critica femminista, soprattutto femminista americana nera, le quali hanno visto in Dil – sensuale, frequentemente isterica e servile nei confronti di Fergus – lo stereotipo delle donne nere come «servants and nurturing mummies»¹⁴⁴.

Il *plot* rimanda ad altre opere irlandesi del Novecento: nello specifico, il motivo dell'unione 'sentimentale' tra Irlanda e Inghilterra era già al centro di *John Bull's Other Island* (1904) di G.B. Shaw. Nel play l'Irlanda era sempre vista nei panni di una donna. In questo, la sceneggiatura di Jordan presenta un significativo cambio di direzione: non solo l'Irlanda è connotata al maschile – è importante notare, però, che non si tratta di un maschio connotato stereotipicamente secondo le norme patriarcali –, ma la controparte inglese è donna solo all'apparenza, altrimenti non vi sarebbe una piena uscita dallo stereotipo, poiché «[o]nly the love between men can adequately symbolize political equality: heterosexual love signifies asymmetries of power between men and women»¹⁴⁵. Elizabeth Butler Cullingford, confrontando i lavori di Behan e Jordan vede in Dil l'esatta trasposizione di Teresa (*The Hostage*), con la quale condividerebbe anche lo stesso ruolo¹⁴⁶. Il genere e la razza erano già presenti nel play di Behan, il cui protagonista, il nero Leslie, è affiancato dal trio *camp* Rio, Rita e Princess Grace. Infine, Joe Conran, protagonista di *Ourselves Alone* (1984) di Anne Devlin, può essere associato alla coppia Fergus-Jody per il suo rapporto con O'Donnell, suo «male victim and psychic double», e non a Josie¹⁴⁷. Tipicamente jordaniano è, invece, l'interesse per il 'confine', per le narrazioni dei *borders* – qui, come mai prima, sempre più concepiti sia in senso materiale, sia metaforico – simbolicamente rappresentate in prima istanza dal viaggio di Fergus in Inghilterra per mantenere la promessa fatta a Jody¹⁴⁸. *The Crying Game* ripropone anche il motivo caro a Neil Jordan dell'inevitabilità del confronto col passato, poiché la tranquillità di Fergus a Londra e la sua relazione con Dil vengono improvvisamente interrotti dall'arrivo di Jude e Maguire che lo stanno cercando, per compiere un'altra 'missione' (eliminare un giudice) e minacciano di uccidere lui e Dil. È la stessa Jude – con un nuovo look, ancora più verosimilmente 'maschile' e aggressivo – a far intuire a Fergus l'impossibilità di fuggire dal proprio passato senza venirne a patti:

JUDE: We've got some plans here. And we'll need a Mister Nobody to execute them.

FERGUS: No way, Jude. I'm out.

JUDE: You're never out, Fergus¹⁴⁹.

I *Troubles* fanno da sfondo al triangolo Fergus-Jody-Dil, fungono da catalizzatori degli eventi, poiché senza la morte – per altro accidentale, e per

colpa di un carro armato britannico (forse un riferimento all'esperienza colonizzatore/colonizzato?) – di Jody, Fergus non potrebbe prendersi cura di Dil (e quindi rifiutare il suo passato) né completare il proprio percorso: accettare la sua 'buona' natura, e/o l'omosessualità. In altre parole, Fergus sopravvive, come hanno ipotizzato alcuni critici, in virtù del suo divenire 'donna', nel suo assumere le virtù femminili di comprensione e compassione¹⁵⁰. Le interpretazioni del personaggio Jude sono state molteplici: Rockett ha riconosciuto caratteristiche femminili comuni a tutti e tre, per sottolineare il modo in cui Fergus diventa «the mirror image of Jody between the two imprisonments. [...] he seeks to become Jody as he intensifies his relationship with Dil (who also becomes Jody and later occupies Fergus's space in the prison)»¹⁵¹; al contrario, Jude presenta una serie di stereotipi maschili riconducibili alle norme del patriarcato: è razzista, è l'unica a colpire Jody legato e bendato, è la più violenta di tutti. Jude è stata spesso riferita alla mitica Cathleen¹⁵², simbolo della futura nazione irlandese che incitava i personaggi maschili a guerra, ribellione e martirio¹⁵³. Come altre donne di Jordan, Jude rifiuta il ruolo di *Mother Ireland* in favore della causa repubblicana, ed è pronta a morire per il proprio paese ma non a concedersi del tutto a Jody – dimostrando in questo il suo lato maschile/razzista («JUDE: There are certain things I wouldn't do for my country»¹⁵⁴). Sarah Edge ha letto nelle azioni di Jude un duplice superamento del *border* – poiché il genere valica sia le convenzioni del patriarcato, sia del nazionalismo. Nonostante ciò, la stessa Edge interpreta la morte di Jude come una punizione, e prezzo da pagare per aver varcato gli stereotipi e i ruoli tradizionalmente assegnati al soggetto donna nelle rappresentazioni dell'*Irishness*; e precisa:

[...] a feminist deconstruction of the film reveals it to be caught up in two very dominant forms of representation, first in relation to Irish stereotypes, perceptions and understandings of the IRA, and second in relation to a new reworking of an old stereotype, the transgressing (feminist woman) and her subsequent punishment. [...] This new consideration and alliance between men is developed by a narrative that excludes women, in which the film's resolution is ultimately based on their expulsion and punishment for daring to challenge the naturalized status of patriarchal power and culture¹⁵⁵.

Il rapporto tra genere e nazionalismo era già stato trattato in *Maeve* (1981), di Pat Murphy, nel quale l'omonima protagonista ritorna nella natia Belfast dopo un periodo a Londra. I ricordi del passato (e dei *Troubles*) si alternano allo scenario di violenza del presente, mentre Maeve e il fidanzato Liam si scontrano sulle ragioni del nazionalismo e del femminismo in cui lei si identifica; significativamente, il film si chiude con un triangolo tutto al femminile – Maeve, la sorella Roisin e la madre Eileen che passeggiano condividendo una bottiglia di whisky. Rispetto a *Maeve*, *The Crying Game* compie un'operazione più articolata, giacché il nazionalismo 'al femmini-

le' coincide con la partecipazione militare 'attiva' di Jude. E soprattutto, il fatto che Jude alla fine muoia – come succede anche agli altri due ex-compagni di Fergus – sembra essere riconducibile più alla suddivisione in «rane» e «scorpioni» su cui fonda parte del messaggio di Neil Jordan, che alla nota di Edge¹⁵⁶. Non solo: si è detto di come parte della critica abbia anche attaccato il personaggio di Dil per un eccessivo 'servilismo' nei confronti di Fergus; ma come potrebbe Dil, che è un uomo che si traveste da donna, portare avanti la propria *performance* di travestitismo senza assumere caratteristiche tradizionalmente femminili? L'intento di Neil Jordan sembra più essere quello di rivistare – nel rapporto Fergus-Dil – il motivo del *love across the barricades* inserendolo nel contesto della razza, della differenza sessuale e ribaltandone l'esito tragico che solitamente lo contraddistingue¹⁵⁷. È ancora Rockett, commentando la conclusione di *The Crying Game* e il gioco di 'maschere' Fergus-Jody-Dil-Jude ad affermare:

What then is left? A humanist sense transcending all national, racial and gender differences, or a postmodern mélange that allows everything to be mixed: there is no anchor, no position. [...] If race and gender are just interchangeable masks, unsurprisingly, Jordan intersects them with one of his recurring tropes, that of performance¹⁵⁸.

Un punto di vista interessante è quello di Margot Gayle Backus e James Doan, secondo i quali il film contiene una rivistazione del mito di Cú Chulainn, l'eroe celtico del *Ciclo dell'Ulster*, una rivisitazione del mito che, come si è visto, fa da sfondo ad alcune opere letterarie di Neil Jordan (su tutte, *Sunrise with Sea Monster*). In particolare, Fergus sarebbe la trasposizione di Fergus mac Roich, Jody di Naoise, 'nemico-amico' del primo per salvare il quale mac Roich si scontra con gli ideali della tribù dell'Ulster, mentre Jude rappresenterebbe la fusione di Medb e Ailill¹⁵⁹. Inoltre, i critici hanno notato come il motivo dell'ostaggio appartenga pure alla mitologia oltre che alle pratiche comuni dei militanti dell'IRA; per cui, in *The Crying Game*,

Jordan's rendition of the hostage scenario, with its ambivalence between bonds of brotherhood and father/son bonds, leads us back to the situation expressed in early Irish myth, in which the patriarchal order requires the hero to sacrifice the relationship with a foster-son, foster-brother or actual son in the service of the king or the state [...] Dil [...] actively prevents him [Fergus] from going to the aid of his former comrades, as the mythic Fergus failed to aid the Connachtmén, thereby ensuring their defeat¹⁶⁰.

Secondo Backus e Doan, poi, nel film sarebbe presente anche il tema ultimo della riconciliazione in chiave metaforica tra Irlanda e Inghilterra, tema che nei romanzi si limita alla sfera del privato, al rapporto padri-figli. In questa sua apertura alla re-intrepretazione, alla lettura in esso di forme

diverse e, se lo si vuole, anche contraddittorie di *Irishness*, deve essere letto il valore di un progetto che porta tutte le caratteristiche di un'opera sinceramente postmoderna.

I due adattamenti per lo schermo dei romanzi di Patrick McCabe, *The Butcher Boy* e *Breakfast on Pluto*, esprimono il sodalizio tra due autori che non solo condividono lo stesso passato (McCabe è del 1955, Jordan del 1950) ma spesso anche gli stessi temi, e più in particolare: il rapporto tra privato e politico nel contesto di società estremamente violente; il conflitto padre-figlio; la costante presenza del 'fantasma' della *Mother Ireland*; lo scontro dei personaggi con la morale cattolica e le convenzioni sociali dell'Irlanda di de Valera; la predilezione per le narrazioni dei *borders*, reali o metaforici.

The Butcher Boy (1997) racconta la storia di Francie Brady, dall'infanzia all'età adulta, commentata da una voce fuori campo (non presente nel romanzo), ovvero il Francie-adulto, dal manicomio in cui è stato rinchiuso per l'omicidio di Mrs Nugent¹⁶¹. Rockett ha sottolineato la somiglianza del protagonista con alcuni dei personaggi di Jordan – Dil, la bestia di *The Dream of a Beast*, Simone di *MonaLisa*, Danny di *Angel* e Rene di *The Miracle* – per la «simulazione della normalità», dal momento che è solo fingendo di essere normali che questi personaggi riescono a ritagliarsi uno spazio nelle rigide convenzioni normative (di ruoli e di identità) della vita sociale che li circonda¹⁶². Francie è il fedele prodotto della società in cui cresce, «a cultural projection of Ireland of the late 1950s and early 1960s, caught between Catholic oppression and state control (the rational) and superstition and mysticism (the irrational) [...] between tradition, cultural protectionism, and economic poverty and stagnation, and, [...] modernity and (non-Irish) bourgeois values»¹⁶³. L'infanzia di Francie e dell'«amico di sangue» Joe Purcell matura di pari passo con i retroscena dei Brady, classica famiglia 'disfunzionale' irlandese, nella quale si ritrovano significativi riferimenti alle tematiche spesso presenti nei romanzi di Neil Jordan: il conflitto tra Francie e il padre, che pure è un musicista fallito; una madre non riesce a ricoprire il tradizionale ruolo di *mother* e finisce in manicomio. Il conflitto padre-figlio si spinge al culmine nell'episodio in cui Francie, rinchiuso in riformatorio dopo il suicidio della madre, confessa al padre: «Tu non hai più un figlio, mi hai rinchiuso come lei»¹⁶⁴. Come era già successo in *Sunrise with Sea Monster* attraverso l'inversione di ruoli tra padre e figlio, tuttavia, una volta morto il padre, Francie si lega a lui come mai prima, si prende cura di lui come farebbe un genitore premuroso – e, come nel romanzo, il recupero dell'affettività con il padre è possibile solo perché si tratta di un rapporto 'mutilato', nel quale il padre è solo una presenza ma non ha voce. Il film tratta anche i temi del sogno e del ritorno alle origini. Il primo, attraverso le visioni della Vergine Maria, che appare tre volte a Francie, e della *colleen* del piccolo cottage in miniatura comprato per la madre il giorno

della sua morte; il secondo, nel viaggio di Francie a Bundoran per visitare il luogo della luna di miele dei genitori, l'hotel *Over the Waves* – ancora una volta, il mare è associato alla possibilità di recuperare il passato, non sempre libero da dolori (si vedano *The Past, Sunrise with Sea Monster*, il racconto *Skin*).

La critica ha più volte insistito per sottolineare la duplicità del simbolismo delle immagini della *colleen* e della Vergine Maria. Rockett ha notato che «both the Virgin and the Irish colleen, though they provide comforting fictions, nonetheless bring to Francie further pain and trauma, not least because they are symbols of the utopian, ergo impossible, national vision»¹⁶⁵. Le apparizioni della Vergine sono tre: nella prima la Madonna rivela a Francie di non preoccuparsi poiché non perderà l'amico Joe Purcell – anche se accade il contrario; nella seconda, cerca di consolarlo come farebbe una 'Mother' quando Francie si accorge di essere rimasto da solo; nella terza – un'aggiunta rispetto al romanzo di McCabe – sulle cui note si chiude il film, la Vergine rivela al Francie-adulto uscito dal manicomio quanto sarà dura andare avanti da solo, poiché «[i]l mondo va in un senso, noi in un altro»¹⁶⁶. Si tratta di quell'impossibilità della visione tradizionale della nazione cui fa riferimento Rockett, nel momento in cui, paradossalmente, la Vergine stessa si rende conto della fallacità delle costrizioni imposte dalla morale cattolica e, si potrebbe aggiungere, devaleriana. Con una mossa strategica – in parte motivata dalla necessità di rendere il film più 'commerciabile' – il ruolo della Vergine è stato affidato alla cantante Sinead O'Connor, nota per le sue posizioni anti-Vaticano riguardo allo scandalo degli abusi sui minori, per le quali ha spesso pagato in termini di visibilità come artista. Secondo Elizabeth Butler Cullingford, il ruolo della O'Connor nei panni della Madonna è significativo nel momento in cui essa rappresenta le tre 'divinità' della femminilità nazionale, religiosa e domestica: la donna con l'arpa, la *colleen* del cottage, e la Vergine delle grotte. Incapace di riconoscersi nei ruoli proposti, la madre di Francie cade in una depressione che la porta a suicidarsi nel fiume¹⁶⁷. Come la Vergine, anche la *colleen* non è un'immagine rassicurante, poiché nell'episodio in cui si rivela al piccolo Francie per consolarlo e dirgli che il suo amico Joe sta venendo a prenderlo, si assiste in realtà all'arrivo della polizia che lo farà rinchiudere in manicomio – *ergo*, i simboli del passato sono del tutto inaffidabili. L'insistenza sui simbolismi tradizionali e sulle immagini religiose, l'aggiunta di un'apparizione della Vergine hanno l'obiettivo di dimostare anche altro: l'appropriarsi del simbolismo religioso per valorizzare, all'interno della sua decostruzione, il primato dell'esperienza 'Irish'. A questo proposito, Cullingford ha coniato l'espressione «“critical Catholicism”: without losing sight of the negative effects of religious orthodoxy on women and gays, or of the appalling reality of clerical child abuse, they retain their connection to a religious tradition that, for better and worse, has helped to define the Irish experience and to constitute Irish, as opposed to English, identity»¹⁶⁸. In un'intervista rilascia-

ta dopo l'uscita del film, Neil Jordan riconduce il suo interesse per il soggetto facendo riferimento ancora una volta all'esperienza autobiografica:

After all, I come from a country where people pray to a wooden statue that talk back to 'em. [...] Ireland's school system is run by celibate men in skirts who're more concerned about things that didn't exist than those that did. Francie has to go through that, and he picks it up. His mind can entertain all manner of things, beings, bring the comics and the telly to life, to play with his mate Joe in the woods and pretend to be a Knight in shingli armor or worry about the communists, which is what we did when I was a lad¹⁶⁹.

È inoltre interessante notare come sia l'attore Stephen Rea ad interpretare sia il padre di Francie che lo stesso Francie una volta adulto all'uscita dal manicomio. Seppur apparentemente priva di significato, una simile scelta nell'ambito dell'opera di Neil Jordan sembra voler sottolineare la similitudine tra il percorso dei padri e quello dei figli. È come se questi ultimi, diventati adulti, si rendessero conto di avere in sé gran parte di ciò che nei loro padri avevano cercato di combattere.

La vicenda è caratterizzata da manifestazioni violente della realtà. Violenza politica e violenza privata sono ripetitivamente sovrapposte l'una all'altra – padre O'Sullivan importuna il piccolo Francie, barattando caramelle per i suoi amplessi; il padre di Francie è il classico *drunken father*, violento sia con lui che con la moglie; la madre di Francie si suicida annegandosi nel fiume; la crisi cubana e la paura di una guerra nucleare – metaforicamente trovano espressione nei costanti riferimenti ai porci, nell'occorrenza quasi ossessiva nel film dei termini *pig* e *pigsty*¹⁷⁰. La paura che assilla i 'porci' della piccola cittadina di Carn trova giustificazione nel verificarsi della profezia della guerra nucleare e nello scoppio della bomba atomica nel lago dove Francie e Joe giocavano da piccoli. L'esplosione carbonizza l'intero villaggio e i due amici si ritrovano a vagare tra le rovine, circondati da porci carbonizzati – altro ricorso alla metafora, poiché «[i]n that single moment the dominant representation of the Irish landscape is destroyed and its mythic and constructed nature revealed. This is not simply an anti-pastoral statement, but an engagement with the landscape and its representation»¹⁷¹; significativa è la giustapposizione tra la profezia del nucleare e quella che ritrae gli abitanti di Carn in trepida attesa per un'apparizione della Vergine che però non si realizzerà mai. La Madonna appare solo al piccolo Francie, reietto di una società violenta che lo rende pazzo e lo porta a compiere l'atto estremo di fare a pezzetti il corpo di Mrs Nugent e nascondarlo sotto un cumulo di cavoli avariati. Se in *Michael Collins* Jordan aveva voluto gettare una nuova luce sul fantasma del padre nazionale, de Valera, «the embodiment of traditional forms of religion and patriarchy, to be considered the father of his nation», *The Butcher Boy* sembra voler indagare gli effetti di questa operazione sull'individuo, in quel microcosmo di vita ordinaria costellato di riferimenti al passato, «in so-

cial and domestic terms: it implicitly critiques the traditional pieties of de Valera's ideal Ireland, which invested woman's "life within the home" with a Constitutionally approved aura of Marian sanctity, and attempted to ensure that she never ventured beyond it [...]»¹⁷².

Si potrebbe identificare un *continuum* nel cinema di Neil Jordan che, partendo da *The Crying Game* e dallo scontro delle categorie di razza e genere in un contesto politico, passa alla rivisitazione del passato nazionale (*Michael Collins*), per approdare a una investigazione delle pratiche sociali che quel dato momento storico-politico apre all'individuo (*The Butcher Boy*), e concludere poi con un ritorno al privato, dove però il pubblico/politico ha i suoi effetti sul processo di costruzione delle identità. Se lo si analizza da questo punto di vista, *Breakfast on Pluto* rappresenta un punto di arrivo e allo stesso tempo sottolinea l'impossibilità di recidere definitivamente il cordone ombelicale con la Storia dell'Irlanda, una nazione dalla quale Jordan «finds it impossible to escape», nonostante la stanchezza da lui stesso provata nei confronti di questa ossessione per il passato ("[...] I was so unwilling to go back to dealing with issues of political violence"¹⁷³).

Uscito nel 2005, ma distribuito in Italia solo di recente (nella primavera 2007), *Breakfast on Pluto* è la storia di Patrick-Kitten-«Gattina» Braden, istrionico ed eccentrico protagonista di un percorso di formazione in stile *Bildungsroman* alla scoperta (di nuovo) delle proprie origini, nonché «figlia di una contraddizione»¹⁷⁴ alla ricerca della madre che lo/a ha abbandonato/a dopo che il parroco del paese, Father Bernard, l'ha messa incinta. Il *setting* è la cittadina nord-irlandese di Tyreelin, nella contea di Cavan, metafora dei *borders* che caratterizzano il percorso del/la protagonista. La vita di Patrick viene raccontata dai giochi d'infanzia insieme agli amici Charlie e Irwin, attraverso la presa di coscienza di sentirsi 'donna' intrappolata in un corpo maschile, all'abbandono della famiglia adottiva, i Braden. Il transito verso 'Kitten' è fatto coincidere con l'arrivo nella Londra *glam* degli anni Settanta, calderone di «arte, magie, strani incontri fortuiti e una società che troppo spesso crea stereotipi senza dar valore a ciò che sta proprio sotto il velo delle apparenze»¹⁷⁵. Qui, Kitten inizia a fare la prostituta e finisce in carcere accusata di aver fatto saltare un locale come militante dell'IRA. Il motivo del *love across the borders* di *The Crying Game* ritorna nella relazione di Kitten col cantante di una band, che le nasconde la propria attività di volontario dell'IRA. In una scena dal simbolismo chiaro ed efficace, Kitten viene vista mentre scopre le armi nascoste nel caravan del cantante e se ne libera gettandole in mare dalla scogliera: un gesto semplice, espressione della genuinità con cui Jordan spesso rappresenta l'abbattimento delle barriere. Perché, come ricorda l'autore:

I remember being stuck in the middle of this world where there was the escape of popular culture on one hand and there was this – everyone

around you seemed to be joining political movements and wanting to become a Trotskyite or a left-wing republican, or some of them became members of the IRA. I remember that very clearly. So the combination of elements in this film is kind of personal, I think¹⁷⁶.

Il ruolo di Kitten, «rappresentante della diversità, del suo lato più attraente e piacevole»¹⁷⁷, e la sua caratterizzazione impongono un'interpretazione del personaggio in quanto prodotto-effetto dei tempi in chiave sovversiva, poiché tramite la *performance*¹⁷⁸ del travestitismo Kitten trova una via di fuga dagli orrori della violenza nel presente, e allo stesso tempo dagli errori commessi dai genitori 'naturali' nel passato¹⁷⁹. Un procedimento diverso, quindi, rispetto a quanto Jordan aveva messo in atto in *The Crying Game*, nel quale la *performance* di Dil assumeva la funzione di indagare la natura dei rapporti umani e interpersonali; come ha affermato Federica Giovannelli, «se Dil sfidava la coerenza della mascolinità normativa vivendo fino in fondo le contraddizioni della sua identità sessuale, Patrick, piuttosto che agire, reagisce alle brutture della realtà evadendo in un mondo fantastico che è il frutto patinato della sua fervida immaginazione»¹⁸⁰. Secondo Neil Jordan, Kitten è la sintesi dell'irriverenza nei confronti dei valori dell'Irlanda tradizionale, «Whether it's Nationalism or the Catholic Church or the glamorisation of what they call 'men violence' and all that sort of stuff. There's no better de-glamoriser than Kitten, really»¹⁸¹. L'uso di un personaggio che valica i confini metaforici e reali è solo uno dei temi comuni all'opera jordaniana che possiamo rintracciare nel film; come lui stesso riconosce:

There was stuff in the book that related to other films [e non solo] I've done. [...] The violence; the portrait of an Irish childhood. For me, it was like revisiting a lot of territory that I'd been to before, but with a different perspective. Normally, in these kind of stories, it's all about discovering your sexuality. It's about the passage from innocence to experience. But this guy just has a complete acceptance of who he is¹⁸².

Ma c'è anche altro: il conflitto padre-figlio (analizzato stavolta in maniera 'insolita' sotto forma di attacco alle contraddizioni della morale cattolica, ai segreti che essa cela) e allo stesso tempo il rifiuto della figura tradizionale di 'Mother', tanto cercata, a conclusione del film. E soprattutto c'è l'esigenza di trovare nuove forme di rappresentazione di quella *Irishness* in continuo mutamento ed evoluzione, o meglio ancora di un'entità culturale in cui

[...] la soglia del genere sessuale si varca insieme e accanto a quella della nazione e a quella del testo, aperto come non mai all'incontro e allo scambio con altri testi, a cominciare proprio da quelli del regista irlandese. Un divenire, ancora, racchiuso nelle parole introdotte dal prefisso trans, transessualità,

transnazionalità e transtestualità, che ben designano la posizione instabile, intermedia di chi sta sulla linea della frontiera. Né completamente da una parte, né completamente dall'altra. [...] è sulla frontiera, nel luogo del tra, che accadono gli eventi, si "incrementano" le coscienze, si percorrono le differenze. Attraversare i confini tra i generi, allora, non è diverso da attraversare i confini tra le terre, uno stesso movimento di dislocazione, uno stesso viaggio altrove che, sia esso metaforico o reale, inventa nuove soggettività, nuove collocazioni, nuove geografie dell'identità¹⁸³.

Il rapporto tra Father Bernard e Kitten, più che scontro, diventa nel film un inseguimento, perché il primo non riconosce il figlio finché questi non è fuggito a Londra. Lo/a ritrova in un *peep-show*, dove cerca anche di sedurlo e dimostrargli la fallacia delle restrizioni del suo Credo. Il viaggio a Londra dovrebbe concludersi, secondo le aspettative di Kitten, col ritrovamento della madre attrice, che aveva abbandonato Tyreelin anche per proseguire la carriera artistica lontana dal 'piccolo mondo' irlandese. Neil Jordan sceglie di attenersi per lo più al romanzo di McCabe, che si presta alla trasposizione cinematografica per la sua natura episodica. Tuttavia, è proprio nella revisione dell'epilogo del romanzo che il Jordan co-sceneggiatore e regista apporta cambiamenti significativi: nel romanzo, Father Bernard muore nella sua parrocchia alla quale i fedeli appiccano il fuoco, mentre Kitten non riesce a ritrovare la madre. Nel film, invece, forse per una scelta commerciale verso il lieto fine, avviene il contrario: Kitten incontra la madre – nel frattempo creatasi una nuova vita, una nuova famiglia tradizionale – ma a lei preferisce la riappacificazione con Father Bernard, e torna a Tyreelin, quasi a voler simbolicamente significare che è quello l'unico, possibile ritorno alle origini. Ancora una volta il ruolo classico di madre viene rifiutato. Non solo: al tema di riconciliazione – più in linea con quanto Jordan ha cercato sempre di fare in passato – si affianca la costituzione di una nuova dimensione domestica, una nuova narrazione della famiglia costituita da Kitten, Father Bernard e l'amica d'infanzia Charlie. A chiudere l'unione, la bambina che Charlie ha avuto da Irwin, diventato nel frattempo attivista dell'IRA e rimasto ucciso come il fratello¹⁸⁴. E, se la famiglia è l'unità sociale di base sancita dalla tradizione cattolica e dalla Costituzione irlandese, Neil Jordan destabilizza ancora una volta le convenzioni della 'norma' utilizzando soggetti tradizionalmente 'impossibili', non accettabili per le stesse strutture della Chiesa – la ragazza madre, il prete 'infedele', il travestito. Un'ultima volta, un'altra volta ancora, la creazione artistica porta allo scontro con la memoria storico-nazionale, in un lavoro «[d]efinitely about the past»¹⁸⁵.

Attualmente, Neil Jordan è al lavoro su produzioni cinematografiche. Dopo il thriller *The Brave One* (2007), *Heart-Shaped Box* (in corso di realizzazione, e tratto dall'omonimo romanzo di Joe Hill del 2007) e *Ondine* (presentato al Festival cinematografico di Toronto, 2009), vedranno il suo

ritorno al genere horror e fantasy. È difficile dire se dietro questa scelta sia da rintracciare la volontà di chiudere con i 'drammi' del passato irlandese in maniera definitiva, come in effetti l'autore ha recentemente affermato. Oppure, potrebbe trattarsi dell'alternarsi di generi diversi che contraddistinguono gran parte della sua carriera (quello che Rockett chiama *trope of mutability*). Jordan rimane a tutti gli effetti un autore che, utilizzando mezzi diversi, ha cercato di e ha saputo farsi portavoce – assieme ad altri artisti irlandesi contemporanei – di una tendenza (o 'contro-tendenza', direbbe Kearney) postmoderna alla rappresentazione di una 'Irlandesità' che è espressione di un contesto non più locale, ma globale, e nella quale i modelli e le rappresentazioni del passato non sono più accettabili; al loro posto, nuovi soggetti e discorsi sono articolati in maniera spesso conflittuale con il passato per modellare un nuovo concetto di identità culturale in perpetuo movimento.

Note

¹ R. Kearney, *A Round Table on a Changing Concept* (Moderator: Andy O'Mahony), in The Princess Grace Irish Library (ed.), *Irishness in a Changing Society*, Colin Smythe, Gerrard Cross 1988, p. 213.

² Ivi, p. 84.

³ Revival al quale Smyth trova espressione nel teatro di Brian Friel, nel cinema di Jim Sheridan, e nella musica degli U2, ma anche nell'opera di scrittori come Roddy Doyle e Seamus Heaney. Si veda G. Smyth, *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction*, Pluto Press, London 1997, p. 175.

⁴ R.S. Crivelli (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea*, Carocci, Roma 2007, p. 10.

⁵ R. Kearney, *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*, Wolfhound Press, Dublin 1988, pp. 196-197.

⁶ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, Liffey Press, Dublin 2003, p. 9.

⁷ Cfr. C. Calpini, S. Tummolini, *Neil Jordan*, Dino Audino Editore, Roma 1996.

⁸ Si veda R. Kearney, *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester University Press, Manchester 1988. Agli autori della contro-tradizione di Kearney, Gerry Smyth aggiunge anche l'opera della prima generazione dei padri del Canone irlandese, da Oscar Wilde a George Bernard Shaw, da James Joyce a Samuel Beckett. Secondo Smyth, la *counter-tradition* sopra citata promuove pratiche discorsive riscontrabili nelle teorie di Homi Bhabha, e cioè l'attenzione ai momenti e ai processi prodotti nell'articolazione delle differenze culturali, su cui si tornerà più avanti (G. Smyth, *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction*, cit., p. 146).

⁹ R. Kearney, *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*, cit., p. 14.

¹⁰ R. Geffer Wondrich, *Romanzi contemporanei d'Irlanda*, Edizioni Parnaso, Trieste 2000, p. 231.

¹¹ R. Kearney, *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*, cit., pp. 185-186.

¹² Ivi, p. 199.

¹³ J. Rutherford, *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in Id. (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London 1990, pp. 207-221.

¹⁴ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 1.

¹⁵ N. Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt. An Analysis of the Epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, The Edwin Mellen Press, Lewiston/Queenston/Lampeter 2004, pp. 3-4.

¹⁶ N. Jordan, *The Past*, John Murray, London 2005. Ogni indicazione bibliografica in parentesi tonde fa riferimento a questa edizione.

¹⁷ K. Hopper, 'A Gallous Story and a Dirty Deed': *Word and Image in Neil Jordan and Joe Comerford's Traveller (1981)*, «Irish Studies Review», 9, 2, August 2001, p. 180.

¹⁸ K.G. Winarski, *Neil Jordan's Miracle*, in J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema: from The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, Syracuse University Press, New York 1999, p. 98.

¹⁹ Tuttavia, la figura del prete non viene poi ulteriormente approfondita, se non con un breve episodio che accenna ad una probabile omosessualità repressa, motivo della sua attrazione nei confronti della famiglia Vance e del narratore, «The yellow chair bumped to a halt and I was thrown forward into his lap. He held me for a moment by the shoulders and smiled. I could see the moisture gathering at the corner of each eye.» [213]. E quando James va a trovare il prete e trova al posto di Luke una «lady [...] strangely male in her angular movements» [263]. I riferimenti alla morale cattolica sono comunque uno dei temi trattati spesso dall'autore, come parte del retaggio tradizionalista della nazione e di narrazioni dalle quali si sente il desiderio di affrancarsi.

²⁰ L. Gibbons, *Narratives of the Nation: Fact, Fiction and Irish Cinema*, in C. Connolly (ed.), *Theorizing Ireland*, Palgrave Macmillan, New York 2003, p. 73.

²¹ C. Tóibín, *The In Dublin Interview: Neil Jordan Talks to Colm Tóibín*, «In Dublin», 152, 29 April 1982, pp. 16-17; enfasi mia.

²² R. Geffer Wondrich, *Romanzi contemporanei d'Irlanda*, cit., p. 131.

²³ N. Jordan, *The Dream of a Beast*, Chatto & Windus, London 1983. Ogni indicazione bibliografica in parentesi tonde fa riferimento a questa edizione.

²⁴ N. Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt*, cit., p. 20.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., pp. 45-56.

²⁷ L'esilio in questo caso si mantiene entro i confini della stessa città, nello spazio della vita di tutti i giorni del protagonista. Il che può portarci a considerare quanto lo stesso Jordan afferma riguardo alla condizione di esiliato all'estero/esiliato in patria in una delle sue interviste (vedi R. Kearney, *Visual Narratives*, in *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*, cit.). Nello specifico, la pubblicazione del romanzo coincide con l'anno di uno dei divorzi di Neil Jordan, per cui nella narrazione potrebbe essere rintracciato un riferimento autobiografico.

²⁸ L. Rogers, *In Dreams Uncover'd: Neil Jordan, The Dream of a Beast, and the Body-Secret*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 39, 1, 1997, pp. 53-54; si tratta, secondo l'autrice, di «truths, non-institutional and unacceptable to nation-state society because of their deconstructive capacity. [...] Those who possess and are possessed by body-secrets refuse to locate reality "elsewhere" than their own bodies. The dichotomy set up between mass-institutional identity and individual-body identity can be represented as a biology-gender dichotomy, wherein the "naturalness" of the former (institutional) identity is undone by the "deviant" individual performance». E ancora, «By denying universal law, Jordan denies simulation in favour of (individual) truths» (pp. 50-51).

²⁹ N. Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt*, cit., p. 213.

³⁰ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 109.

³¹ Il sogno nell'adolescenza è un riferimento al personaggio di Rosaleen in *The Company of Wolves*.

³² L. Rogers, *In Dreams Uncover'd: Neil Jordan, The Dream of a Beast, and the Body-Secret*, cit., p. 54.

³³ M. Cainarca, *Intervista col Vampiro*, «Fucine Mute», 13. Accessibile online all'indirizzo web: <<http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redir.php?articleid=238>> (08/04/2009).

³⁴ N. Jordan, *Sunrise with Sea Monster*, Bloomsbury, London 2004. Ogni indicazione bibliografica in parentesi tonde fa riferimento a questa edizione.

³⁵ H. Schwall, *Fictions about Factions: An Analysis of Neil Jordan's Sunrise with Sea Monster*, «North Irish Studies», 1, 2002, p. 31.

³⁶ B. Cardin, *Miroirs de la filiation. Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, Presses Universitaires de Caen, Caen 2005. L'analisi di Cardin si basa sulla ricostruzione del tema padri-figli in *Sunrise with Sea Monster* di Jordan (1994), *The Journey Home* di Dermot Bolger (1990), *Emerald Underground* di Michael Collins (1998), *The Butcher Boy* di Patrick McCabe (1997), *A Star Called Henry* di Roddy Doyle (1999), *Songdogs* di Colum McCann (1996), *The Run of the Country* di Shane Connaughton (1995) e *The Last Fine Summer* di John MacKenna (1998). Nell'introduzione al volume, Cardin spiega che si tratta di opere in cui «[à] l'attachement du narrateur

pour le passé s'associe le désir d'aplanir l'obstacle de l'héritage généalogique qui contrecarre la pleine réalisation du moi [...] L'image du miroir [...] donne non pas la chose, mais son autre, son inverse, son contraire, sa projection» (p. 21). In questi romanzi, i padri vengono definiti proprio sulla base del rapporto con i figli e questo già succedeva in autori quali Joyce, Synge, Yeats e O'Casey che appartengono al Canone della letteratura irlandese.

³⁷ B. Cardin, *Miroirs de la filiation. Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, cit., p. 78.

³⁸ Ivi, p. 173.

³⁹ La pesca come unico momento di comunione caratterizza anche il rapporto padre-figlio all'interno del *play* di Brian Friel *Philadelphia, Here I Come!* (1964).

⁴⁰ Il titolo del romanzo scelto per il mercato europeo, *Sunrise with Sea Monster*, era già stato scelto invece da Paul Theroux per una raccolta di scritti di viaggio, ed è anche il titolo di un quadro di J.M. William Turner.

⁴¹ Secondo Bertrand Cardin, «L'engagement au côtés des Républicains espagnols peut être interprété comme une forme d'expiation de la guerre civile irlandaise, laquelle, du reste, ne fit en aucune façon évoluer la question de la partition» (ivi, p. 64). La Guerra Civile in Spagna è presente anche in *The South* (1990), di Colm Tóibín. Sempre di Tóibín, in *The Heather Blazing* (1992) il padre del protagonista rimane paralizzato come conseguenza di un attacco, proprio come accade per Samuel Gore. Anche nel romanzo di Tóibín il padre è figura pubblica (professore di Storia ed ex-militante): si tratterebbe quindi di una duplice mutilazione.

⁴² K. Möller, *Beast in the Barrier Zone: Transformations of Irish Politics, History and Myth in Neil Jordan's Sunrise with Sea Monster*, <<http://www.vxu.se/hum/publ/humanetten/nummer6/art0004.html>> (08/04/2008). Möller sostiene anche che «As in the case of Michael Collins, Jordan's eponymous film hero, it seems to be revulsion from the more extreme hazards of political struggle, terrorism and outright fascism, which finally triggers Donal's decisions to "betray" his comrades. [...] The twin ideas drifting slowly to the surface of this story, of compromise (for peace) as betrayal (of party-lines and political loyalty), and betrayal (moving towards a new ideological stance) as compromise (tainted with ambivalence), [...] etch into the reader's mind an ironic awareness of the impossibility of pure action» (pp. 1, 7-8).

⁴³ B. Cardin, *Miroirs de la filiation. Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, cit., pp. 104-114. Cardin fa anche riferimento ai *Fomorian*s, le creature semi-divine della mitologia celtica dal corpo metà uomo e metà capra.

⁴⁴ Similmente, in *The Dream of a Beast*, il protagonista vive pure una condizione di 'infante', la quale però in assenza del conflitto padre-figlio rappresenta un diverso tipo di percorso: in quel caso, la necessità di liberarsi dalle costrizioni, per tornare alla situazione pre-natale (vedi la ricerca del liquido amniotico) e ricominciare una nuova vita, più 'libera'.

⁴⁵ K. Moller, *Beast in the Barrier Zone: Transformations of Irish Politics, History and Myth in Neil Jordan's Sunrise with Sea Monster*, cit., p. 6.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ In questo modo, il protagonista porta avanti un proprio processo di identificazione, che Cardin, citando nuovamente il mito religioso, accomuna alla parabola del figliol prodigo, modello rintracciabile in tutti i romanzi presi in considerazione dal critico francese: «la narration relate le départ du jeune homme, ses épreuves, sa maturation génératrice d'un désir de père, son retour mû par la nostalgie du père et son interrogation du processus d'identification [...]. Le fils reconaît sa faiblesse [...] L'identification père-fils est instaurée. Le fils n'est plus un enfant. Il est à présent père de lui-même après avoir fait l'expérience qu'il désiderait mener». Lo stesso tipo di percorso rimanda anche all'Odissea, e alla parodia del 'padre letterario' Joyce all'interno di *Ulysses* (B. Cardin, *Miroirs de la filiation. Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, cit., pp. 158-159).

⁴⁸ Cardin ha individuato nel cognome dei protagonisti, Gore, l'anagramma di *ogre*, per cui il mostro marino diventerebbe la proiezione del padre di Donal: «Dans celui-ci, le monstre marin évoqué dès le titre du roman est aisément assimilable au père de Donal. En effet, la fin du roman, onirique, joue sur la confusion du narrateur qui reconaît son père dans le monstre marin échoué sur la plage, avec lequel il échange. Père et monstre jouent un rôle interchangeable puisque leurs identités, floues, se superposent en quelque sorte» (p. 53). Un dato di fatto è comunque il valore metaforico dell'acqua e del mare: «l'eau, représentative de la naissance, des cérémonies purificatoires, est le principal facteur, [...] étape ultime de l'itinéraire, là où la

doxa prétend que tout se fonde, terre, mer et ciel et où, peut-être dans le miroir de l'eau, s'opère la fusion des générations» (B. Cardin, *Miroirs de la filiation. Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, cit., pp. 122-123). Murphy individua invece, sempre nell'immagine del mostro, un'altra rivisitazione della mitologia celtica, *Finn mac Cumail*: «The Sea-Monster is Jordan's terrifying fish of knowledge while Donal wears the unlikely garb of Finn macCumail. [...] The metaphor of fishing lines has many dimensions but ultimately the central focus lies in the symbolic possibilities for the communicative act» (N. Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt*, cit., p. 221).

⁴⁹ H. Schwall, *Fictions about Factions: An Analysis of Neil Jordan's Sunrise with Sea Monster*, cit., pp. 44-45.

⁵⁰ R. G. Wondrich, *Romanzi contemporanei d'Irlanda*, cit., p. 137. Confrontando *Sunrise with Sea Monster* con *The South* di Toibín, Wondrich aggiunge che «[...] la riconciliazione immaginaria tra padre e figlio sembra suggerire una volontà di non rimuovere il capitolo tragico della guerra civile che continua a pesare sull'immaginario collettivo della nazione, ma piuttosto indurre a riconsiderare alcuni conflitti "tradizionali" (politici e familiari) in chiave intimista e demistificatoria, orientata a un nuovo dialogo» (p. 214). È dall'esigenza di questo nuovo dialogo con il passato nazionale che scaturisce la volontà di Neil Jordan di riprendere un momento fondamentale della storia irlandese, che diventerà poi il tema principale di *Michael Collins* (1996).

⁵¹ N. Jordan, *Shade*, Bloomsbury, London/New York 2004. Ogni indicazione bibliografica in parentesi tonde fa riferimento a questa edizione.

⁵² H. Schwall, *Shade (Book Review)*, «Irish University Review: a Journal of Irish Studies», 34, 2, 2004, p. 445. Altro aspetto importante del romanzo, secondo Schwall, è la presenza di quelle che chiama «Jordanesque complications», che nel romanzo coincidono con i riferimenti alla confusione dei generi shakespeariana, in particolare al travestitismo in *As You Like It* e *Twelfth Night*.

⁵³ Il *Lady's Finger* è una costruzione in pietra e calce situata presso la foce del fiume Boyne a Mornington (Dublino). La sua origine risale al 1500, e assieme alla vicina torre (Maiden's Tower), era usato per facilitare l'entrata nel fiume da parte delle navi mercantili provenienti dall'Inghilterra. Secondo la leggenda, una fanciulla passava intere giornate in cima alla torre aspettando che il suo amore tornasse dalla guerra in Spagna; a causa di un malinteso, la fanciulla, credendolo morto, si suicidò gettandosi dalla torre. Al suo ritorno, l'uomo riconobbe il cadavere dell'amata e morì poco dopo di crepacuore.

⁵⁴ Unknown, *A writer's life: Neil Jordan*, «Daily Telegraph», 8 May 2005, <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3641706/A-writers-life-Neil-Jordan.html>> (08/04/2009).

⁵⁵ Michelle Griffin, *Shade* (recensione), «The Age», 26 June 2004, <<http://www.theage.com.au/articles/2004/06/24/1088046216986.html?from=storyrhs>> (08/04/2009).

⁵⁶ R.G. Wondrich, *Romanzo del Sud*, in R.S. Crivelli (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea*, cit., p. 65.

⁵⁷ B. Cardin, *Miroirs de la filiation. Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, cit., p. 164.

⁵⁸ C. Toibín, *The In Dublin Interview: Neil Jordan Talks to Colm Toibín*, cit.

⁵⁹ Ivi, p. 16.

⁶⁰ Ivi, p. 14.

⁶¹ N. Jordan, *Night in Tunisia*, Bloomsbury, London 2004. Ogni indicazione bibliografica in parentesi tonde fa riferimento a questa edizione.

⁶² Wondrich sottolinea il modo in cui nella letteratura contemporanea irlandese l'esilio sia «non più identificato nell'accezione joyciana e tardo modernista, bensì considerato nella contiguità delle variabili dell'espatrio, dell'emigrazione, del *displacement*, del superamento delle frontiere, del viaggio» (R.G. Wondrich, *Romanzi contemporanei d'Irlanda*, cit., p. 218). Gerry Smyth invece parla dell'esilio come di «an interior process of alienation from the narrow definitions of homeland which characterise post-revolutionary Irishness» (G. Smyth, *The Novel and the Nation*, cit., p. 43). E ancora, nel caso specifico di *Last Rites*, George O'Brien scrive: «[...] regardless of audience reaction, the exile is incapable of entering the community of the indifferent, or the community of those who have been touched by him. The fact of erasure in inefaceable, which conforms its remoteness. It is as though the solemn rite of the performance has created something with the durability and distinctiveness of the aesthetic. It is as though

the exile has finally managed to articulate his difference by the only means possible, that of acting it out». (*The Aesthetics of Exile*, in L. Harte and M. Parker (eds.), *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, MacMillan Press, London 2000, p. 49).

⁶³ C. Tóibín, *The In Dublin Interview: Neil Jordan Talks to Colm Tóibín*, cit., p. 16.

⁶⁴ M. Hemry, *The Hidden Literature of Irish Culture*, in *Chasing Danny Boy: Powerful Stories of Celtic Eros*, PalmDrive, San Francisco 1999, pp. 15-16.

⁶⁵ Secondo Murphy la scelta di personaggi e ambientazioni ordinarie è parte di un retaggio Modernista tipico dello stile di Neil Jordan: «These characters are not presented as outsiders and this is precisely where their strength lies. Because of the ordinariness of their lives imply a kind of universal social malaise. They remain individuals but become emblematic of humankind's inability to feel close to the essential heart of things. [...] *Night in Tunisia* operates within a basic Modernist framework because of its treatment of primarily epistemological concerns, reflected most successfully in the author's narrative inventiveness and exploration of the mind in the act of apprehending life» (N. Murphy, *Irish Fiction and Postmodern Doubt*, cit., p. 203).

⁶⁶ Una lettura diversa del finale del racconto è stata data da Kathleen Gallagher Winarski, secondo cui la presunta omosessualità del protagonista sarebbe piuttosto da imputare all'ancora incerta sessualità tipica degli adolescenti: «In the transitional world of adolescence, a world of discovery, that two boys love each other is for them a mystery and a relief from the burden of loneliness and isolation» (K. Gallagher Winarski, *Neil Jordan's Miracle. From Fiction to Film*, in J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema: from The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, Syracuse University Press, New York 1999, p. 101).

⁶⁷ K. Gallagher Winarski, *Neil Jordan's Miracle. From Fiction to Film*, cit., p. 99.

⁶⁸ È interessante notare che i versi «Some day soon [...] I'm going to tell the Moon about the crying game» sono versi di *The Crying Game*, che nell'omonimo film di Neil Jordan (1992) verrà reinterpretata da Boy George in collaborazione con Neil Tennant dei Pet Shop Boys. Tutti i film di Neil Jordan condividono un'attenzione particolare alla colonna sonora, come lo stesso autore specifica nell'intervista a Tóibín citata sopra.

⁶⁹ Si veda in proposito il saggio di R. Kearney, *Avenging Angel: An Analysis of Neil Jordan's First Irish Feature Film*, «Studies: An Irish Quarterly Review», 71, 283, 1982, pp. 296-303.

⁷⁰ Si potrebbe avanzare l'ipotesi di un parallelo tra Neil, il protagonista del racconto, e Neil Jordan, considerando la predilezione per gli elementi autobiografici comune a molte opere dell'autore.

⁷¹ Winarski, *Neil Jordan's Miracle. From Fiction to Film*, cit., p. 103.

⁷² K. Gallagher Winarski, *Neil Jordan's Miracle. From Fiction to Film*, cit., p. 99.

⁷³ Ivi, p. 105; in realtà Rene potrebbe sembrare «less threatening» solo se pensata come madre del protagonista.

⁷⁴ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 106.

⁷⁵ K. Gallagher Winarski, *Neil Jordan's Miracle. From Fiction to Film*, cit., p. 106.

⁷⁶ Ivi, p. 107.

⁷⁷ Citazione tratta da *Un amore, forse due [The Miracle]*, 1991.

⁷⁸ Winarski ha commentato la figura dell'elefante affermando che «symbolic of memory, the past, of strength, and of the libido, upsets the serenity of the small Catholic chapel and suggests the need for a balance between the individual as a complex of repressed and conscious emotions, desires, and the demands of church and state. [...] *The Miracle* is not about the abandonment of religion and community, but it is about the need to be freed from the beasts of respectability. In Jordan's world, worse than uncontrollable passions are the beasts of conformity and repression. The final miracle is, of course, the film itself. Jordan brings to his lost paradise all the beauty, the pain and the wisdom of life itself» (da K. Gallagher Winarski, *Neil Jordan's Miracle. From Fiction to Film*, cit., p. 107). Le bestie del conformismo e della repressione sono le stesse contro cui si ribella il protagonista di *The Butcher Boy*, Francie. Si veda Neil Jordan, *The Butcher Boy*, 1997. Tratto da P. MacCabe, *The Butcher Boy*, Picador, London 1992.

⁷⁹ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 117.

⁸⁰ Vedi intervento di Vieri Razzini, successivo alla proiezione del film *Un amore, forse due*, su Rai Tre.

⁸¹ K. Rockett, L. Gibbons, J. Hill, *Cinema & Ireland*, Croom Helm, London and Sidney 1987, p. xiv.

⁸² M. Upchurch, *Jordan's Irish 'Miracle': Director Returns to Dream Territory*, «The Seattle Times», 17/05/1991, <<http://community.seattletimes.nwsourc.com/archive/?date=19910517&slug=1283704>> (08/04/2009).

⁸³ K. Rockett, L. Gibbons, J. Hill, *Cinema & Ireland*, cit., p. 113.

⁸⁴ Per approfondimenti sulla nascita e lo sviluppo del cinema in Irlanda si rimanda ai volumi: K. Rockett, L. Gibbons, J. Hill, *Cinema & Ireland*, cit.; R. Ryan (ed.), *Writing in the Irish Republic. Literature, Culture, Politics 1949-1999*, MacMillan/St. Martin's Press, London/New York 2000.

⁸⁵ K. Rockett, L. Gibbons, J. Hill, *Cinema & Ireland*, cit., p. 129.

⁸⁶ Ivi, pp. 132-133.

⁸⁷ Si vedano in proposito i già citati K. Rockett, L. Gibbons, J. Hill, *Cinema & Ireland*, cit., e R. Ryan (ed.), *Writing in the Irish Republic. Literature, Culture, Politics 1949-1999*, cit.

⁸⁸ C. Tóibín, *The In Dublin Interview: Neil Jordan Talks to Colm Tóibín*, cit., p. 18, enfasi mia.

⁸⁹ K Hopper, 'A Gallous Story and a Dirty Deed': *Word and Image in Neil Jordan and Joe Comerford's Traveller (1981)*, «Irish Studies Review», 9, 2, 2001, p. 188.

⁹⁰ Ivi, p. 189.

⁹¹ Si veda in proposito N. Jordan, *Angel*, Faber & Faber, London 1989, p. viii. L'uscita del film è rimasta associata a una serie di diatribe riguardo al finanziamento del progetto, essendo Boorman in quel periodo uno dei membri dell'*Irish Film Board*. Le proteste che seguirono portarono prima alle dimissioni del presidente del *Board*, John Heelin, a quelle di Boorman in un secondo momento, e infine ad una serie di conflitti interni. Il *Board* cessò la propria attività nel 1988, per riprenderla nel 1993, l'anno successivo all'istituzione dell'*Irish Film Centre*.

⁹² C. Tóibín, *The In Dublin Interview: Neil Jordan Talks to Colm Tóibín*, cit., p. 19. Rockett precisa che l'evento cui il film fa riferimento è l'uccisione di tre membri della *Miami Showband* da parte dei paramilitari lealisti sulla via del ritorno da un concerto, il 13 luglio 1975 (si veda E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 18).

⁹³ R. Haslam, *Irish Film: Screening the Republic*, in R. Ryan (ed.), *Writing in the Irish Republic. Literature, Culture, Politics 1949-1999*, cit., p. 133.

⁹⁴ R. Pelaschiar, *Romanzo del Nord*, in R. Crivelli (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea*, cit., pp. 76 e 88.

⁹⁵ J. Hill, *Images of Violence*, in K. Rockett, L. Gibbons, J. Hill, *Cinema & Ireland*, cit., p. 180. Hill aveva avanzato lo stesso tipo di giudizio anche per *Cal*, di Pat O'Connor (sceneggiato da Bernard MacLaverty sulla base del suo omonimo romanzo), e li aveva definiti «the two films which conform most closely to a long-standing tradition of representing Ireland [...] and [...] have offered the images of Ireland most likely to correspond to the expectations of an international audience» (ivi, p. 184).

⁹⁶ R. Kearney, *Avenging Angel: An Analysis of Neil Jordan's First Irish Feature Film*, in «Studies: An Irish Quarterly Review», 71, 283, 1982, p. 297.

⁹⁷ R. Kearney, *Visual Narratives*, in *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester University Press, Manchester 1988, p. 179; Kearney individua nel film anche un forte potenziale decostruttivo della figura classica dell'eroe del nazionalismo per i modi in cui viene rappresentata in numerose produzioni cinematografiche irlandesi del Novecento: «One of the most important consequences of this disruption of linear narrative in *Angel* is the film's refusal to allow the spectator to passively identify with the avenging hero. The legendary national stereotype of Danny Boy [...] is debunked both formally and thematically. *Angel* may be considered accordingly as a radical deromanticisation of the cult of heroic violence which has fuelled sentimental nationalism in many of its traditional and contemporary guises» (p. 183).

⁹⁸ R. Kearney, *Avenging Angel: An Analysis of Neil Jordan's First Irish Feature Film*, cit., p. 301.

⁹⁹ «[...] this mute girl exists only as a visceral hallucination, [...] In Ireland, the silent or mute idealised woman is central to nationalistic iconography through the persona of Mother Ireland. This figure, which is often represented as an idealised, allegorical, or asexual female figure, but serving/supporting the male realm of violent national(ist) action, has proven to be a central iconic representation of Irish nationhood [...] / Thus, far from having a non-political status, at the religious-cultural level, *Angel* is firmly anchored within a nationalist/loyalist dis-

course, with the silent, or silenced, Catholic-nationalist Madonna/Mother Ireland figure Annie killed by loyalists as part of their vendetta against the band's manager because he has been paying protection money (probably to Republicans)» (da E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 27).

¹⁰⁰ Ivi, p. 34.

¹⁰¹ Nel suo commento al film, Rockett parla di «[...] Jordan's clearest representation of his attitude to the relationship of the violent male world of the public sphere and how it impinges adversely on the private world of the domestic sphere» (E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 165).

¹⁰² J. Hartl, *Jordan Gives Irish Movies a National Identity*, «The Seattle Times», 20/10/1996, p. 1

¹⁰³ N. Jordan, *Michael Collins-Screenplay and Film Diary*, Vintage, London 1996, pp. 3-4: enfasi mia.

¹⁰⁴ Vedi la recensione italiana di I. Bignardi, *Michael Collins un eroe da western*, in «La Repubblica», 29/11/1996.

¹⁰⁵ Neil Jordan, in J. Hartl, *Jordan Gives Irish Movies a National Identity*, cit., p. 2.

¹⁰⁶ R. Merivirta-Chakrabarti, *Between Irish National Cinema and Hollywood: Neil Jordan's Michael Collins*, in «Estudios Irlandeses», 2, 2007, pp. 121 e 123.

¹⁰⁷ «She's based on Collin's fiancée [...]. That triangular relationship is based on what she wrote. They met in 1918, when he was on the run. The speech that Collins gives before he meets her is the speech he gave then. There was a playful relationship between the three of them. The letters reflect that» (N. Jordan, in J. Hartl, *Jordan Gives Irish Movies a National Identity*, cit., p. 1). In un'intervista con Fiachra Gibbons, si trovano ulteriori riferimenti alla scelta del materiale per il film; qui l'autore afferma che: «"What interests me [...] is how the relationship between people can determine what happens to whole countries. That jealousies, rivalries and insecurities lead to war. [...] The film is about the awfulness of the savagery and the absolute necessity of the savagery at the same time. The more I researched it, the more I was struck by the sheer heroism of the period allied to the appallingly intimate nature of the violence and how it could make a fascinating movie. It's a tale of carnage from beginning to end"» (F. Gibbons, *The Dying Game: Neil Jordan and the return of Michael Collins. Re-shooting of a legend*, «The Guardian», 01/08/1996, p. 3). La vasta disponibilità di interviste in questa fase creativa dell'autore è conseguenza dell'impatto del film sulla critica, e gran parte di esse sono in realtà risposte a precedenti attacchi.

¹⁰⁸ N. Jordan, *Michael Collins-Screenplay and Film Diary*, cit., p. 79.

¹⁰⁹ S. Farrell Moran, *Michael Collins* (recensione), in «The American Historical Review», 102, 1, February 1997, p. 248.

¹¹⁰ N. Jordan, *Michael Collins-Screenplay and Film Diary*, cit., p. 133.

¹¹¹ Ivi, p. 107.

¹¹² In proposito, Rockett ha definito Michael Collins come «Jordan's clearest representation of his attitude to the relationship of the violent male world of the public sphere and how it impinges adversely on the private world of the domestic sphere» (E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 165).

¹¹³ C. Graham, *Subalternity and Gender: Problems of Postcolonial Irishness*, in C. Connolly, *Theorizing Ireland*, cit., pp. 150-159.

¹¹⁴ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 173.

¹¹⁵ N. Jordan, *Michael Collins-Screenplay and Film Diary*, cit., p. 149.

¹¹⁶ Ivi, p. 106.

¹¹⁷ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries...*, cit., p. 170.

¹¹⁸ Vedi R. Duddy Edwards in J. Coe, *Michael Collins* (recensione), «New Statesman», 08/11/1996, p. 39.

¹¹⁹ N. Jordan, *Truths we must tell* (recensione a *Michael Collins*), «The Guardian», 25/10/1996, pp. 2, 19.

¹²⁰ L. Gibbons, *Narratives of the Nation: Fact, Fiction and Irish Cinema*, in C. Connolly, *Theorizing Ireland*, cit., pp. 74-75.

¹²¹ N. Jordan, in A. Billen, *Forgive me, father...*, «The Observer Review», 08/09/1996, p. 7. Nella stessa intervista, Andrew Billen ipotizza che si possa rintracciare un parallelo tra esperienza

creativa dell'autore (il ricorrente motivo del tradimento) e esperienza autobiografica (il padre di Jordan avrebbe voluto per lui un futuro da insegnante). E prosegue individuando nella metafora della morte di Collins «[...] the death of a father, perhaps? / 'No [...] it was the death of a son, really. De Valera was the father.'» (*Ibidem*) In questo l'intervento di Billen risulta forse il più interessante per la valutazione del film in relazione all'intera carriera dell'autore.

¹²² N. Jordan, *Micheal Collins-Screenplay and Film Diary*, cit., pp. 12-13.

¹²³ Ivi, p. 39.

¹²⁴ Ivi, p. 32. Wondrich ha indicato la possibilità citata a proposito di molti degli autori contemporanei, sostenendo che: «Alla volontà di indagare l'esperienza dei padri si affianca anche il presupposto teorico che la storia possa essere riscoperta, ridiscussa e reinventata. Una storia che è ancora e sempre in divenire, "in the making", e quindi aperta alla trasformazione, alla possibilità di essere riscritta» (G.R. Wondrich, *Romanzi contemporanei d'Irlanda*, cit., p. 213).

¹²⁵ K. Rockett, *Breakthroughs*, in *Cinema & Ireland*, cit., p. 129.

¹²⁶ Si veda F. Cioni, "Once Upon a Time in the Forest": *Le trasformazioni del narrare in The Company of Wolves di Angela Carter; short stories, radio play, film*, in *Le Trasformazioni del Narrare. Atti del XVI Convegno Nazionale, A.I.A. Ostuni (Brindisi) 14-16 ottobre 1993*, Schena Editore, Fasano 1995, pp. 225-236.

¹²⁷ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 38.

¹²⁸ M. Billi, *La parodia della favola in Angela Carter*, in *Il Testo Riflesso: La parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 1993, pp. 221-222. Si veda anche F. Cioni, "Once Upon a Time in the Forest": *Le trasformazioni del narrare in The Company of Wolves di Angela Carter; short stories, radio play, film*, cit., p. 235.

¹²⁹ Si veda il saggio di C. Zucker, *Sweetest Tongue Has Sharpest Tooth: The Dangers of Dreaming in Neil Jordan's The Company of Wolves*, «Literature/Film Quarterly», 28, 1, 2000, p. 69.

¹³⁰ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 47; Per quanto riguarda il legame di Rosaleen con la produzione di Neil Jordan, Rockett vede in lei tutte le caratteristiche di alcuni dei suoi personaggi: «[...] she is allowed at least to confront her own desires, and in her dream learns to use art to transform herself» (p. 52), poiché analizza «the compulsive autonomy of desire and emerging sexuality» (p. 40). Il film rimanda anche al tema principale di *The Miracle*, e quindi anche di alcuni racconti di *Night in Tunisia*.

¹³¹ M. Cainarca, *Intervista col Vampiro*, cit.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ N. Jordan, *Micheal Collins-Screenplay and Film Diary*, cit., p. 7.

¹³⁴ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 143.

¹³⁵ A. Rice, *Interview with the Vampire*, Time Warner Books, London 2006, p. 22.

¹³⁶ Carole Zucker affronta in parte l'argomento in *The Poetics of Point of View: Neil Jordan's The Butcher Boy*, «Literature/Film Quarterly», 31, 3, 2003, pp. 203-208.

¹³⁷ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 157; tuttavia, in una nota al testo si fa riferimento al fatto che lo stesso Neil Jordan riconosceva nel pallore dei protagonisti – pur non riconoscendolo come intento creativo – un giustificabile riferimento alle 'vittime' di AIDS.

¹³⁸ L. Pettit, *Pigs and Provos, Prostitute and Prejudice. Gay Representations in Irish Film, 1984-1995*, in É. Walshe (ed.), *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*, Cork University Press, Cork 1997, p. 273.

¹³⁹ C. Graham, *Subalternity and Gender: Problems of Postcolonial Irishness*, in C. Connolly (ed.), *Theorizing Ireland*, cit., pp. 152-153: l'analisi di Graham si sviluppa dal confronto tra la critica postcoloniale della scuola indiana e l'ideologia del subalterno di Gramsci, in base alla quale il fine ultimo del soggetto subalterno è quello di imporsi a tal punto da sostituirsi al potere. Secondo Spivak, questo percorso ridurrebbe l'affermazione del soggetto subalterno ad una imitazione del modello dominante che esso tenta di sovvertire. Servendosi delle teorie di Spivak, Graham tenta di mediare la tradizione gramsciana con le nuove teorizzazioni di altri critici irlandesi, David Lloyd e Carol Coulter, secondo i quali «[...] the patriarchal state and not nationalism which closed off the political activity of women in Ireland [...]»; l'autore sostiene che ciò porterebbe a una visione del nazionalismo «as always subaltern, always insurgent, and thus inherently compatible with the claims of women within the State, and of subaltern groups in general» (p. 156).

¹⁴⁰ Ivi, p. 159.

¹⁴¹ N. Jordan, *The Crying Game. An original screenplay*, Vintage, London 1993, p. viii.

¹⁴² E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 127.

¹⁴³ Ivi, p. 131.

¹⁴⁴ E. Rantonen, *A Game of Chess: Race, Gender and Nation in Neil Jordan's The Crying Game*, in J. Nyman, J. A. Stotesbury (eds.), *Postcolonialism and Cultural Resistance*, University of Joensuu, Joensuu 1999, pp. 198-199. L'espressione era stata usata inizialmente da bell hooks, cui Rantonen più volte fa riferimento nel suo saggio. Si veda anche in proposito il saggio di Dutta Ahmed, "I Thought You Knew!": *Performing the Penis, the Phallus, and Otherness in Neil Jordan's The Crying Game*, «Film Criticism», 23, 1, 1998 Fall, pp. 61-73.

¹⁴⁵ E.B. Cullingford, *Gender, Sexuality and Englishness in Modern Irish Drama and Film*, in A. Bradley, M. Gialanella Valiulis (eds.), *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, University of Massachusetts Press, Amherst 1997, p. 165.

¹⁴⁶ Ivi, p. 173: Cullingford prosegue affermando che «[...] substituting Dil for the violent and dehumanised Jude, Jordan alters the convention in which the woman in the cross-national triangle is Irish, and even the convention that "she" is a woman; but his manipulations of the formula underscore its previous hegemony, and emphasize the continuum between homoerotic desire and the homosocial bonds that subtend conventional erotic triangles» (p. 175).

¹⁴⁷ Ivi, p. 171.

¹⁴⁸ In proposito si veda il saggio di M. Yacowar, *Neil Jordan's Viewing Game*, «Queen's Quarterly», vol. 100, no. 2, summer 1993, pp. 457-464.

¹⁴⁹ N. Jordan, *The Crying Game. An original screenplay*, cit., p. 49.

¹⁵⁰ Burke, in E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 137.

¹⁵¹ Ivi, p. 137.

¹⁵² Cathleen Ni Houlihan è l'emblema del nazionalismo irlandese. Le sue rappresentazioni in letteratura vanno dal celebre play di W. B. Yeats, *Cathleen Ni Houlihan* (1912), a *The Shadow of a Gunman* (1923), di Sean O'Casey, al racconto *Mother*, in *Dubliners* (1914) di James Joyce. Nel contesto dei *Troubles*, la Cathleen viene associata alla lotta dei repubblicani.

¹⁵³ C. Lockett, *Terror and Rebirth: Cathleen ni Houlihan, from Yeats to The Crying Game*, «Literature Film Quarterly», 2005, 33, 4, pp. 290-305. Precisa Rockett: «However, Jordan's use of that stereotype goes one step further to deconstructing the Cathleen figure. Like Cathleen, Jude can be read as an object of desire, but – also like Cathleen – one in which the consummation of the relationship holds out the glaring possibility (indeed likelihood) of violent death. [...] This paradoxical identity further problematizes the situation; in desiring a black woman, Fergus becomes displaced from the implicit racial discourse of Irish identity, and in desiring a British woman, he actively sets himself in opposition to it» (p. 299).

¹⁵⁴ N. Jordan, *The Crying Game. An original screenplay*, cit., p. 6.

¹⁵⁵ S. Edge, "Women Are Trouble, Did You Know That, Fergus?": *Neil Jordan's The Crying Game*, «Feminist Review», 50, The Irish Issue: The British Question, 1995 Summer, p. 183.

¹⁵⁶ «JODY: Two types, Fergus. The scorpion and the frog. Ever heard of them? / [FERGUS says nothing]. / JODY: Scorpion wants to cross a river, but he can't swim. Frog says, 'If I give you a ride on my back you'll go and sting me.' Scorpion replies, 'It would not be in my interest to sting you since as I'll be on your back we both would drown.' Frog thinks about this logic for a while and accepts the deal. Takes the scorpion on his back. Braves the waters. Halfway over feels a burning spear in his side and realises the scorpion has stung him after all. And as they both sink beneath the waves the frog cries out, 'Why did you sting me, Mr Scorpion, for now we both will drown?' Scorpion replies, 'I can't help it, it's in my nature [...]» in N. Jordan, *The Crying Game. An original screenplay*, cit., p. 16.

¹⁵⁷ Laura Pelaschiar lo considera un motivo portante della fiction sui *Troubles*, soprattutto per quanto riguarda il romanzo dell'Irlanda del Nord; si veda L. Pelaschiar, *Romanzo del Nord*, in R.S. Crivelli (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea...*, cit., pp. 67-97.

¹⁵⁸ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., pp. 140-141.

¹⁵⁹ Il mito di Cú Chulainn si sviluppa sullo scontro tra Ulster e Connaght (che nella mitologia assume la geografia del resto dell'Irlanda). Fergus mac Roich (re dell'Ulster spodestato, e che

come la divinità Aonghus ha una forte carica sessuale) è il «foster-father» di Cú Chulainn. Medb è la dea guerriera che costringe il «foster-brother» di Cú Chulainn, Ferdia, a combattere con lui. Fergus scappa in Connacht dopo che Conchobar, che gli ha tolto il trono dell'Ulster, uccide l'ostaggio Naoise, su cui aveva vegliato il primo. Secondo Backus e Doan «The equivalency between the lives of the two Ferguses and the two hostages, Naoise and Jody, is striking. In the case of Fergus Hennessy, it is implied that he must either kill Jody or himself occupy the fatal position of a man who can no longer be trusted within the IRA. Fergus mac Roich, on the other hand, must choose between alliance with his own group and violation of his ethical relationship with Naoise, or betrayal of his group and alliance with the enemy, Connacht» (M.G. Backus, J. Doan, *Riverine Crossings: Gender, Identity and the Reconstruction of National Mythic Narrative in The Crying Game*, «Cultural Studies», 15, 1, 2001, p. 180). L'analisi di Backus e Doan si sviluppa sulla base delle teorizzazioni della *queer theory*; si vedano alcuni testi di riferimento, tra cui J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990, e A. Jagose, *Queer Theory: An Introduction*, New York University Press, New York 1996.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 187-188. Secondo Backus e Gayle, l'epilogo del film ha un parallelo con la vicenda della morte del Fergus mitico, ucciso per gelosia da Ailill, marito di Medb. Allo stesso modo, Jude nel tentativo di uccidere Fergus viene uccisa da Dil. Per cui «This fusion of Medb and Ailill elements in Jude's persona may help explain the notably androgynous quality of her character. Finally, the circuit of death initiated by the British (when they first apprehended an IRA volunteer in order to free who Fergus's cell kidnapped Jody) and aimed at the IRA is both completed and reconstituted as sexual revenge» (p. 188).

¹⁶¹ Sulla strutturazione del punto di vista nel rapporto tra il film e il romanzo, si veda il saggio di C. Zucker, *The Poetics of Point of View: Neil Jordan's The Butcher Boy*, cit., pp. 203-208.

¹⁶² Per la rappresentazione dell'Irlanda devaleriana, e della compulsione irrazionale alla violenza (in Francia), Rockett lega il film anche a *Michael Collins* e, ancora, *Angel*. Si veda in proposito E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., pp. 180-181.

¹⁶³ Ivi, p. 190.

¹⁶⁴ Citazione tratta da *Il ragazzo del macellaio [The Butcher Boy]*, 1997.

¹⁶⁵ E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 184.

¹⁶⁶ N. Jordan, *The Butcher Boy*, cit.

¹⁶⁷ E.B. Cullingford, *Virgins and Mothers: Sinéad O'Connor, Neil Jordan, and The Butcher Boy*, «Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities», 15, 1, Spring 2002, p. 203. Cullingford prosegue affermando che «Jordan's concentration on her image is funny and loving, and O'Connor's gently statuesque performance suggests that while all mothers – even the Mother of God – are fallible, they are vastly preferable to the Fathers, lay or clerical. [...] Like the image of Mother Ireland, the image of the Virgin Mary is Janus-faced: a source of power, peace and consolation for some; a repressive nightmare for others» (pp. 206-208).

¹⁶⁸ Ivi, p. 209.

¹⁶⁹ K. Jaehne, *Neil Jordan on The Butcher Boy*, <<http://www.filmscouts.com/scripts/interview.cfm?File=nea-jor>> (08/04/2009).

¹⁷⁰ Rockett ha individuato nella rappresentazione dei porci una metafora della vecchia Irlanda, sottolineando che: «To be a pig then is not just to be uncouth; it is to be too Irish and too rooted in the past, and not like Mrs Nugent with her modern "sophistication" borrowed from the English – although more in line with the new social and economic smugness of the Lemassite era» (E. e K. Rockett, *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, cit., p. 196).

¹⁷¹ Ivi, p. 192.

¹⁷² E.B. Cullingford, *Virgins and Mothers: Sinéad O'Connor, Neil Jordan, and The Butcher Boy*, cit., p. 193.

¹⁷³ N. Roddick, *Back Home to the I.R.A. and Cross-Dressing*, 2005, «The Scotsman», <<http://living.scotsman.com/features/Breakfast-on-Pluto.2740511.jp>> (08/04/2009).

¹⁷⁴ F. Croce, *Breakfast on Pluto*, 24 maggio 2007, <http://www.close-up.it/spip.php?article2800&var_recherche=Spagnoletti%2C%20Breakfast%20on%20Pluto%2C%20> (08/04/2009).

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ M. Mapes, *Neil Jordan on Writing, Ireland and the Influence of Music* (intervista), <<http://www.moviehabit.com/essays/jordan05.shtml>> (08/04/2009).

¹⁷⁷ V. Usai, *Fiaba di vita tra realtà e finzione [Breakfast on Pluto di Neil Jordan]*, 19 maggio 2007, <<http://www.nonsolocinema.com/BREAKFAST-ON-PLUTO-di-Neil-Jordan.html>> (08/04/2009).

¹⁷⁸ Con il termine *performance* si fa riferimento all'analisi del genere secondo teorici/teoriche della *queer theory*. In particolare, si vedano le posizioni di Eve Kosofsky Sedgwick e Andrew Parker: E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 1990; A. Parker, E. Kosofsky Sedgwick, *Performativity and Performance*, Routledge, New York 1995.

¹⁷⁹ In un'intervista a Neil Jordan, Hannah Eaves sostiene infatti che «Jordan deliberately concentrates less on cross-dressing as an expression of sexuality and more as a determined, dazzling escape from the dreary horror of "the troubles"»; si veda H. Eaves, *The Chameleon's Journey: An Interview with Neil Jordan*, 19/01/2006, <<http://www.popmatters.com/film/interviews/jordan-neil-060119.shtml>> (08/04/2009).

¹⁸⁰ F. Giovannelli, *Un altro spazio è possibile: "Breakfast on Pluto"*, in «Il Sole 24 Ore», 18 maggio 2007.

¹⁸¹ J. Maguire, *Neil Jordan & Patrick McCabe* (intervista), in «The Irish Independent», 31/12/2005.

¹⁸² N. Roddick, *Back Home to the I.R.A. and Cross-Dressing*, cit.

¹⁸³ F. Giovannelli, *Un altro spazio è possibile: "Breakfast on Pluto"*, cit.

¹⁸⁴ L'episodio della morte del fratello di Irwin affetto da sindrome di Down, come pure l'episodio in cui Kitten si libera delle armi, sottolineano la futilità di ogni tipo di violenza, che è poi il messaggio con cui si chiudeva il primo film di Neil Jordan, *Angel*.

¹⁸⁵ J. Maguire, *Neil Jordan & Patrick McCabe*, cit.

Bibliografia

Primaria

- Jordan N., *The Bird Imitator*, «Icarus», 68, 1975, pp. 39-40.
—, *The House*, «Icarus», 69, 1976, pp. 18-22.
—, *A Bus, A Bridge, A Beach*, in W. Vorm (ed.), *Paddy No More: Modern Irish Short Stories*, Wolfhound Press, Portmarnock 1978, pp. 99-108.
—, *The Old-Fashioned Lift*, in W. Vorm (ed.), *Paddy No More: Modern Irish Short Stories*, Wolfhound Press, Portmarnock 1978, pp. 108-118.
—, *The Dream of a Beast*, Chatto & Windus, London 1983.
—, *Angel*, Faber & Faber, London 1989.
—, *The Crying Game. An Original Screenplay*, Vintage, London 1993.
—, *Michael Collins-Screenplay and Film Diary*, Vintage, London 1996.
—, *Night in Tunisia*, Bloomsbury Publishing, London/New York 2004 [ed. or. 1976].
—, *Shade*, Bloomsbury Publishing, London/New York 2004.
—, *Sunrise with Sea Monster*, Bloomsbury Publishing, London/New York 2004 [ed. or. 1994].
—, *The Past*, John Murray, London 2005 [ed. or. 1980].

Secondaria

- Arnold G., *Bloody Politics, Daring Cinema-Neil Jordan, Director of Motion Picture Michael Collins*, «Insight on the News», 18/11/1996.
Aspesi N., *Sogni d'Irlanda (recensione a Michael Collins)*, «Cinema», 10/12/1996, p. 40.
Bedell G., *Back to his old haunts (intervista a Neil Jordan)*, «The Guardian», 09/05/2004.
Backus M.G., Doan J., *Riverine Crossings: Gender, Identity and the Reconstruction of National Mythic Narrative in The Crying Game*, «Cultural Studies», 15, 1, 2001, pp. 173-191.
Bell M. (ed.), *The Company of Wolves*, in *The Curious Room-Plays, Film Scripts and an Opera*, Vintage, London 1997.
Bignardi I., *Michael Collins un eroe da western (recensione)*, «La Repubblica», 29/11/1996.
Billen, A., *Fogive me, father...*, «The Observer Review», 08/09/1996, p. 7.
Bocacci P., *Michael Collins eroe di Fiamma (recensione a Michael Collins)*, «La Repubblica», 13/12/1996, p. 42.
Bolger D., *Introduction*, in *The Picador Book of Cotemporary Irish Fiction*, Picador, London 2004, pp. vii-xxviii.
Bray C., *A Writer's Life: Neil Jordan (recensione a Shade; intervista)*, «Daily Telegraph», 08/05/2005.

- Brennan M., *Powerful relationships light up in Shade* (recensione), «Seattle Times», 27/10/2004.
- Cainarca M., *Intervista col Vampiro*, «Fucine Mute», 13.
- Calpini C., Tummolini S., *Neil Jordan*, Dino Audino Editore, Roma 1996.
- Canby V., *Red Riding Hood in 'Company of Wolves'* (recensione a *The Company of Wolves*), «The New York Times», 19/04/1985.
- Cardin B., *Miroirs de la filiation. Parcours dans huit romans irlandais contemporains*, Presses universitaires de Caen, Caen 2005.
- Carter A., *The Company of Wolves*, in *The Bloody Chamber and Other Stories*, Penguin, New York 1993.
- Chaw W., *Here Comes Mr. Jordan*, <<http://www.filmfreakcentral.net>> (04/12/2005).
- Cioni F., "Once Upon a Time in the Forest": *Le trasformazioni del narrare in The Company of Wolves di Angela Carter; short stories, radio play, film*, in *Le Trasformazioni del Narrare. Atti del XVI Convegno Nazionale A.I.A., Ostuni (Brindisi) 14-16 ottobre 1993*, Schena Editore, Fasano 1995, pp. 225-236.
- Coe J., *Michael Collins* (recensione), «New Statesman», 08/11/1996, pp. 39, 41.
- Crivelli R.S. (a cura di), *La letteratura irlandese contemporanea*, Carocci, Roma 2007.
- Crowdus G., *The Screenwriting of Irish History: Neil Jordan's Michael Collins*, «Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema», 22, 4, 1997, pp. 20-23.
- Cullingford E.B., *Gender, Sexuality and Englishness in Modern Irish Drama and Film*, in A. Bradley, M. Gialanella Valiulis (eds.), *Gender and Sexuality in Modern Ireland*, University of Massachusetts Press, Amherst 1997, pp. 159-186.
- —, *Virgins and Mothers: Sinéad O'Connor, Neil Jordan, and The Butcher Boy*, «Yale Journal of Criticism: Interpretation in the Humanities», 15, 1, Spring 2002, pp. 185-210.
- Curtis V., *Refusing to give up the ghost of childhood*, «Scotland on Sunday», 09/05/2004.
- Dodd P., *Hosts from Civil War* (intervista a Ronan Bennett e Tom Paulin su *Michael Collins*), in «Sight and Sound», pp. 30-32.
- Dutta Ahmed S., "I Thought You Knew!": *Performing the Penis, the Phallus, and Otherness in Neil Jordan's The Crying Game*, «Film Criticism», 23, 1, 1998 Fall, pp. 61-73.
- Eaves H., *The Chameleon's Journey: An Interview with Neil Jordan*, <<http://www.popmatters.com>> (19/01/2006).
- Edge S., "Women Are Trouble, Did You Know That, Fergus?": *Neil Jordan's The Crying Game*, «Feminist Review», 50, The Irish Issue: The British Question, 1995 Summer, pp. 173-186.
- Flynn J., *My life as a corpse* (recensione a *Shade*), «Daily Telegraph», 18/05/2004.

- Geffer Wondrich R., *Romanzi contemporanei d'Irlanda*, Edizioni Parnaso, Trieste 2000.
- Gibbons F., *The Dying Game: Neil Jordan and the return of Michael Collins. Re-shooting of a legend* (recensione a Michael Collins), «The Guardian», 01/08/1996, pp. 1-3, 13.
- Gibbons L., 'Lies That Tell the Truth': Maeve, *History and Cinema*, in *Transformations in Irish Culture*, Cork University Press, Cork 1996, pp. 117-128.
- —, *Narratives of the Nation: Fact, Fiction and Irish Cinema*, in C. Connolly (ed.), *Theorizing Ireland*, Palgrave, New York 2003, pp. 69-75.
- Giovanelli F., *Un altro spazio è possibile: "Breakfast on Pluto"*, «Il Sole 24 Ore», 18/05/2007.
- Graham C., *Subalternity and Gender: Problems of Postcolonial Irishness*, in Claire Connolly (ed.), *Theorizing Ireland*, pp. 150-159.
- Griffin M., *Shade* (recensione), «The Age», 26/06/2004.
- Haslam R., *Irish Film: Screening the Republic*, in Ray Ryan (ed.), *Writing in the Irish Republic. Literature, Culture, Politics 1949-1999*, MacMillan/St. Martin's Press, London/New York 2000, pp. 130-46.
- Hartl J., *Just Enough Bite – Interview with Neil Jordan. A Satisfying Translation*, «The Seattle Times», 11/11/1994.
- —, *Jordan Gives Irish Movies a National Identity*, «The Seattle Times», 20/10/1996.
- —, *Neil Jordan's The Butcher Boy is a cut above the rest*, «The Seattle Times», 17/04/1998.
- Hemry M., *The Hidden Literature of Irish Culture* (Introduzione), in *Chasing Danny Boy: Powerful Stories of Celtic Eros*, PalmDrive, San Francisco 1999, pp. 9-20.
- Hopper K., 'A Gallous Story and a Dirty Deed': *Word and Image in Neil Jordan and Joe Comerford's Traveller (1981)*, in «Irish Studies Review», 9, 2, Aug 2001, pp. 179-191.
- Hunt Mahony C., *Modern Irish Fiction. Art and Reality*, in *Contemporary Irish Literature. Transforming Traditions*, Macmillan, Basingstoke 1998, pp. 201-276.
- Ivry S., *A ghost witnesses all*, «San Francisco Chronicle», 24/10/2004.
- Jahene K., *Neil Jordan on The Butcher Boy* (intervista).
- Jordan, N., *The Woman who Did*, «The Irish Times», 29/08/1985, p. 11.
- —, *MonaLisa*, Faber & Faber, London 1986.
- —, *High Spirits*, Faber & Faber, Boston, London 1989.
- —, *Thruths we must tell*, «The Guardian», 25/10/1996, pp. 2-3, 19.
- —, *The Berkeley Complex*, «Zeotrope: All-Story», 7, 4, 2003.
- Kavenna J., *Cast in fading sepia* (recensione a *Shade*), «Daily Telegraph», 23/05/2004.

- Kearney R., *Avenging Angel: An Analysis of Neil Jordan's First Irish Feature Film*, «Studies: An Irish Quarterly Review», 71, 283, 1982, pp. 296-303.
- —, *Across the Frontiers: Ireland in the 1990s*, Wolfhound Press, Dublin 1988.
- —, *A Round Table on a Changing Concept*, (Moderator: Andy O'Mahony), in The Pinness Grace Irish Library (ed.), *Irishness in a Changing Society*, Colin Smythe, Gerrard Cross 1988, pp. 210-226.
- —, *Transitions. Narratives in Modern Irish Culture*, Manchester University Press, Manchester 1988.
- Kee R., *An honest film but flawed...* (recensione a *Michael Collins*), «The Guardian», 25/10/1996, pp. 2-3.
- Kennedy H., *Shamrocks and Shillelaghs: Idyll and Ideology in Irish Cinema*, in J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema: from The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, Syracuse University Press, New York 1999, pp. 1-10.
- Levy E., *The Butcher Boy* (recensione), <<http://www.emmanuellevy.com>> (31/05/2007).
- Lockett C., *Terror and Rebirth: Cathleen ni Houlihan, from Yeats to The Crying Game*, «Literature/Film Quarterly», 33, 4, 2005, pp. 290-305.
- Maguire J., *Neil Jordan & Patrick McCabe* (intervista), in «The Irish Independent», 31/12/2005.
- Malcolm D., *No surrender to the USA* (recensione a *Michael Collins*), «The Guardian», 08/11/1996, p. 8.
- Mapes M., *Neil Jordan on Writing, Ireland and the Influence of Music* (intervista), <<http://www.moviehabit.com>>.
- Mars-Jones A., *Michael Collins* (recensione), «The Independent Tabloid», 07/11/1966, pp. 7-8.
- Maslin J., *Irish 'Danny Boy'*, «The New York Time», 18/05/1984.
- McCabe P., *The Butcher Boy*, Picador, London 1992.
- —, *Breakfast on Pluto*, HarperPerennial, London 1998.
- McCrystal C., *Irish summon up lost hero's spirit* (recensione a *Michael Collins*), «The Observer», 08/09/1996, p. 12.
- McIlroy B., *History Without Borders: Neil Jordan's Michael Collins*, in J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema: from The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, Syracuse University Press, New York 1999, pp. 22-28.
- McLoone M., *The Abused Child of History: Neil Jordan's The Butcher Boy*, «Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema», 23, 4, 1998, pp. 32-36.
- McSwiney S., *Trying to Take the Gun Out of Irish Politics: An Interview with Neil Jordan*, «Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema», 22, 4, 1997, pp. 20-23.
- Merivirta-Chakrabarti R., *Between Irish National Cinema and Hollywood: Neil Jordan's Michael Collins*, «Estudios Irlandeses», 2, 2007, pp. 121-127.
- Mikowski S., *Le roman irlandais contemporain*, Presses univeristaires de Caen, Caen 2004.

- Möller K., *Beast in the Barrier Zone: Transformations of Irish Politics, History and Myth in Neil Jordan's Sunrise with Sea Monster*, <<http://www.vxu.se>>.
- Moran S.F., *Michael Collins*, «The American Historical Review», 102, 1, February 1997, pp 248-249.
- Morris E., *The Good Soldier: Neil Jordan's Michael Collins*, <<http://www.latrobe.edu.au>>.
- Murphy N., *Irish Fiction and Postmodern Doubt. An Analysis of the Epistemological Crisis in Modern Irish Fiction*, The Edwin Mellen Press, Lewiston/Queenston/Lampeter 2004 («Studies in Irish Literature», vol. 12).
- O'Brien G., *The Aesthetics of Exile*, in L. Harte, M. Parker (eds.), *Contemporary Irish Fiction. Themes, Tropes, Theories*, MacMillan Press, London 2000, pp. 35-55.
- Pernot-Deschamps M., *L'oeuvre de Neil Jordan*, Thèse pour le doctorat (Arrêté du 23 nov 1998), Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- —, *The Narrator in Neil Jordan's Short Stories*, «Journal of the Short Story in English», 36, Spring 2002, pp. 81-91.
- Pettitt L., *Pigs and Provos, Prostitute and Prejudice. Gay Representations in Irish Film, 1984-1995*, in É. Walshe (ed.), *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*, Cork University Press, Cork 1997, pp. 252-284.
- Pilling J., *Night in Tunisia and Other Stories* (recensione), «Journal of Beckett Studies», 6, Autumn 1980, <<http://www.english.fsu.edu>>.
- Pramaggiore M., *I Kinda Liked You as a Girl: Masculinity, Postcolonial Queens, and the "Nature" of Terrorism in Neil Jordan's The Crying Game*, in J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema: from The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, Syracuse University Press, New York 1999, pp. 85-97.
- —, *Neil Jordan*, University of Illinois Press, Chicago 2008.
- Pincess Grace Irish Library, The (ed.), *Irishness in a Changing Society*, Colin Smythe, Gerrard Cross 1988.
- Rantonen E., *A Game of Chess: Race, Gender and Nation in Neil Jordan's The Crying Game*, in J. Nyman, J.A. Stotesbury (eds.), *Postcolonialism and Cultural Resistance*, University of Joensuu, Joensuu 1999, pp. 192-204 («Studia Carelica Humanistica», 141).
- Rice A., *Interview with the Vampire*, Time Warner Books, London 2006 [ed.or. 1976].
- Rockett E. e K., *Neil Jordan: Exploring Boundaries*, Liffey Press, Dublin 2003 («Contemporary Irish Filmmakers»).
- Rockett K., Gibbons L., Hill J., *Cinema & Ireland*, Croom Helm, London/Sidney 1987.
- Rogers L., *In Dreams Uncover'd: Neil Jordan, The Dream of a Beast, and the Body-Secret*, «Critique: Studies in Contemporary Fiction», 39, 1, 1997, pp. 48-54.
- Rutherford J., *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London 1990, pp. 207-221.

- Sheehy T., *The Butcher Boy*, «Film Ireland», 60, August/September 1997, <<http://www.filmireland.com>>.
- Schickel R., *Want a Revolution* (recensione a *Michael Collins*), «Time», 148, 17, 1996, pp. 66-67.
- Schwall H., *Fictions about Factions: An Analysis of Neil Jordan's Sunrise with Sea Monster*, «North Irish Studies», 1, 2002, pp. 31-50.
- —, *Shade* (recensione), 2004, <<http://www.accessmylibrary.com>>.
- Smyth G., *The Novel and the Nation. Studies in the New Irish Fiction*, Pluto Press, London 1997.
- Silvestrini R., *Piccoli Sbandati* (recensione a *The Butcher Boy*), «Il Manifesto», 15/02/1998, p. 24.
- Spagnoletti G., *Breakfast on Pluto*, «Close-Up.it», 24/05/2007.
- Tóibín C., *The In Dublin Interview: Neil Jordan talks to Colm Tóibín*, «In Dublin», 152, 29/04/1982, pp. 14-19.
- Tornabuoni L., *Michael Collins. La retorica che fa discutere* (recensione), «L'Espresso», 28/11/1996, p. 209.
- Upchurch M., *The Dream of a Beast* (recensione), «The Seattle Times», 21/05/1989.
- —, *Jordan's Irish 'Miracle': Director Returns to Dream Territory*, «The Seattle Times», 17/05/1991.
- Usai V., *Fiaba di vita tra realtà e finzione [Breafast on Pluto di Neil Jordan]*, «NonSoloCinema», III, 16, 2007.
- Wall A., *Impossible deadlines* «The Guardian», 22/05/2004.
- Wilson Foster J., *Irish Fiction 1965-1990*, in S. Deane (ed.), *The Field Day Anthology of Irish Writing*, vol. III, Field Day Publications, Derry 1991, pp. 937-943.
- Winarski K.G., *Neil Jordan's Miracle*, in J. MacKillop (ed.), *Contemporary Irish Cinema: from The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*, Syracuse University Press, New York 1999, pp. 98-108.
- Woolley S., *When is a film not a film? Whe British journalists don't see it, says the producer of Michael Collins*, «New Statesman», 08/11/1996, pp. 38-39.
- Yacowar M., *Neil Jordan's Viewing Game*, «Queen's Quarterly», 100, 2, Summer 1993, pp. 457-464.
- Zucker C., *Sweetest Tongue Has Sharpest Tooth: The Dangers of Dreaming in Neil Jordan's The Company of Wolves*, «Literature/Film Quarterly», 28, 1, 2000, pp. 66-71.
- —, *The Poetics of Point of View: Neil Jordan's The Butcher Boy*, «Literature/Film Quarterly», 31, 3, 2003, pp. 203-208.
- —, *The Cinema of Neil Jordan: Dark Carnival*, Wallflower Press, London 2008.

Filmografia

- Jordan N. (written by), *Traveller*, Ireland 1981.
— (written by), *Angel*, Ireland/UK 1982.
— (screenplay), *The Company of Wolves* [*In compagnia dei lupi*], UK 1984.
— (screenplay), *Mona Lisa*, UK 1986.
— (written by), *High Spirits* [*Fantasma da legare*], UK/USA 1988.
— (directed by), *We're No Angels* [*Non siamo angeli*], USA 1989.
— (written by), *The Miracle* [*Un amore, forse due*], Ireland/UK 1991.
— (written by), *The Crying Game* [*La moglie del soldato*], UK 1992.
— (screenplay), *Interview with the Vampire* [*Intervista col vampiro*], USA 1994.
— (written by), *Michael Collins*, Ireland/UK/USA 1996.
— (screenplay), *The Butcher Boy* [*Il ragazzo del macellaio*], Ireland/USA 1997.
— (screenplay), *In Dreams*, USA 1999.
— (screenplay), *The End of the Affair* [*Fine di una storia*], UK/USA 1999.
— (written by), *The Good Thief* [*Triplo Gioco*], France/UK/Ireland/Canada 2002.
— (written by), *Breakfast on Pluto*, Ireland/UK 2005.
— (directed by), *The Brave One* [*Il buio nell'anima*], USA 2007.



Lorenzo
Orlandini

Corpo e sessualità nella narrativa giovanile di Samuel Beckett

I. Il corpo, la mente, e il desiderio: Beckett tra Schopenhauer e Descartes

Nel racconto *First Love*, che Samuel Beckett scrisse nel 1945, il narratore dà un singolare resoconto di una notte trascorsa con la donna che dice di amare, Lulu/Anna:

I thought I was all set for a good night, in spite of the strange surroundings, but no, my night was most agitated. I woke next morning quite worn out, my clothes in disorder, the blanket likewise, and Anna beside me, naked naturally. One shudders to think of her exertions. [...] I looked at my member. If only it could have spoken! Enough about that. It was my night of love¹.

Questa grottesca scena in cui il protagonista viene coinvolto in un'avventura erotica suo malgrado, praticamente contro la sua volontà (almeno secondo lui), è emblematica del modo in cui la tematica sessuale viene affrontata nell'opera beckettiana.

Il protagonista di *First Love* subisce le iniziative di Lulu/Anna, sia nel corteggiamento che nell'approccio più strettamente sessuale, ed anzi ricorda con orrore e sconcerto la sua «night of love» – non a caso il vero e proprio amplesso viene taciuto in una significativa ellissi narrativa. Egli vive una vita completamente inerte sotto tutti i punti di vista, e ha come unico obiettivo quello di potersene restare per tutto il tempo chiuso in una stanza senza vedere nessuno. Se si considera anche che egli si dice convinto che il fascino della propria nazione risieda tutto nel fatto che «all is derelict» e nella sua «scant population, and this without help of the meanest contraceptive»², non stupisce certamente la sua reazione disperata nell'ap-



prendere della gravidanza di Lulu/Anna. Per una persona come lui l'arrivo di una nuova vita non può essere una buona notizia, e difatti accoglie la novità con lo sconforto di chi cada vittima di una sciagura: «she was with child [...] by me of all people»³. Il protagonista prima rifiuta la realtà, avanzando un'ipotesi ridicola attraverso cui Beckett fa trasparire il suo tipico gusto per l'umorismo grottesco: «[p]erhaps it's just wind, I said, by way of consolation»⁴; poi tenta di convincere la donna ad abortire per salvarsi dal decadimento fisico della gravidanza: «[I]ook, she said, stooping over her breasts, the haloes are darkening already. I summoned my remaining strength and said, Abort, abort, and they'll blush like new»⁵. È significativo che quando Lulu/Anna dice che il bambino sta per nascere, perché «she could feel it lepping already», il narratore le risponde «[i]f it's lepping [...] then it's not mine»⁶: un feto che si dibatte non ha certo preso da lui, che è alla costante ricerca della stasi, dell'immobilità assoluta. Alla fine, il protagonista abbandona la casa, non potendo sopportare la presenza di tutta questa vita (la fertilità che lo disturba vedendo Lulu/Anna «exhibiting her belly and her breasts»⁷), e della sofferenza che ad essa si accompagna: «What finished me was the birth. It woke me up. What that infant must have been going through!»⁸. Non può restare in quella stanza, perché i pianti che sentirebbe attraverso la porta della sua camera gli ricorderebbero di vita, nascita, fertilità, quando tutto quello che vuole è trovare un proprio limbo, una forma di quiete nell'isolamento dagli altri vivi. Meglio allora provare a trovare all'esterno quello che si cerca. Il protagonista imparerà a non temere l'inverno, perché la neve «deadens the tumult»⁹, e la sua vita è effimera («its pale days are soon over»¹⁰), e la terra è tenera verso «those who have only her and how many graves in her giving, for the living»¹¹. Il pianto da cui scappa, però, continuerà a seguirlo dovunque, e la sua fuga dalla sofferenza della vita non conoscerà requie.

Immagini di sterilità e aborto punteggiano tutta la prima parte della produzione beckettiana: il bambino di *First Love* è frutto di uno stupro; in *More Pricks Than Kicks* Belacqua si sposa per tre volte, ma non ha mai figli; in *Eleutheria*, ad esempio, il Dr. Piouk dà una propria ricetta «[p]our régler la situation du genre humain»¹², in cui il suo cinismo raggiunge vette iperboliche, e di certo è riconoscibile nel passo uno *humour* nero di marca swiftiana:

J'interdirais la reproduction. Je perfectionnerais le condom et autres dispositifs et en généraliserais l'emploi. Je créerais des corps d'avorteurs sous le contrôle de l'Etat. Je frapperais de mort toute femme coupable d'enfantement. Je noyerais les nouveau-nés. Je militerais en faveur de l'homosexualité et en donnerais moi-même l'exemple. Et, pour activer les choses, j'encouragerais par tous les moyens le recours à l'euthanasie, sans toutefois en faire une obligation. En voilà les grandes lignes¹³.

È interessante notare, tuttavia, che la resistenza all'istinto di riproduzione da parte dei personaggi beckettiani non si rovescia, come ci si potrebbe aspettare in un contesto del genere, nel suo opposto, ovvero in un desiderio di morte. Il personaggio beckettiano non commette suicidio (anche se a volte lo invoca come Belacqua in *Love and Lethe*), ma accetta passivamente la propria condizione di stallo, di prigionia, evitando il più possibile qualsiasi tipo di attività, e tagliando i ponti con il mondo esterno. Se la vita è sofferenza, la soluzione è avvicinarsi il più possibile a una condizione di non vita. È utile citare un altro brano di *Eleutheria*, quello in cui il protagonista Victor Krap spiega di voler vivere «[e]n étant le moins possible. En ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite»¹⁴.

L'atteggiamento dei protagonisti beckettiani verso la sessualità si inserisce in quest'ottica: personaggi che si sforzano di trovare sollievo dalla sofferenza annullando ogni attività e ogni desiderio non possono lasciarsi andare a quello che è il desiderio per eccellenza, ovvero la passione sessuale. Tuttavia, va detto che nell'opera di Beckett rimane anche una forma di attrazione e fascinazione per l'eroticismo, che si incarna per lo più in una galleria di donne che conoscono solo la realtà dei sensi e che ad essa desiderano abbandonarsi, come Smeraldina o Syra-Cusa in *Dream of Fair to Middling Women*, Thelma e Ruby in *More Pricks Than Kicks*, Celia in *Murphy*, Lulu/Anna in *First Love*. Le figure femminili, con la loro incontrollabile carica sessuale, invadono pericolosamente lo spazio degli uomini beckettiani, che in ogni modo cercano di sottrarsi. È questa la dialettica che caratterizza il tema sessuale in Beckett: alla pressione del desiderio risponde ostinatamente la contropressione dello sforzo verso l'annullamento di esso.

In questo rifiuto della volontà (e anche del suicidio, in verità) si intravede l'ombra di un pensatore che Beckett amò molto: Arthur Schopenhauer. Beckett lesse il filosofo tedesco già in giovane età, se è vero che Deirdre Bair riferisce di conversazioni a questo proposito con Walter Lowenfels tra il 1928 e il 1929¹⁵. In quegli anni, Beckett, tormentato dalla «impossibility of language and the repeated failure to communicate on any meaningful level», stava arrivando «to the Schopenhauerian conclusion that, since the only function of intellect is to assist man in achieving his will, the best role for himself would be the total avoidance of any form of participation in a world governed by will»¹⁶. Come scriveva a Tom MacGreevy, «[a]n intellectual justification of unhappiness – the greatest that has ever been attempted – is worth the examination of one who is interested in Leopardi and Proust rather than in Carducci and Barrès»¹⁷. Schopenhauer, e in particolare le sue idee riguardo alla sofferenza umana, continuarono per anni a costituire per Beckett un motivo di interesse e apparentemente anche una peculiare fonte di sollievo, al punto che nel 1939, ammalato di influenza, scriveva ancora a MacGreevy:

[I] found the only thing I could read was Schopenhauer. Everything else I tried only confirmed the feeling of sickness. It was very curious. Like suddenly a window opened on a fug. I always knew he was one of the ones that mattered more to me, and it is a pleasure more real than any pleasure for a long time to begin to understand now why it is so¹⁸.

La costante ricerca, da parte dei personaggi beckettiani, di un sollievo dall'affanno di vivere, dell'isolamento dal mondo esterno, è senz'altro prossima al concetto schopenhaueriano di *noluntas*, di soppressione del *Wille* come strada per la liberazione dalla sofferenza. È quello che in *Dream of Fair to Middling Women* viene definito un «Limbo», uno spazio della mente in cui il mondo fenomenico non ha più importanza, una connessione transitoria con ciò che precede la nascita e segue la morte. La vita è una sorta di dolorosa parentesi tra il Nulla che precede la nascita e il Nulla che segue la morte, e Belacqua cerca in vita una parentesi ulteriore, che appunto lo riconnetta a quella dimensione. A volte ci riesce, ma si tratta di un successo momentaneo, periodo breve in cui riesce a isolarsi nella sospensione della sofferenza, in quello che lui chiama «tunnel»:

He lay lapped in a beatitude of indolence that was smoother than oil and softer than a pumpkin, dead to the dark pangs of the sons of Adam, asking nothing of the insubordinate mind. He moved with the shades of the dead and the dead-born and the unborn and the never-to-be-born, in a Limbo purged of desire. They moved gravely, men and women and children, neither sad nor joyful¹⁹.

Questo Limbo è uno spazio mentale in delicato equilibrio sul sottile confine tra gli opposti, una dimensione neutra, in cui si sospende il dilaniante conflitto tra gli estremi. Belacqua si sottrae alla sofferenza della veglia e ai dolori del sogno, «with its sweats and terrors»²⁰, in uno spazio popolato di «grey angels» che fiocamente illuminano uno spazio oscuro: «They were dark, and they gave a dawn light to the darker place where they moved. They were a silent rabble [...] and they cast a dark light»²¹. La mente è finalmente libera dalla schiavitù che la lega al corpo, «the mind suddenly reprieved, ceasing to be an annex of the restless body»²², ma al tempo stesso la stessa razionalità è offuscata («the glare of understanding switched off»²³), in «a waking ultra-cerebral obscurity»²⁴. Per Belacqua è questo lo spazio reale, mentre la vita – il mondo fenomenico, per dirla con Schopenhauer – è un falso. «Torture by thought and trial by living, because it was fake thought and fake living, stayed out of the tunnel. But in the umbra, the tunnel, when the mind went wombtomb, then it was real thought and real living, living thought»²⁵.

È solo in questo effimero spazio neutro che si risolve per brevi tratti la dialettica tra desiderio e rifiuto, tra attrazione e repulsione, che è come si diceva uno dei motori della poetica di Beckett. Belacqua, non a caso, viene

definito trino: «At his simplest he was trine. Just think of that. A trine man! Centripetal, centrifugal and...not. Phoebus chasing Daphne, Narcissus flying from Echo and...neither»²⁶. Talvolta Belacqua ammette di confondere i due piani, di fondere in Smeraldina sia Dafne che Eco, ma quello è un suo errore, «a dirty confusion». La vera via da perseguire è la terza, il «not», il «neither», che appartengono appunto allo spazio del *tunnel*, del *womb-tomb*: «The third being was a dark gulf, when the glare of the will and the hammer-strokes of the brain doomed outside to take flight from its quarry were expunged, the Limbo and the wombtomb alive with the unanxious spirits of quiet cerebration»²⁷. La pace è lì, nel luogo/non-luogo dove i conflitti tra opposti si annullano in una completa stasi che nulla può turbare, una dimensione in cui la stessa consapevolezza della propria identità si fa sempre più opaca: «there was no conflict of flight and flow and Eros was as null as Anteros and Night had no daughters. He was bogged in indolence, without identity, impervious alike to its pull and goading».

In *Murphy* il concetto è ancora più chiaro: il corpo è associato alla volontà e ai desideri carnali, ed è un qualcosa da cui liberarsi. Murphy mostra verso il proprio «old body» meno fastidio rispetto a Belacqua, ed all'inizio del romanzo ammette persino il piacere del corpo che però consiste nell'acquietarsi del corpo stesso, ed ha la funzione principale di permettergli di vivere in una dimensione esclusivamente mentale:

He sat in his chair in this way because it gave him pleasure! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind [...]. And life in his mind gave him pleasure, such pleasure, such pleasure that pleasure was not the word²⁸.

D'altra parte, Murphy mostra di volersi liberare dai bisogni fisici, e di vivere un conflitto tra la propria parte razionale e la parte di sé che ancora è succube della volontà: «The part of him that he hated craved for Celia, the part that he loved shrivelled up at the thought of her»²⁹. È dondolandosi sulla sedia che egli riesce a far tacere il suo corpo, ad astrarsi dal mondo materiale, e a ritirarsi nel proprio spazio mentale: «Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free»³⁰. Dondolandosi sulla sedia, Murphy accede a tre differenti stati mentali, quelle che lui chiama «three zones, light, half light and dark»³¹. Nella prima egli può correggere nella propria mente gli esiti degli eventi del mondo fisico cosicché «the whole physical fiasco became a howling success»³². In questo spazio, «the kick that the physical Murphy received, the mental Murphy gave. It was the same kick, but corrected as direction»³³.

Nella seconda zona, quella di penombra, Murphy si può dedicare alla pura contemplazione di cose che non appartengono alla dimensione fisica,

e godere di quello che viene definito «the Belacqua bliss»: è qui che si può sentire completamente «sovereign and free»³⁴.

Nella terza zona, infine, non ci sono né gli elementi del mondo fisico in continuo cambiamento che si trovano nella zona di luce, né gli stati di pace di quella di penombra: nella zona di tenebra «there was nothing but commotion and the pure forms of commotion»³⁵. È qui che Murphy può sperimentare il Nulla assoluto, la stasi totale, il piacere più completo: «[h]ere he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. [...] But how much more pleasant was the sensation of being a missile without provenance or target, caught up in a tumult of non-Newtonian motion. So pleasant that pleasant was not the word»³⁶. La libertà qui è completa perché non si ha più a che fare con i disprezzati elementi del mondo fisico come nella zona di luce, e a differenza dalla zona di penombra si elimina anche l'ultimo atto di volontà: «he took to spending less and less time in the light, spitting at the breakers of the world; and less in the half light, where the choice of bliss introduced an element of effort; and more and more and more in the dark, in the will-lessness, a mote in its absolute freedom»³⁷.

La vera liberazione dal corpo avviene per Murphy con la morte, che egli trova, non a caso, dondolandosi come sempre legato a una sedia, e raggiungendo una zona che non è né di chiarore né di oscurità, ma è molto più della penombra: non è «half light», è sia buio che luce. «Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion»³⁸. L'avvicinarsi di Murphy alla morte viene descritto con la ripetizione costante della frase che inizialmente era stata usata per i momenti di piacere, di accesso alla zona oscura: «Soon his body would be quiet, soon he would be free»³⁹. Ed è proprio così che il decesso viene laconicamente descritto: «Soon his body was quiet»⁴⁰. La morte è per Murphy un successo, perché arriva come una liberazione ed è di fatto radicale liberazione da ogni volontà: questa fine è benvenuta ma non è espressamente cercata, non si tratta di un suicidio (la sua intenzione sarebbe quella di dondolarsi un po' per sentirsi meglio, e poi uscire), ed arriva proprio attraverso quel dondolio che è il modo in cui il protagonista ha accesso alla «will-lessness».

Diviene qui dunque ancora più chiara l'idea beckettiana di libertà come liberazione dal corpo e da ogni desiderio, che supera anche il «Belacqua bliss» per trovare uno stato di neutralizzazione della volontà ancora più completo.

La condotta dei protagonisti beckettiani è vicina all'ascesi, intesa non in senso mistico ma in senso schopenhaueriano di «quell'annientamento intenzionale della volontà, che si ottiene rinunciando ai piaceri e andando in cerca delle sofferenze, cioè la pratica volontaria di una vita di penitenza e di macerazioni, vissuta in vista di una costante mortificazione del volere»⁴¹. In chi trova la strada per l'ascesi sorge secondo Schopenhauer «una ripugnanza per quell'essere di cui è manifestazione il suo stesso fe-

nomeno, cioè la volontà di vivere, nocciolo ed essenza di questo mondo di guai»⁴². I personaggi di Beckett, da Belacqua a Watt, dal narratore di *First Love* a Krapp, sperimentano questa «ripugnanza», e vanno in cerca di quella «indifferenza che non fa eccezione»⁴³, per citare ancora Schopenhauer. Un'indifferenza che non fa eccezione nemmeno per l'eroticismo, che anzi è l'espressione più radicale della volontà, e come tale va soppresso. Di fatto, l'astinenza sessuale è per Schopenhauer condizione basilare per un percorso verso la *noluntas*:

Il suo [dell'asceta] corpo, sano e forte, esprime negli organi di riproduzione il desiderio sessuale; ma egli rinnega la sua volontà, e smentisce il suo corpo, rifiutando a ogni costo ogni soddisfazione sessuale. Il primo passo nell'ascesi, o nella negazione della volontà, è una spontanea e perfetta castità; che (rifiutando il commercio sessuale) nega questo affermarsi della volontà oltre la vita individuale, attestando così che, insieme con la vita del corpo, si sopprime anche la volontà di cui il corpo è manifestazione⁴⁴.

Non si può certo dire che i personaggi beckettiani praticino la castità in senso assoluto, ma in molti casi vi aspirano nella misura in cui aspirano alla soppressione del desiderio. Il narratore di *First Love*, per esempio, in occasione dei primi incontri con Lulu/Anna ammette di cedere alla spinta del desiderio erotico in maniera fin troppo esplicita: «man is still today, at the age of twenty-five, at the mercy of an erection, physically too, from time to time, it's the common lot, even I was not immune, if that may be called an erection»⁴⁵. Ma al tempo stesso sottolinea quanto sia doloroso essere prede incapaci di sottrarsi a questa forza, perché quando si è schiavi della volontà, «one is no longer oneself [...], and it is painful to be no longer oneself, even more painful if possible than when one is. For when one is one knows what to do to be less so, whereas when one is not one is any old one irredeemably»⁴⁶. Infatti il suo scopo è di entrare nello stesso *tunnel* di Belacqua, annullare ogni desiderio, sciogliere il legame tra il proprio corpo e la propria mente, e liberarsi della propria stessa identità. Quando Lulu/Anna lo seduce invitandolo a distendersi appoggiando i piedi sulle sue ginocchia, il narratore commenta:

You speak to people about stretching out and they immediately see a body at full length. What mattered to me in my dispeopled kingdom, that in regard to which the disposition of my carcass was the merest and most futile of accidents, was supineness of the mind, the dulling of the self and that residue of execrable frippery known as the non-self and even the world, for short⁴⁷.

Simile, ma più complesso, è il caso di Belacqua, che pratica una sorta di castità 'selettiva', per cui si sforza (peraltro talvolta invano) di evitare rapporti carnali con le donne con cui instaura una relazione, ma al tempo

stesso in *Dream of Fair to Middling Women* si concede delle visite al bordello, dove consumare l'atto sessuale è lecito perché lì non c'è la sua Beatrice. Belacqua compie infatti uno sforzo continuo per isolare il piano carnale da quello spirituale, cercando di indirizzare i propri rapporti verso un amore esclusivamente platonico: di fatto, *Dream of Fair to Middling Women* e *More Pricks Than Kicks* sono una cronaca dell'attrito tra le sue aspirazioni a un amore di tipo cortese e l'invadente sensualità delle donne con cui ha delle relazioni. Il suo punto di vista è esposto chiaramente in *Dream of Fair to Middling Women*, in un'animata discussione con il Mandarinino: i rapporti di coppia in cui si cerchi di fare convivere sesso e amore spirituale si basano su di una aberrante confusione «[b]etween love and the thalamus»⁴⁸ - è quella stessa «dirty confusion» citata sopra. Non è possibile amare in buona fede una donna di cui si colga la dimensione corporale:

«Weib» said Belacqua «is a fat, flabby, pasty kind of a word, all breasts and buttocks, bubbubbub, bbbacio, bbbocca, a hell of a fine word» he sneered «look at them». [...] «And as soon» proceeded Belacqua «as you are aware of her as a Weib, you can throw your hat at it. I hate the liars» he said violently «that accept the confusion, faute de mieux, God help us, and I hate the stallions for whom there is no confusion»⁴⁹.

L'acre invettiva di Belacqua verso le «dirty erotic manoeuvres» di chi pensa «that you can love a woman and use her as a private convenience» poggia su una rigida distinzione di fondo:

«There is no such thing» said Belacqua wildly «as a simultaneity of incoherence there is no such thing as love in the thalamus. There is no word for such a thing, there is no such abominable thing. The notion of an unqualified present – the mere 'I am' – is an ideal notion. That of an incoherent present – 'I am this and that' – altogether abominable. I admit Beatrice» he said kindly «and the brothel, Beatrice after the brothel or the brothel after Beatrice, but not Beatrice in the brothel, or rather, not Beatrice and me in bed in the brothel. Do you get that» cried Belacqua «you old dirt, do you? Not Beatrice and me in bed in the brothel!»⁵⁰.

Questo concetto di incompatibilità di amore carnale e amore spirituale è ulteriormente spiegato in una digressione in cui il narratore intende dimostrare il paradosso secondo cui «Love demands narcissism»⁵¹. La riflessione è lunga e complessa, ma vale la pena soffermarvisi perché chiarisce molti punti riguardo al rapporto tra Belacqua e il sesso. Belacqua parte dal presupposto che dato che il sentimento che egli prova per Smeraldina appartiene al suo «inner man»⁵², avere rapporti esclusivamente fisici con altre donne non costituisce in alcun modo un oltraggio al suo amore. Si abbandona perciò a frequenti visite al bordello, ma presto si accorge che qualcosa non funziona: il suo «inner man», infatti, non resta fuori dal po-

stribolo e anzi partecipa alle sue avventure. Infatti, una volta consumato l'atto con la prostituta, succede invariabilmente che l'«inner man» venga invaso da «peace and radiance, the banquet of music»⁵³. Questo è inaccettabile per Belacqua, perché crea quell'orribile confusione di cui sopra: il raro miracolo del «fulfillment», che era un dono che veniva solo da Smeraldina e che pertanto con lei sola si identificava, si associa a un'altra donna, anzi a un numero praticamente infinito di donne: «this miracle and this magic, divorced from her and from thought of her, were on tap in the nearest red-lamp»⁵⁴. Non è nemmeno tanto lo svilimento di un dono magico e prezioso a risultare inaccettabile per Belacqua, quanto piuttosto la «horrible confusion between the gift and the giver of the gift»⁵⁵, questo sovrapporsi di piani diversi per cui «Beatrice lurked in every brothel»⁵⁶. Questo dono viene dispensato solo dopo «the garbage and the cabbage stalks of sex», ed è quasi come se l'estasi dello spirito tornasse indietro come una risacca e ricoprissi quella spazzatura che la aveva creata, andando a identificarsi con essa. Il fiore si identifica coi gambi di cavolo, il dono dell'amore spirituale viene identificato e cancellato dal sesso. Belacqua è costretto a tenersi lontano dai bordelli, perché per lui è intollerabile che Smeraldina si scompenga in una serie infinita di prostitute solo perché lui, schiavo di «this demented hydraulic that was beyond control», doveva fare in modo «to extract from the whores that which was not whorish»⁵⁷. Smeraldina deve restare indivisibile, o sparire: non si dà persona che non abbia che una sola identità. Belacqua aveva cercato la «carnal frivolity» perché il «real spirit» non fosse degradato a succube dei sensi, ma proprio la carne partorisce il «real spirit», e questa è la mostruosità da cui egli fugge. La soluzione che Belacqua trova è di sfruttare il lato irreal (cioè carnale) di Smeraldina per raggiungerne il lato reale (cioè spirituale), in modo da fare coincidere il dono e la donatrice. Per farlo, deve ricorrere a quella che il narratore definisce «a fraudulent system of platonic manualisation, chiroplatonism»⁵⁸, ovvero la masturbazione. In questo modo, Belacqua può includere l'aspetto *falso* e carnale di Smeraldina, ma solo in senso teorico, dato che è da solo e non ha rapporti carnali con lei; e allo stesso tempo può raggiungere la pace che segue la soddisfazione sessuale, e il suo «inner man» può ricevere lo spirito di Smeraldina. Per usare le parole del narratore, «he postulated the physical encounter and proved the spiritual intercourse»⁵⁹. Il narratore ammette, come si vede, che si tratta di «dreadful manoeuvres» che però sono da considerarsi inevitabili se si considera la giovane età di Belacqua e la natura del suo sentimento verso Smeraldina.

Quello che Belacqua chiama «amore», però, più che un vero sentimento spontaneo pare il frutto di un processo mentale, di astrazione, amore cerebrale più che amore spirituale. Belacqua si ostina a cercare la propria Beatrice in ragazze che però, come Smeraldina o Thelma, sono figure spiccatamente sensuali, carnali, che egli cerca di trasformare in degni oggetti di un amore di tipo cortese, filtrandone le figure appunto attraverso stilemi

letterari. Da questa sua convinzione dell'incompatibilità tra carne e spirito – o meglio mente – derivano le complicazioni della sua vita sentimentale.

In questo atteggiamento di Belacqua si ritrova la matrice di una distinzione tra sfera del corpo e quella della mente che è comune a molti dei protagonisti beckettiani, che nella ricerca della *noluntas* schopenhaueriana tendono all'isolamento dal disprezzato mondo fenomenico, ivi incluso il proprio stesso corpo, per rifugiarsi sempre più completamente nello spazio della propria mente. Un esempio chiarissimo è quello di Murphy:

The mental experience was cut off from the physical experience, its criteria were not those of physical experience, the agreement of part of its content with physical fact did not confer worth on that part. [...]

Thus Murphy felt himself split in two, a body and a mind. They had intercourse apparently, otherwise he could not have known that they had anything in common. But he felt his mind to be bodytight and did not understand through what channel the intercourse was effected nor how the two experiences came to overlap. He was satisfied that neither followed from the other. He neither thought a kick because he felt it nor felt a kick because he thought one⁶⁰.

Alla base di questa prospettiva beckettiana sul rapporto tra corpo e mente sta, oltre al pensiero di Schopenhauer, anche un sostrato filosofico di stampo cartesiano che è stato ampiamente analizzato in passato⁶¹. Mi limiterò qui ad accennare solo ad alcuni punti fondamentali della questione.

La distinzione beckettiana tra corpo e mente poggia evidentemente sul dualismo cartesiano di *res cogitans* e *res extensa*. La frequentazione di Beckett con l'opera di Descartes si fece particolarmente intensa durante i primi mesi del 1930, e fu proprio in quel periodo che l'autore irlandese dedicò a Descartes una poesia, *Whoroscope*, destinata a divenire la sua prima opera mai pubblicata⁶². Già in *Whoroscope* Beckett prende spunto dalla figura di Descartes per discutere il rapporto problematico tra i concetti astratti di scienza e filosofia e l'esperienza umana individuale, e la riflessione si traduce appunto in un'analisi del complesso rapporto tra mente e corpo. La corporalità irrompe in questi versi, intersecandosi con concetti filosofici, teologici e scientifici attraverso *pun* e sottintesi osceni e spesso blasfemi. Nota William Bysshe Stein che con l'uso massiccio di questo «scatological and prurient body-talk», Beckett invita chi legge a riflettere che «[t]o assume [...] that Descartes is content with his self-defined identity as a thing that thinks throughout his life is to ignore his possession of a body which he intellectually dispossesses but which in the view of Beckett he repossesses on a daily basis (the mind does not eat eggs)»⁶³. In questa idea c'è già il nucleo centrale della dialettica che percorrerà tutta l'opera beckettiana, presa tra la volontà di superare la dimensione materiale e la necessità di fare i conti con un corpo che in modo ostinato e incessante torna a far sentire la propria concreta esistenza.

Beckett metterà ulteriormente a fuoco la questione del rapporto tra corpo e mente alla luce del dualismo cartesiano quando verrà in contatto con l'opera di Arnold Geulincx, filosofo occasionalista fiammingo del Seicento, per l'appunto epigono di Descartes. Tra il 1936 e il 1937, mentre era impegnato nella stesura di *Murphy*, Beckett lesse il volume *Spinoza et ses contemporains* di Léon Brunschvicg prestatogli dall'amico poeta Brian Coffey⁶⁴. Fu tanto colpito dai punti di contatto del pensiero di Geulincx con il romanzo a cui stava lavorando, che scrisse a Tom MacGreevy:

I shall have to go into TCD after Geulincx, as he does not exist in National Library. I suddenly see that Murphy is [a] breakdown between his: *Ubi nihil vales, [etiam] nihil velis* (position) and Malraux's *Il est difficile à celui qui vit hors du monde de ne pas rechercher les siens* (negation)⁶⁵.

La massima *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* è da intendersi come sintesi della convinzione che l'essere umano non ha alcun potere di incidere sulla realtà fisica perché ad essa non appartiene. La stessa massima compare citata in *Murphy*⁶⁶ e venne indicata dallo stesso Beckett come una delle principali chiavi di lettura del romanzo⁶⁷. Geulincx tentò di risolvere il problema del rapporto tra *res extensa* e *res cogitans*, cercando una soluzione più convincente rispetto alla teoria della ghiandola pineale proposta da Descartes.

Il mio corpo [...] è una parte di questo mondo, abitante della quarta plaga, rivendica il suo luogo fra le specie comunicanti; io invece non sono affatto parte di questo mondo, sono privo affatto di ogni senso, e non posso né vedermi, né udirmi, né toccarmi. Tutto ciò si ferma nel mio corpo, e non giunge fino a me; io sono fuori di ogni specie, senza colore, senza figura, senza dimensione, non lungo, non largo: tutte queste cose appartengono al mio corpo. Io mi definisco con la sola cognizione e volizione⁶⁸.

Secondo Geulincx, la separazione tra *res cogitans* e *res extensa* è tale che i fatti che si verificano nella realtà esterna non possono in alcun modo essere causa di uno stato mentale, né viceversa uno stato mentale può determinare un fenomeno fisico: una vera attività richiede che l'individuo sappia cosa fare e come farlo; siccome l'essere umano non conosce i meccanismi che regolano il movimento del proprio corpo, non può essere considerato l'artefice di qualunque movimento il suo corpo compia. Il pensiero e l'azione di ciascuno coincidono sì, ma solo perché Dio dà ad entrambi il medesimo impulso nello stesso momento, senza che l'uno in realtà determini l'altro.

Si vede ora chiaramente come il passo di *Murphy* sopraccitato rappresenti di fatto quasi una parafrasi delle teorie di Geulincx. Altrettanto significativo, alla luce di quanto detto sin qui sul filosofo fiammingo, è il paragrafo successivo in cui Murphy spiega come per lui la questione del ruolo della volontà divina come elemento unificatore del corpo e della mente non sia centrale:

Perhaps the knowledge was related to the fact of the kick as two magnitudes to a third. Perhaps there was, outside space and time, a non-mental non-physical Kick from all eternity, dimly revealed to Murphy in its correlated modes of consciousness and extension, the kick *in intellectu* and the kick *in re*. But where was the supreme Caress?

However that might be, Murphy was content to accept his partial congruence of the world of his body as due to some process of supernatural determination. The problem was of little interest⁶⁹.

D'altra parte, *Murphy* fu scritto proprio nel periodo in cui Beckett si appassionò alla filosofia di Geulincx⁷⁰, e i riferimenti al filosofo belga sono numerosissimi, come già notato da Ethel F. Cornwell⁷¹. Come scrisse in una lettera a MacGreevy, il pensiero geulincxiano lo affascinava «because of its saturation in the conviction that *sub specie aeternitatis*, vision is the only excuse for remaining alive»⁷². Per Geulincx il saper «distinguere rettamente se stesso dal proprio corpo» è «il frutto più alto dell'introspezione»⁷³, perciò stando così le cose l'unica attività possibile per la mente è la contemplazione. Nel romanzo, *Murphy* ha ben chiara questa distinzione fin dall'inizio, e sa andare oltre la contemplazione: come si è visto sopra, oltrepassa la zona di penombra che è in cui «the pleasure was contemplation»⁷⁴ per raggiungere il piacere e la libertà totali della zona oscura.

La prospettiva cartesiana-geulincxiana si fonde in Beckett a quella schopenhaueriana, dando esito a una poetica originale. *Murphy* afferma infatti, molto cartesianamente, che non esiste una gerarchia basata su giudizi di valore intrinseco tra corpo e mente:

The mind felt its actual part to be above and bright, its virtual beneath and fading into dark, without however connecting this with the ethical yoyo. The mental experience was cut off from the physical experience, the agreement of a part of its content with physical fact did not confer worth on that part. It did not function and could not be disposed according to a principle of worth. It was made up of light fading into dark, of above and beneath, but not of good and bad. It contained forms with parallels in another mode and forms without, but not right forms and wrong forms⁷⁵.

Tuttavia, nelle sue esperienze sul dondolo finisce per l'abbandonare sempre più lo spazio del corpo e della luce, per rifugiarsi nel buio, nella mente, perché è lì che sta il vero piacere, che si identifica con la libertà che è, schopenhauerianamente, «will-lessness». È qui che sta la chiave del mistero della relazione tra corpo e mente che *Murphy* non sa mettere a fuoco ma che sperimenta ogni volta: per raggiungere quella libertà nella mente, e poi andare oltre la propria stessa coscienza, bisogna sottrarsi alla volontà che ci rende schiavi nel corpo. È vero che il narratore parla del corpo quasi come dell'artefice di questa liberazione, quando dice che «his body set him free more and more in his mind»⁷⁶, tuttavia è altrettanto evidente

che il modo in cui il corpo di Murphy libera la mente è quello di, per così dire, eclissarsi. Il suo corpo cade «in a less precarious abeyance than that of sleep, for its own convenience and so that the mind might move»⁷⁷. Ed è solo quando la mente prende coscienza del corpo in maniera profonda («[t]here seemed little left of this body that was not privy to this mind») che può dominarlo ed emanciparsi, in un processo che pare seguire una legge di proporzionalità inversa: «[a]s he lapsed in body he felt himself coming alive in mind»⁷⁸.

2. La donna come minaccia

Alla luce di tutto questo, risulta più facile capire come mai i personaggi beckettiani si sforzino costantemente di sottrarsi al desiderio sessuale, espressione della volontà e della corporalità per eccellenza. A questo riguardo, è interessante notare come di fatto la dinamica dei rapporti tra uomini e donne in Beckett sia sempre la stessa: la donna è traboccante di una sensualità aggressiva che vuole imporre sull'uomo, il quale a sua volta cerca un rapporto esclusivamente spirituale e cerebrale, e rimane passivo davanti alle iniziative femminili, oppure fugge. Osserva Mary Bryden che nel cosiddetto *Whoroscope Notebook* si legge un appunto schematico in cui Beckett incolonna coppie di opposti, in cui ciascun elemento è separato dall'altro da una «v.» di *versus*. La prima coppia di opposti è «female v. male», cui seguono «darkness v. light», «imperfection v. perfection», «2-time v. 3-time» (inteso come tempo musicale); in fondo alla breve lista, sta un *et cetera*⁷⁹. Questo schema conferma l'interesse di Beckett per un certo dualismo maschile/femminile a cui di fatto risultano improntati i rapporti di coppia nelle sue opere. Inoltre, il tema del dualismo viene ulteriormente analizzato ed espanso in un altro taccuino d'appunti, molto successivo nel tempo, ovvero quello relativo alla rappresentazione di *Krapp's Last Tape* presso lo Schiller-Theater Werkstatt di Berlino del 5 ottobre 1969. Qui Beckett si concentra sul dualismo tra luce e buio, ma alcune osservazioni sono particolarmente interessanti al fine di questa analisi. Innanzitutto, la sezione del quaderno in cui sono elencati i «light emblems» e i «darkness emblems» viene intitolata da Beckett «MANI»⁸⁰, con riferimento al filosofo persiano fondatore della religione del Manicheismo. Già alla metà degli anni Settanta due studi fondamentali avevano preso l'avvio da questo taccuino per analizzare l'importanza del manicheismo nell'opera di Beckett: *Samuel Beckett and the Cartesian Emblems* di Édouard Morot-Sir⁸¹ e *Condemned to Life* di Alice e Kenneth Hamilton⁸². È necessario specificare che se le annotazioni di Beckett sul manicheismo risalgono al 1969, è opinione condivisa che l'autore irlandese conoscesse la dottrina di Mani già molti anni prima, almeno per via indiretta. È lecito pensare qui che egli si sia imbattuto nelle idee del filosofo persiano durante il suo assiduo studio di Sant'Agostino, di Dante, di Descartes, o dei testi sullo gnosticismo che lesse con grande inte-

resse durante il suo soggiorno londinese tra il 1932 e il 1933⁸³. Gli Hamilton osservano anche che il contatto potrebbe essere avvenuto tramite i poeti provenzali, che erano vicini ai Catari (i quali a loro volta avevano ereditato alcuni elementi della dottrina manichea), e che già nella poesia *Dortmunder* (scritta a Kassel tra il 1927 e il 1928) si fa menzione del «*signaculum of purity*» (concetto manicheo) a testimonianza del fatto che Beckett conosceva già in gioventù quantomeno la trattazione agostiniana del manicheismo.

Nel suo saggio del 1976, Morot-Sir ripensa l'approccio cartesiano all'opera di Beckett riconducendo tutto al dualismo manicheo tra luce e giorno. La differenza sostanziale tra dualismo cartesiano e dualismo manicheo è che il secondo, al contrario del primo, non solo opera la separazione radicale tra mente e corpo, ma assegna a ciascuno dei due poli un giudizio di valore: la mente è il bene, il corpo è il male.

La riflessione di Alice e Kenneth Hamilton, anch'essa uscita nel 1976, si appunta in particolare su due elementi che compaiono sul taccuino a proposito del Manicheismo: il cosiddetto *signaculum sinus* e il mito manicheo secondo cui Eva avrebbe concepito Caino e Abele non con Adamo ma con Satana. Riguardo al primo, Beckett annotava:

Ascetic aethics, particularly abstinence
from sexual enjoyment. Sexual
desire, marriage, forbidden
(*signaculum sinus*)⁸⁴.

«*Signaculum sinus*» è la denominazione che Sant'Agostino di Ippona dà all'ultimo dei Tre Sigilli su cui si fondava l'etica manichea, che sono nell'ordine *signaculum oris*, *signaculum manus* e appunto *signaculum sinus*. Il sigillo della bocca imponeva di non mangiare carne e di evitare la blasfemia; quello della mano vietava l'uso della violenza; quello del seno, infine, prescriveva l'astensione dagli atti sessuali e dal matrimonio. Alice e Kenneth Hamilton precisano che «[s]uch abstinence was commanded, not simply because the spiritual life was higher than the life of the sense, but because procreation was the fatal act perpetuating the soul's imprisonment in the body»⁸⁵. Questo riconduce evidentemente al tema del rifiuto del sesso come rifiuto della riproduzione della specie, che come detto ricorre spessissimo nell'opera beckettiana, insieme a immagini tematicamente affini, quali la sterilità o l'aborto.

Il mito manicheo dell'unione tra Eva e Satana è invece rilevante ai fini di questo studio per come associa la donna alla sensualità, vista come minaccia per l'uomo. Beckett annota:

Man created by Satan. Cain and
Abel sons not of Adam but of Satan
and Eve⁸⁶.

A questo riguardo Alice e Kenneth Hamilton spiegano che

[m]anicheanism teaches that the stirrings of lust were present in Adam, because his body was begotten by demons. His soul, on account of its heavenly origin, was able to resist the base importuning of the body. On the other hand, Eve was essentially the body. She had been "stripped" of her soul. So, in face of woman's insatiable lust, man's only recourse is to remember the higher world to which he properly belongs – and flee⁸⁷.

In effetti, la dinamica dei rapporti di coppia dei personaggi beckettiani è spesso improntata a questo archetipo: come detto, il protagonista (che nella prima parte della produzione è sempre un uomo) avverte un desiderio sessuale ma gli resiste tramite la propria anima razionale, e si sente minacciato da donne che al contrario hanno debordanti appetiti sessuali che non sanno e non vogliono controllare. Va detto che questo dualismo si complica in Beckett poiché chiaramente su questo stereotipo del femminile si innesta un altro stereotipo opposto, di matrice cristiana e trobadorica, che è quello della donna pura, angelica e salvifica. Questi due fondamentali stereotipi femminili della cultura occidentale, ben noti e ampiamente dibattuti – la donna angelicata *vs* la donna diabolica – sono centrali nello sviluppo beckettiano della dialettica del desiderio. La sensualità delle tante donne diaboliche beckettiane è lì a ricordare l'eterna urgenza del corpo e del desiderio ai personaggi maschili che con tanta tenacia si sforzano di negarla. D'altra parte l'insistenza con cui i protagonisti beckettiani vogliono rintracciare l'uno o l'altro stereotipo in donne diverse non fa che confermare il loro costante e grottesco sforzo di tenere (manicheisticamente e cartesianamente) separato il piano della mente da quello del corpo.

Questo tipo di dinamica all'interno delle relazioni è particolarmente evidente nel caso di Belacqua. In *Dream of Fair to Middling Women* le sue relazioni con l'altro sesso — e in particolare la *liaison* con Smeraldina-Rima — sono in realtà l'argomento centrale, per cui il romanzo offre un gran numero di esempi di comportamenti che ricorrono nei personaggi beckettiani successivi.

Sia Syra-Cusa che Smeraldina sono il prototipo della donna beckettiana: mostrano una sensualità debordante, un grande appetito (erotico e gastronomico), una totale immersione negli aspetti materiali e corporali della vita, cui fa da contraltare un intelletto decisamente scarso. Per tutto il tempo il narratore e Belacqua dispensano a diverse donne l'appellativo di «slut», «whore», «pute», «whorechen» e «puttanina»; prevedibilmente, Belacqua dice a un certo punto di sentirsi circondato da «harlots and putes», come d'altra parte viene ribadito dalla filastrocca oscena in *A Wet Night* («Toutes êtes, sarez ou fîtes / de fait ou de volonté, putes, / Et qui bien vous chercheroit / Toutes putes vous trouveroit»). Syra-Cusa è delle due forse la figura più carica di sensualità, e l'eros che trasuda ha una più marcata connotazio-

ne di minaccia. Prima ancora di descriverla, il narratore la definisce «mean», e chiarisce che basterà un paragrafo a liquidarla, dopodiché «she can skip off and strangle a bath attendant with her garters»⁸⁸. È singolare innanzitutto che cerchi la compagnia di Belacqua, intellettuale senza nerbo, quando la prima cosa che si dice di lei è che «[t]he Great Devil had her, she stood in dire need of a heavyweight afternoon-man»⁸⁹. Donna indemoniata, ma soprattutto instancabile e insaziabile, «she was never even lassata, let alone satiated; very uterine»⁹⁰, viene accostata a una sequenza di *femmes fatales* (Lucrezia Borgia, Clitennestra, Semiramide) e immaginata consumare una «endless treaclemoon» in compagnia di un «chesty» Valmont, il libertino di *Les Liaisons Dangereuses* di Pierre Choderlos de Laclos. Si noti che poco dopo Belacqua verrà definito più vicino a Octave de Malivert (protagonista impotente e misantropo dell'*Armance* di Stendhal) che non a Valmont. La sua lascivia incontenibile traspare sin dagli occhi mobili, «strong and piercing», che vengono descritti con un climax inequivocabile: «wanton [...], lascivious and lickerish, the brokers of her zeal, basilisk eyes»⁹¹. Ma se il volto di Syra-Cusa pare pericoloso, il corpo è ancora peggio: «from throat to toe, she was lethal, pyrogenous»⁹². Le figure storiche di donne fatali non bastano più a descrivere il suo potenziale mortifero, e il narratore deve chiamare in causa figure mitologiche come Scilla e la Sfinge. Il resto della descrizione riguarda solo i suoi attributi erotici: «[t]he fine round firm pap she had, the little mamelons [...] and the hips, the bony basin, [...] fessades, chiappate and verberations, the hips were a song and a very powerful battery»⁹³. La descrizione culmina in un gioco di parole osceno, con il narratore che paragona il corpo di Syra-Cusa a «a coiled spring, and a springe, too, to capture woodcocks»⁹⁴. Ma dietro la sensualità non c'è nulla, e descritti seni, fianchi e natiche si torna agli occhi per svelare il vuoto che tradiscono: «hollow. Nothing behind it»⁹⁵. Syra-Cusa appartiene alla folta schiera di donne che non sono intellettualmente all'altezza del protagonista, che non capiscono le parole troppo lunghe, o non sanno condividere le complicate elucubrazioni sull'amore. Belacqua, ubriaco, cercherà di attirare la giovane in un campo che non le compete, quello del cerebrale, dello spirituale, e le farà cortese dono di uno dei suoi libri preferiti. Syra-Cusa avverte che il regalo non le interessa, ringrazia ma spiega che non lo leggerà, «it was no good to her»⁹⁶. Lo accetterà infine per far tacere Belacqua, che tornato sobrio non smetterà di maledire la sua idiozia nell'essersi privato di un volume tanto caro.

Smeraldina è una figura affine a quella di Syra-Cusa, con la differenza che su di lei Belacqua tenterà con ancora maggior ostinazione di imporre una figura di donna angelicata che non le compete. Fin dalle compagne che la circondano nel collegio tedesco che frequenta, si capisce quale sia la dimensione di Smeraldina: «The Dunkelbrau gals were very Evite and nudist and shocked even the Mödelbergers when they went in their Harlequin pantalettes, or just culotte and sweater and uncontrollable cloak, to the lo-

cal Kino. All very callisthenic and cerebro-hygienic and promotive of great strength and beauty. In the summer they lay on the roof and bronzed their bottoms and impudenda»⁹⁷. La loro è una sensualità esuberante che investe i passanti, incontrollabile come i soprabiti che scoprono le grazie. Quando poi si arriva alla descrizione di Smeraldina stessa, la figura che viene tratteggiata è di una carnalità quasi iperbolica, con caratteri femminili esagerati, e una sensualità inarrestabile che si riflette nell'accelerare improvviso della sintassi. Attributi, questi, tutt'altro che positivi, se è vero che il narratore, assumendo il punto di vista di Belacqua, chiosa che il suo corpo è «all wrong»⁹⁸:

Because her body was all wrong, the peacock's claws. Yes, even at that early stage, definitely all wrong. Poppata, big breech, Botticelli thighs, knock-knees, ankles all fat nodules, wobbly, mammoose, slobbery-blubbery, bubbub-bubbub, a real button-bursting Weib, ripe. Then, perched aloft on this porpoise prism, the loveliest little pale firm cameo of a birdface he ever clapped his blazing blue eyes on. By God but he often thought she was the living spit of Madonna Lucrezia del Fede⁹⁹.

Il corpo di Smeraldina è «wrong» per due motivi. In primo luogo, è un corpo sfacciatamente sensuale, e ciò non è quel che Belacqua vorrebbe trovare nella sua amata: il loro rapporto dovrebbe essere esclusivamente spirituale, e le forme botticelliane della giovane certo introducono un elemento di dissonanza e disturbo nel piano di Belacqua. In secondo luogo, questi due piani, corporale e spirituale, che dovrebbero stare distinti, si riuniscono disarmonicamente in Smeraldina: un corpo sensuale e un viso d'angelo, sorta di trasgressione filosofica per Belacqua, congiunzione impossibile tra *res extensa* e *res cogitans*, per dirla ancora con Cartesio. Più avanti, Belacqua opera uno dei tanti tentativi di idealizzare Smeraldina. Dapprima, vedendola seduta, ne coglie sia il pallore che la pienezza carnale: «[s]he was pale, pale as Plutus, and bowed towards the earth. She sat there, huddled on the bed, the legs broken at the knees, the bigness of thighs and belly assuaged by the droop of the trunk, her lap full of hands»¹⁰⁰. A questo punto prova a eliderne gli sgraditi aspetti sensuali, filtrandone l'immagine attraverso la lente della letteratura. Prima Smeraldina viene accostata a Sordello da Goito, con la citazione dei versi danteschi («Posta sola soletta, like the leonine spirit of the troubadour of great renown, tutta a se romita»¹⁰¹), poi viene trasformata in figura salvifica, nella tradizione appunto trobadorica e stilnovistica: «So she had been, sad and still, without limbs or paps in a great stillness of body, that summer evening in the green isle when first she heaved his soul from its hinges; as quiet as a tree, column of quiet»¹⁰². Perché la giovane possa assumere le sembianze di una figura salvifica, è necessario per Belacqua eliderne ancora di più la corporalità, in un processo di riduzione e reificazione progressivo: prima ne cancella le membra, poi ne associa il silenzio a un albero, infine a una colonna. Proceda

con una citazione coltissima, da Costantino («Pinus puella quondam fuit. Alas fuit!»¹⁰³), per poi completare il processo di sublimazione e astrazione della figura di Smeraldina eliminandone completamente il corpo, trasformandola prima in un qualcosa che non ha ombra poi in ombra ella stessa: «So he would always have her, rapt, like the spirit of a troubadour, casting no shade, herself shade»¹⁰⁴. Una volta completata questa fantasia, il brusco e sgradito ritorno alla realtà, al temperamento esuberante e lascivo di Smeraldina, alla vitalità della sua gioventù e dei suoi seni pieni. Assimilata adesso non a un albero, a una colonna o a un'ombra, ma all'animale cui si associano vigore e sensualità per eccellenza, il cavallo: «[i]nstead of which of course it was only a question of seconds before she would surge up at him, blithe and buxom and young and lusty, a lascivious petulant virgin, a generous mare neighing after a great horse, caterwauling after a great stallion, and amorous lay open the double-jug dugs»¹⁰⁵.

L'insostenibile sensualità di Smeraldina assume la forma del fastidio e della minaccia durante tutto il romanzo. Durante il viaggio in treno all'inizio del romanzo, ad esempio, Smeraldina si siede in braccio a Belacqua e lo ricopre di baci, ripetendogli all'infinito che lo desidera. Belacqua evita i baci, e una volta a Vienna sarà fiero di sé per essere riuscito ad arrivare alla fine del viaggio senza aver capitolato. In questa scena come altrove, è Smeraldina a prendere l'iniziativa con una chiara scena di decisa seduzione. L'atto di togliersi il cappello per poggiare la testa sulla spalla di Belacqua è descritto come un gesto risoluto se non brutale: «[s]he snatched off the casque, she extirpated it, it sailed in diagonal across the compartment»¹⁰⁶. Nella dinamica della scena, Belacqua mantiene una posizione passiva, e la sua stessa virilità ne è scalfita, se è vero che il narratore definisce con ironia la sua spalla una «fairly manly shoulder»¹⁰⁷. Mentre Smeraldina gli siede in grembo «moaning, pianissimissima»¹⁰⁸, Belacqua resiste a ogni tentazione della carne imponendo una ferrea regola («“Nicht küssen” he said slyly “bevor der Zug hält”»¹⁰⁹) distraendosi con la visione del paesaggio fiabesco che scorre fuori dal finestrino mentre la giovane «lay there inert, surely uncomfortable, on top of him, muttering her German lament: “Dich haben! Ihn haben! Dich haben! Ihn haben!”»¹¹⁰.

Non sempre però Belacqua riesce a sottrarsi alle invadenti voglie di Smeraldina, e di fatto a un certo punto avviene quello che lui definisce uno stupro: «she raped him [...] she violated him after tea»¹¹¹. Ancora una volta, i ruoli sono chiari: la donna, minacciosa, «[t]he implacable, the insatiate, warmed up this time but her morning jerks to a sexy sudorem» prende la pericolosa iniziativa; mentre l'uomo cerca di sottrarsi, ricordandole che «it was his express intention, made clear in a hundred and one subtle and delicate ways, to keep the whole thing power and above-bawd»¹¹². Per uscire dall'inaccettabile situazione, come a purificarsi dal contatto con la carne, Belacqua fa ricorso all'arte, sotto forma di citazioni colte e letture: turbato, resterà alzato fino a notte inoltrata «alla fioca lucerna leg-

gendo Meredith»¹¹³, a soffrire del dolore della propria disillusione, come il Leopardi delle *Ricordanze*¹¹⁴. Verso la metà del romanzo, la scena viene nuovamente ricordata, con Belacqua ancora in posizione passiva, che cede alle insistenze di Smeraldina, «petulant, exuberant, clitoridian puella»¹¹⁵ per amore di lei:

Next the stuprum and illicit defloration, the raptus, frankly, violentiae, and the ignoble scuffling that we want the stomach to go back on; he, still scullion to hope, putting his best...er...foot forward, because he loved her, or thought so, and thought too that in that case the right thing to do and his bounden duty as a penny boyo and expedient and experienced and so on was to step through the ropes of the alcove with the powerful diva and there acquit himself to the best of his ability¹¹⁶.

La descrizione dell'ipersensuale Smeraldina, «big enormous breasts, big breech, Botticelli thighs»¹¹⁷, ricorre quasi identica nell'ultima parte di *More Pricks Than Kicks*, intitolata *Draff*, in cui viene descritto il funerale di Belacqua. Questo passo, però, non viene più introdotto da un commento sul corpo della giovane come grottesco, «wrong». Il paragrafo si apre e si chiude con due considerazioni sulla inutilità della dimensione corporale: «[b]odies don't matter, but hers went something like this»; «[b]ut what matter about bodies?»¹¹⁸. Ancora una volta, si nega l'interesse per la dimensione corporale, e stavolta il narratore lo fa in maniera più forte ed esplicita anche perché Belacqua è appena morto, è libero dalla schiavitù al mondo fenomenico: è finalmente nella tanto desiderata «great disembodied wisdom» che in *First Love* il figlio, «whose body was not quite up to scratch»¹¹⁹, invidia al padre defunto. È tuttavia inevitabile notare che ancora una volta si conferma il rapporto dialettico e non univoco con il corpo: si nega ogni interesse per la dimensione fisica di Smeraldina, ma poi la si descrive accuratamente per un'intera pagina.

Le altre donne di Belacqua in *Dream of Fair to Middling Women* e in *More Pricks Than Kicks*, e Lulu/Anna in *First Love*, condividono con Smeraldina e Syra-Cusa le caratteristiche fondamentali fin qui descritte: un desiderio erotico, a volte irrefrenabile a volte nella norma, ma sempre presente, e sempre vissuto come una terribile minaccia da Belacqua, una scarsa capacità intellettuale. Le due donne che rappresentano per motivi diversi delle eccezioni sono Alba e Ruby. Ruby è l'unica che riesca a giacere con l'uomo che ama senza doverlo 'violentare' (come fanno Smeraldina e Lulu/Anna). La sua speranzosa attesa fino al giorno in cui «in a fit of ebriety or of common or garden incontinence, he would so far forget himself as to take her in her arms»¹²⁰ viene ripagata. Certo, Ruby deve attendere che Belacqua perda la testa per via dell'adrenalina di un suicidio mancato per potersi unire a lui in «inevitabile nuptials», e la loro unione più che un'affermazione del piacere o della vitalità è, come nota il narratore, una conferma che «l'Amour et

la Mort [...] n'est qu'une mesme chose»¹²¹. Alba, invece, è l'unica che sembra restare fuori dal novero delle *putes*. Non ha la sensualità e gli appetiti di Smeraldina, e con lei Belacqua riesce a mantenere un rapporto solo platonico. Anche nel rapporto con lei, però, trova spazio una qualche forma di fascino verso l'eroticismo. In *A Wet Night*, Belacqua indulge con un certo piacere voyeuristico nella lettura di una pubblicità di un negozio di biancheria intima, in cui le donne vengono suddivise in categorie rispetto alle loro forme: «"[a] woman" he read with a thrill "is either a short-below-the-waist, a big-hip, a sway-back, a big-abdomen or an average. [...] Why not [...] invest chez a reputable corset-builder in the brassière-cum-corset décolletè[...]? It bestows stupendous diaphragm and hip support, it enhances the sleeveless backless neckless evening gown"»¹²². Belacqua si spaventa temendo che Alba possa indossare per il ballo della sera un vestito che lasci nuda la schiena, ma subito si rassicura: «[o] Love! O Fire! But would the scarlet gown lack all these parts? Was she a short-below or a sway-back? She had no waist, nor did she deign to sway. She was not to be classified. Not to be corseted. Not a woman of flesh»¹²³. Negare che Alba esista anche come essere di carne non basta a rassicurarla: vuole la conferma che il vestito non lasci scoperta la schiena, che i sensi non contamineranno questa creatura angelica. Agitato, chiede sgarbatamente informazioni a riguardo alla cameriera di Alba («"[t]he scarlet bloody gown of course" he cried out of his torment»¹²⁴), e la sua ansia si placa solo quando si sente dire che il vestito è abbottonato: «"[s]ay it again" implored Belacqua "over and over again [...] Praise be to God [...] and his blissful Mother"»¹²⁵. Alba è anche l'unica a potere competere con Belacqua a livello intellettuale, a usare «such big words for such a small girl». Alla fine, almeno in *Dream of Fair to Middling Women* se non in *More Pricks Than Kicks*, si stanca della relazione «juvenile» che Belacqua le offre, e tronca i rapporti con lui: scelta questa che la accomuna al suo opposto, la sfacciatamente sensuale Syra-Cusa. Anche questo conferma che i caratteri attribuiti alle donne in *Dream of Fair to Middling Women* e *More Pricks Than Kicks* sono in larga parte forzature frutto della volontà di idealizzazione di Belacqua, del suo desiderio di far coincidere ogni figura femminile con uno dei due stereotipi opposti, l'angelo e la puttana. Queste donne sono sue creature semi-fittizie al punto tale che molte non compaiono nemmeno con i loro nomi: la maggior parte sono significativi nomignoli scelti da Belacqua (Alba, Syra-Cusa, Smeraldina).

È comunque un fatto che Belacqua cerchi, non sempre con successo, di fuggire alle tentazioni della carne. Egli stesso si dice «blind to the charms of the mighty steaks of the Smeraldina-Rima and angered by the Priapean whirlijiggler-pokery of the Syra-Cusa»¹²⁶. La motivazione che adduce è in sostanza l'impotenza: «in both cases he was disarmed, he was really unable to rise to such superlative carnal occasions»¹²⁷. Di frequente Belacqua viene descritto come inetto all'atto sessuale, sia per immaturità sia per impotenza. In *Druff*, capitolo finale di *More Pricks Than Kicks*, subito dopo avere de-

scritto la straripante figura di Smeraldina, il narratore definisce Belacqua un «compound of ephebe and old woman»¹²⁸, riassumendo in quello che è quasi un ossimoro alcuni tratti distintivi del personaggio: da un lato l'immagine della vecchia suggerisce scarso vigore, sterilità, e ovviamente mancanza di virilità; dall'altro la figura dell'efebo allude a una gioventù imberbe e immatura, e a una bellezza ambigua e femminile. Già in *Dream of Fair to Middling Women*, Belacqua si definisce «a juvenile man, scarcely pubic», ammettendo tristemente la propria scarsa conoscenza dell'amore. Come osserva Jeri L. Kroll, «[t]hough Belacqua is not really impotent, to all intents and purposes he wishes to behave as if he were in *What a Misfortune*»¹²⁹. Sia in *Dream of Fair to Middling Women* che in *More Pricks Than Kicks*, egli viene definito *babylan*, una parola che Beckett riprende da un carteggio di Stendhal, che lo usa a proposito di Octave, il protagonista del suo romanzo *Armance*, e che significa per l'appunto «impotente»¹³⁰. Nel primo caso, la parola viene usata dal narratore per evidenziare la vanità delle aspirazioni della sensuale Syra-Cusa ad avere un *affaire* con Belacqua: «[t]he best of the joke was she thought she had a lech on Belacqua, she gave him to understand as much. She was as impotently besotted on Belacqua babylan, fiasco incarnate, Limbese, as the moon on Endymion»¹³¹. Come Endimione immerso nel suo sonno eterno, dunque, Belacqua mira a trovare il sonno dei sensi, per stare lontano dal mondo reale, isolato dagli altri, e priva Selene/Syra-Cusa di ogni possibilità di rapporto. Syra-Cusa non si rende conto che «it was patent and more increasingly so, that he was more Octave of Malivert than Valmont and more of a Limbo barnacle than either, mollecone, as they say on the banks of the Mugnone, honing after dark». Si rivela qui il nucleo centrale della questione della supposta «impotenza» di Belacqua: dovendo collocarsi in prossimità di uno tra due estremi, Belacqua è più vicino all'impotente stendhaliano che al vizioso di Pierre Chodardos de Laclos, ma più che altro è uno che ha nel Limbo il suo ambiente ideale, e la sua impotenza o supposta tale si lega proprio a questo suo voler essere «Limbese».

In *More Pricks Than Kicks*, poi, è lo stesso Belacqua che alla fine di *What a Misfortune*, quando Thelma dopo il matrimonio «began to insist she was Mrs. Shuah, making his heart go pit-a-pat», le chiede: «[d]o you ever hear tell of a babylan?»¹³². Ignorante e golosa come tutte le donne di Belacqua, Thelma chiede candidamente: «[w]hat is it? Something to eat?»¹³³. Belacqua prende atto dell'equivoco («“[o]h” he said “you are thinking a baba”»¹³⁴) e si rifugia in una fantasia quantomai strana: «[h]is eyes were parched, he closed them and saw, clearer than ever before, the mule, up to his knees in mire, and stride its back a beaver, flogging it with a wooden sword»¹³⁵. A questo riguardo, vale la pena ricordare che la marmotta è ricordata anche in *Dream of Fair to Middling Women*, con un'allusione che forse può chiarire anche il senso di questa fantasia di Belacqua: «[t]he beaver bites his off, he said, I know, that he may live. That was a very persuasive charter of

Natural History». Il riferimento è alla leggenda, riportata in vari bestiari medievali e diffusa nel folklore, secondo cui la marmotta, cacciata per i suoi testicoli ritenuti fonte di vigore, se li staccasse con un morso e li consegnasse ai cacciatori, per avere salva la vita. Nella fantasia di Belacqua la marmotta è vicino a un mulo, animale che notoriamente è sterile. Quella della marmotta e del mulo è dunque l'ennesima immagine di castrazione e sterilità. Persino il titolo del capitolo, *What a Misfortune*, fa riferimento a un passo dal *Candide* di Voltaire in cui un eunuco esclama, in italiano, «[c]he sciagura esser senza coglioni». Tra l'altro, *Che sciagura* era il titolo di un articolo che Beckett scrisse in gioventù, come polemica sul tema della contraccezione: per gli uomini irlandesi con tante bocche da sfamare per colpa della ristrettezza mentale del paese che fa sì che i metodi contraccettivi siano vietati, essere privi dei genitali potrebbe non essere una sventura¹³⁶.

Un altro risvolto della volontà di Belacqua di escludere il sesso dai propri rapporti amorosi è l'invito ricorrente che presenta in maniera più o meno esplicita alle proprie donne, affinché si trovino un amante, qualcuno che lo sostituisca nella parte carnale della relazione. In *Dream of Fair to Middling Women*, Belacqua cerca di convincere Smeraldina a continuare a ballare con il *recordman* di volo aereo, così da non averla tra i piedi e potersene andare con il Mandarinino. In *Walking Out*, in *More Pricks Than Kicks*, ancor prima di aver sposato Lucy le chiede speranzoso di considerare l'idea di trovare un amante: «[h]e thought if only his wife would consent to take a cicisbeo how pleasant everything would be all round. She knew how he loved her and yet she would not hear of his getting her a cicisbeo [...] Time and again he had urged her to establish their married life on this solid basis of cuckoldry»¹³⁷. La logica dominante del rapporto di coppia viene rovesciata fino all'estremo: Lucy «understood and appreciated his sentiment, she acknowledged that his argument was sound»¹³⁸, anche se poi non riesce ad agire di conseguenza; Belacqua invece pensa che «[s]he would kill his affection with all her nonsense before the wedding bells»¹³⁹. Alla fine, riuscirà a realizzare il suo sogno «of her living with him like a music while being the wife in body of another» quando Lucy resterà paralizzata in seguito a una caduta da cavallo. Allora Belacqua potrà godersi un rapporto del tutto platonico con Lucy, restando seduto in salotto insieme a lei ad ascoltare il grammofono: non a caso, *An die Musik* è uno dei loro dischi preferiti. Il corpo di lei, per l'appunto la metà inferiore, viene in un certo senso soppresso, le sue bellissime cosce sono immobili, e «her beauty dreadfully marred»¹⁴⁰. La dimensione corporale può restare chiusa fuori dalla stanza, e «they never allude to the old days when she had hopes of a place in the sun»¹⁴¹: questo per Belacqua significa essere «happily married»¹⁴².

D'altra parte c'è una coppia che funziona esattamente sulla «solid basis of cuckoldry» in *More Pricks Than Kicks*, ovvero i bbboggs, genitori di Thelma. Il loro caso è decisamente emblematico. Otto Olaf bbboggs pare avere la stessa prospettiva di Belacqua sulla vita coniugale. È a conoscen-

za del tradimento che va avanti da anni, con ogni probabilità Thelma non è nemmeno sua figlia, e la cosa è evidente dai lineamenti somatici, ma lui è contento e tratta il cicisbeo con grande riguardo: «[a]ny man who saved him trouble, as Walter had for so many years, could rely on his esteem»¹⁴³. L'amante, d'altra parte, è effeminato, e non pare contraddistinto dall'esuberanza sessuale che ci si aspetterebbe da uno con il suo ruolo. Per due uomini così è naturale avere scelto una donna come Bridie: «Bridie bbboggs was nothing at all, neither as wife, as Otto Olaf had been careful to ascertain before he made her one, nor as mistress, which suited Walter's moderation in all things»¹⁴⁴.

La vita della coppia costituita da Belacqua e Thelma funziona in maniera più o meno simile: la giovane spera di abbandonarsi alla passione in luna di miele, mentre Belacqua ha altre intenzioni. Fin dall'inizio, la giovane è descritta come «definitely not beautiful», ma dotata di un certo fascino. Persino nel bizzarro cognome bbboggs si ritrovano le tre b che caratterizzano quasi onomatopeicamente la donna sensuale, la *Weib*, in *Dream of Fair to Middling Women*: «breasts and buttocks, bubbubbubub, bbbacio, bbbocca»¹⁴⁵. Prevedibilmente, Belacqua prova per lei «a divine frenzy, [...] none of your lewd passions»¹⁴⁶ e non vuol cedere al suo «intense appeal, as he repudiated [...] from a strictly sexual point of view»¹⁴⁷.

Nemmeno la terza coppia del racconto, quella formata dai coniugi Skyrm, fa eccezione: un marito che è un «aged cretin», senza il minimo interesse per il sesso, e una moglie, Hermione Nautzsche, che invece è «a powerfully built nymphomaniac»¹⁴⁸. Il narratore li descrive spietatamente:

Her missing sexual hemisphere, despite a keen look about all her life long, had somehow never entered her orbit, and now, bursting as she was with chalk at every joint, she had no great hopes of being rounded off in that interesting sense. Little does she dream what a flurry she has set up in the spirits of Skyrm, as he gobbles and mumbles the air at the precise remove of enchantment behind her¹⁴⁹.

La coppia, insomma, pare funzionare sempre secondo gli stessi meccanismi, in qualunque età della vita: l'uomo si disinteressa del sesso, la donna se può trova un amante, se è troppo vecchia macera nel desiderio frustrato.

I personaggi femminili, con una significativa sineddoche, identificano spesso l'uomo con il suo pene: in *First Love* «women smell a rigid phallus ten miles away»¹⁵⁰; in *The Calmative* le giovani che ascoltano il comico raccontare una storiella su di un «fiasco» (probabilmente una barzelletta oscena), ridono di gusto, e il narratore commenta che «[p]erhaps they had in mind the reigning penis sitting who knows by their side, and from that sweet shore launched their cries of joy towards the comic»¹⁵¹. Se le donne sono attratte da «rigid phallus» e «reigning penis», i protagonisti di Beckett

tendono a sminuire la propria virilità, e spesso trascurano l'esistenza stessa del proprio corpo, e dei genitali in particolare. Il protagonista di *The Calmative*, ad esempio, ha perso ogni consapevolezza del proprio corpo: non ricorda la propria età, pare ignorare il concetto di desiderio sessuale, e ha persino dimenticato di possedere dei genitali:

If it is not a rude question, he said, how old are you? I don't know, I said. You don't know! He cried. Not exactly, I said. Are thighs much in your thoughts, he said, arses, cunts and environs? I didn't follow. No more erections naturally, he said. Erections? I said. The penis, he said, you know what the penis is, there, between the legs. Ah that! I said. It thickens, lengthens, stiffens and rises, he said, does it not? I assented, though they were not the terms I would have used. That is what we call an erection, he said. He pondered then exclaimed, Phenomenal! No? Strange right enough, I said. And there you have it all, he said¹⁵².

Il sogno di ogni protagonista beckettiano, l'oblio completo del corpo, pare essersi finalmente avverato. Sennonché *The Calmative* non è altro che la storia che un morto racconta a sé stesso per calmarsi e trovare sollievo dal terrore che gli viene dal dover assistere alla decomposizione del proprio cadavere. Anche dopo la morte, a quanto pare, il corpo rimane una presenza scomoda, finché non si sia dissolto del tutto.

Varrà la pena notare che il diverso atteggiamento verso il corpo di Belacqua rispetto alle sue amanti si riflette anche nell'atteggiamento verso il cibo. L'appetito sessuale di Smeraldina, ad esempio, trova un analogo in un incontenibile appetito per il cibo. Una scena emblematica è quella di *Dream of Fair to Middling Women*, in cui Smeraldina e Belacqua siedono in una locanda. La giovane ordina una cioccolata con biscotti per sé, e una zuppa per rifocillare Belacqua nella fredda notte. Belacqua rifiuta di mangiare, preferendo restare occupato in una platonica contemplazione della sua amata: «"[m]y wonderful one, I don't want soup, I don't like soup [...] I want to look at you". He burst into more tears. "What I want" he whinged "is to look into your eyes, your beautiful eyes"»¹⁵³. Smeraldina invece si getta sui suoi biscotti e la sua cioccolata con grande appetito, sforzandosi di mantenere un contegno ma tradendo una eccezionale voracità:

Now she was lashing into the cookies, she was bowed over her plate like a cat over milk, she was doing her best, the dear girl, not to be greedy. Every now and then she would peep up at him of her feast of cream, just to make sure he was still there to kiss and be kissed when her hunger would be appeased by the Schokolade and cookies. She ate them genteelly with a fork, doing herself great violence in her determination not to seem greedy to him [...] ¹⁵⁴.

A questo proposito, poi, non si può non citare il caso di Mary in *Watt*, la quale «ate all day long, that is to say from early dawn, or at least from the

hour at which she woke», e abbuffandosi in un modo tale che la sua bocca trabocca di cibo tutto il tempo¹⁵⁵.

I pasti dei protagonisti maschili sono invece sempre molto frugali: in *What a Misfortune* «Belacqua lunched frugally on stout and scallions, scarcely the meal [...] for a man about to be married for the second time»¹⁵⁶; in *A Wet Night* si concede «a sandwich: egg, tomato, cucumber»¹⁵⁷. Ma il rapporto di Belacqua con il cibo è forse meglio illustrato nel capitolo di apertura di *More Pricks Than Kicks*, intitolato *Dante and the Lobster*. Per lui il pranzo può essere «a very nice affair», a patto che lo si lasci da solo e in completa tranquillità sia mentre lo prepara sia mentre lo consuma, dato che «a conversational nuisance committed all over him would be a disaster. His whole being was straining forward to the joys in store. If he were accosted now he might just as well fling his lunch into the gutter and walk straight home»¹⁵⁸. Il pranzo è però per Belacqua una gioia piuttosto particolare, che si affolla di immagini di morte e di dolore. Fin da quando prepara il pane, nota che la mollica è «spongy and warm, alive»¹⁵⁹, dichiara subito le sue intenzioni minacciose: «[b]ut he would very soon take that plush feel off it, by God he would very quickly take that fat white look off its face»¹⁶⁰. La scelta del gorgonzola è altrettanto significativa: Belacqua resta deluso dalla «faint fragrance of corruption», perché quel che vuole è «a good green stenching rotten lump». Questa sua inclinazione per l'odore e il gusto della marcescenza, della corruzione, tra l'altro, ricorda quella del protagonista di *First Love* per l'odore dei morti al cimitero, che egli preferisce di gran lunga a quello dei vivi¹⁶¹. La gioia del pasto, così come se la immagina Belacqua, è un momento cruento ma al tempo stesso doloroso. Attacca il sandwich come un animale, ma presto viene assalito dall'angoscia: «[h]e would snap at it with closed eyes, he would gnash it in a pulp, he would vanquish utterly with his fangs. Then the anguish of pungency, the pang of the spices, as each mouthful died, scorching his palate, bringing tears»¹⁶².

In *Dream of Fair to Middling Women* Belacqua esplicitamente opera un'associazione decisiva tra l'atto del mangiare e il desiderio sessuale. Nella sua animata discussione con il Mandarinino citata sopra, quando il suo interlocutore lo accusa di «hating the flesh [...] by definition», Belacqua risponde seccato: «I hate nothing [...] It smells. I never suffered from pica»¹⁶³. L'appetito gastronomico e quello sessuale vengono identificati, non a caso per giustificare il proprio rifiuto di arrendersi al desiderio: cedere alle tentazioni significherebbe compiere un atto innaturale, inutile e dannoso come quello di chi, affetto da pica, ingerisce sostanze non alimentari. Il Mandarinino obietta che la carne non può essere considerata un elemento così detestabile se Dio stesso si è incarnato: «how about our old friend the Incarnate Logos?». Il Mandarinino pone la questione su un piano religioso, mettendo la propria prospettiva cattolica in opposizione con quella protestante dell'amico, e definisce Belacqua «a penny maneen of a low-down low-church Protestant high-brow, cocking up your old testament snout at what you can't have».

L'accusa del Mandarinò può essere opinabile, ma è interessante se non altro per come pone l'accento sulla compresenza di attrazione e repulsione verso l'erotismo in Belacqua. Belacqua – e con lui molti altri personaggi beckettiani – tenta di escludere il desiderio sessuale e di confinarlo solo in alcuni rapporti, ma è a questo punto innegabile che esso sia un elemento che entra in gioco in tutte le relazioni. L'attrito tra desiderio e resistenza ad esso costituisce uno dei nuclei fondamentali della poetica di Beckett, e l'analisi di questa dialettica rappresenta un'importante chiave per la comprensione della prospettiva esistenziale su cui si fonda l'opera dell'autore irlandese.

3. Conclusione

Attraverso quest'analisi del trattamento del corpo e della sessualità nella narrativa giovanile di Samuel Beckett, ho tentato di suggerire una visione di come questi elementi si inseriscano nella cornice più ampia della poetica dell'autore. Partendo da una lettura ravvicinata dei testi, si sono individuate le linee guida su cui Beckett si muove nello sviluppo del tema in questione. Si è così compreso che quello che a prima vista potrebbe sembrare un rifiuto completo della sessualità da parte dei protagonisti beckettiani cela in realtà un complesso rapporto dialettico con il corpo e con il desiderio, che è possibile tra l'altro ricondurre, con il conforto di dati biografici o di precedenti studi critici, ad alcuni concetti basilari mutuati da pensatori cari a Beckett. Le idee di filosofi come Schopenhauer, Descartes, o Geulincx costituiscono, chiaramente, solo un utile supporto di analisi e non una cornice interpretativa da forzare sui testi.

È interessante notare come sia la dicotomia tra corpo e mente qui presa in esame, sia soprattutto la fondamentale dialettica tra *will* e *will-lessness* rimangano presenti come elementi centrali attraverso tutta l'opera dell'autore, fino alla maturità. Viene in mente ad esempio la *Trilogia* dei romanzi, in cui la narrazione si ritrae progressivamente in uno spazio esclusivamente mentale, ed è popolata di corpi sempre più decadenti e inerti, eppure non ancora immuni alla forza del desiderio erotico (penso in particolare al sesso tutto immaginato di *Malone Meurt*). O ancora, si pensi ai corpi sterili e incartapecoriti di *Le Dépeupleur*, che si ostinano in angoscianti e inutili amplessi; o all'estremo esperimento di disintegrazione e scomposizione dell'anatomia maschile e femminile nell'interessante e singolare prosa breve *All Strange Away*, con gli inquietanti e ossessivi rapporti sessuali tra corpi smembrati. E certo il processo di erosione ed elisione del corpo si concretizza nelle opere teatrali in immagini di straordinario impatto visivo: da Winnie interrata dalla vita in giù in *Happy Days*, ai corpi sepolti fino al collo in delle giare ma ancora animati dalla tensione erotica del triangolo moglie-marito-amante in *Play*, all'analogo confinamento in dei bidoni di immondizia che tocca in sorte a Nagg e Nell in *Endgame*, alla bocca-

vagina sospesa nel buio di *Not I*. Una costante indagine sulla dialettica del desiderio, un instancabile lavoro di elisione del corpo, fino alle estreme conseguenze di un'opera come *Breath*, in cui il corpo dell'attore scompare definitivamente dalla scena, e ne resta solo il respiro.

Note

¹ S. Beckett, *First Love*, in Id., *The Complete Short Prose. 1029-1989*, Grove Press, New York 1995, p. 42.

² Ivi, p. 44.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 44-45.

⁷ Ivi, p. 45.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² S. Beckett, *Eleutheria*, Les Editions de Minuit, Paris 1995, p. 50.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 148.

¹⁵ D. Bair, *Samuel Beckett. A Biography*, Jonathan Cape, London 1978, p. 79.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy, senza data (giugno 1930), cit. in J. Knowlson, *Damned To Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York 1996, p. 122.

¹⁸ Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy del 21 settembre 1937, ivi, p. 248.

¹⁹ S. Beckett, *Dream of Fair To Middling Women*, Arcade, New York 2006, p. 44.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 45.

²⁶ Ivi, p. 120.

²⁷ Ivi, p. 121.

²⁸ S. Beckett, *Murphy*, Grove, New York 1957, p. 2.

²⁹ Ivi, p. 8.

³⁰ Ivi, p. 111.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 112.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 113.

³⁸ Ivi, p. 252.

³⁹ Ivi, pp. 9 e 253.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di N. Palanga riveduta da A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989, pp. 548-549.

⁴² Ivi, p. 533.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ S. Beckett, *First Love*, cit., p. 31.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 100.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 102.

⁵¹ Ivi, p. 39.

⁵² Ivi, p. 40.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 41.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ Ivi, p. 41.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 43.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ S. Beckett, *Murphy*, cit., pp. 108-109.

⁶¹ A questo proposito si vedano soprattutto R. Cohn, *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*, «Criticism», 6, 1, pp. 33-43; H. Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, Calder, London 1962; J. Fletcher, *Samuel Beckett and The Philosophers*, «Comparative Literature», 17, 1, pp. 43-56.

⁶² Cfr. J. Knowlson, *Damned To Fame. The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 116.

⁶³ W.B. Stein, *Beckett's «Whoroscope»: Turdy Ooscopy*, «English Literary History», 42, 1, p. 127.

⁶⁴ Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy del 16 gennaio 1937, in J. Knowlson, *Damned To Fame. The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 206.

⁶⁵ Ivi, pp. 206-207.

⁶⁶ «In the beautiful Belgo-Latin of Arnold Guelinx: "Ubi nihil vales, ibi nihil velis"». S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 178.

⁶⁷ Cfr. J. Knowlson, *Damned To Fame. The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 207.

⁶⁸ A. Geulinx, *Etica e Metafisica*, trad. di I. Mancini, Zanichelli, Bologna 1965, p. 108 (ed. or. *Ethica, Metaphysica vera et ad mentem peripateticam*).

⁶⁹ Ivi, p. 109.

⁷⁰ Cfr. J. Knowlson, *Damned To Fame. The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 206.

⁷¹ E. F. Cornwell, *Samuel Beckett: The Flight from Self*, in «PMLA», 88, 1, pp. 41-51.

⁷² Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy del 5 marzo 1936, citata in J. Knowlson, *Damned To Fame. The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 207.

⁷³ A. Geulinx, *Etica e Metafisica*, cit., p. 101.

⁷⁴ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 111.

⁷⁵ Ivi, p. 108.

⁷⁶ Ivi, p. 111.

⁷⁷ Ivi, p. 110.

⁷⁸ Ivi, p. 111.

⁷⁹ M. Bryden, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Macmillan, Basingstoke and London 1993, p. 17.

⁸⁰ J. Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. III, Krapp's Last Tape*, Faber & Faber, London 1992, pp. 130-141.

⁸¹ E. Morot-Sir, *Samuel Beckett and Cartesian Emblems*, in E. Morot-Sir, H. Harper, D. McMillan (eds.), *Samuel Beckett: the Art of Rhetoric*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Symposia 5, University of North Carolina Department of Romance Languages, Chapel Hill 1976, pp. 25-104.

- ⁸² A. Hamilton, K. Hamilton, *Condemned to Life: the World of Samuel Beckett*, William B. Eerdmans, Grand Rapids 1976, pp. 51-58.
- ⁸³ Cfr. J. Knowlson, *Damned To Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 157.
- ⁸⁴ J. Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. III, Krapp's Last Tape*, cit., p. 137.
- ⁸⁵ A. Hamilton, K. Hamilton, *Condemned To Life: The World of Samuel Beckett*, cit., p. 52.
- ⁸⁶ J. Knowlson, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. III, Krapp's Last Tape*, cit., p. 137.
- ⁸⁷ A. Hamilton, K. Hamilton, *Condemned To Life: The World of Samuel Beckett*, cit., pp. 55-56.
- ⁸⁸ S. Beckett, *Dream of Fair To Middling Women*, cit., p. 49.
- ⁸⁹ Ivi, p. 50.
- ⁹⁰ *Ibidem*.
- ⁹¹ *Ibidem*.
- ⁹² *Ibidem*.
- ⁹³ *Ibidem*.
- ⁹⁴ *Ibidem*.
- ⁹⁵ *Ibidem*.
- ⁹⁶ Ivi, p. 51.
- ⁹⁷ Ivi, p. 13.
- ⁹⁸ Ivi, p. 15.
- ⁹⁹ *Ibidem*.
- ¹⁰⁰ Ivi, p. 23.
- ¹⁰¹ *Ibidem*.
- ¹⁰² *Ibidem*.
- ¹⁰³ *Ibidem*.
- ¹⁰⁴ *Ibidem*.
- ¹⁰⁵ Ivi, pp. 23-24.
- ¹⁰⁶ Ivi, p. 30.
- ¹⁰⁷ *Ibidem*.
- ¹⁰⁸ *Ibidem*.
- ¹⁰⁹ *Ibidem*.
- ¹¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹¹ Ivi, p. 18.
- ¹¹² *Ibidem*.
- ¹¹³ *Ibidem*.
- ¹¹⁴ «e spesso all'ore tarde, assiso / sul conscio letto, dolorosamente / alla fioca luce poetando, / lamentai co' silenzi e con la notte / il fuggitivo spirito, ed a me stesso / in sul languir cantai funereo canto». G. Leopardi, *Le Ricordanze*, cit., vv. 113-118.
- ¹¹⁵ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 111.
- ¹¹⁶ Ivi, p. 114.
- ¹¹⁷ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., pp. 189-190.
- ¹¹⁸ *Ibidem*.
- ¹¹⁹ S. Beckett, *First Love*, cit., p. 29.
- ¹²⁰ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 94.
- ¹²¹ Ivi, p. 105.
- ¹²² Ivi, p. 58.
- ¹²³ *Ibidem*.
- ¹²⁴ Ivi, p. 59.
- ¹²⁵ *Ibidem*.
- ¹²⁶ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., pp. 137-138.
- ¹²⁷ Ivi, p. 138.
- ¹²⁸ Ivi, p. 189.

- ¹²⁹ J. Kroll, *Belacqua as Artist and Lover: «What a Misfortune»*, in S. Gontarski (ed.), *The Beckett Studies Reader*, University Press of Florida, Gainesville 1993, p. 51.
- ¹³⁰ Cfr. J. Kroll, *Belacqua as Artist and Lover: «What a Misfortune»*, cit., in particolare pp. 50-52.
- ¹³¹ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 50.
- ¹³² S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 160.
- ¹³³ *Ibidem*.
- ¹³⁴ *Ibidem*.
- ¹³⁵ *Ibidem*.
- ¹³⁶ Cfr. J. Kroll, *Belacqua as Artist and Lover: «What a Misfortune»*, cit., p. 54.
- ¹³⁷ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 110.
- ¹³⁸ *Ivi*, p. 111.
- ¹³⁹ *Ibidem*.
- ¹⁴⁰ *Ivi* p. 118.
- ¹⁴¹ *Ivi* p. 121.
- ¹⁴² *Ivi* p. 119.
- ¹⁴³ *Ivi*, p. 131.
- ¹⁴⁴ *Ibidem*.
- ¹⁴⁵ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 100.
- ¹⁴⁶ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 126.
- ¹⁴⁷ *Ivi*, p. 127.
- ¹⁴⁸ *Ivi*, p. 148.
- ¹⁴⁹ *Ibidem*.
- ¹⁵⁰ S. Beckett, *First Love*, cit., p. 31.
- ¹⁵¹ S. Beckett, *The Calmative*, in Id., *The Complete Short Prose. 1929-1989*, cit., p. 49.
- ¹⁵² *Ivi*, p. 73.
- ¹⁵³ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 107.
- ¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 106-107.
- ¹⁵⁵ Cfr. S. Beckett, *Watt*, Calder, London 1976, pp. 51-53.
- ¹⁵⁶ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 147.
- ¹⁵⁷ *Ivi*, p. 71.
- ¹⁵⁸ *Ivi*, p. 13.
- ¹⁵⁹ *Ivi*, p. 11.
- ¹⁶⁰ *Ibidem*.
- ¹⁶¹ S. Beckett, *First Love*, cit., pp. 25-26.
- ¹⁶² S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 12.
- ¹⁶³ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 100.

Bibliografia

Primaria

- Beckett S., *Murphy*, Grove, New York 1957.
—, *Nouvelles et Textes pour rien*, Les Éditions de Minuit, Paris 1958.
—, *Comment c'est*, Les Éditions de Minuit, Paris 1961.
—, *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove, New York 1965.
—, *Le dépeupleur*, Les Éditions de Minuit, Paris 1970.
—, *Mercier et Camier*, Les Éditions de Minuit, Paris 1970.
—, *Watt*, Calder, London 1976.
—, *All Strange Away*, John Calder, London 1979.
—, *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 1986.
—, *Poems: 1930-1989*, Calder, London 1992.
—, *More Pricks Than Kicks*, Calder, London 1993.
—, *Eleutheria*, Les Éditions de Minuit, Paris 1995.
—, *The Complete Short Prose, 1929-1989*, Grove, New York 1995.
—, *Dream of Fair to Middling Women*, Arcade, New York 2006.
—, *Samuel Beckett. The Grove Centenary Edition. Volume IV: Poems, Short Prose and Criticism*, Grove, New York 2006.

Secondaria

- Acheson J.H., *Beckett's Film, Berkley, and Schopenhauer*, in B. Steward, *Beckett and Beyond*, Colyn Smithe, London 1999, pp. 1-9.
—, *Beckett, Proust and Schopenhauer*, «Contemporary Literature», 19, 2, 1978, pp. 9-23.
Allen M., *A Note on Sex in Beckett*, in G. Dawe, E. Longley (eds.), *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Modern Ireland*, Blackstaff, Belfast 1985, pp. 39-47.
Bair D., *Samuel Beckett. A Biography*, Jonathan Cape, London 1978.
Bataille G., *Storia dell'erotismo*, Fazi, Roma 2006.
Benstock S., *The Transformational Grammar of Gender in Beckett's Dramas*, in L. Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana 1990, pp. 172-186.
Bersani L., *The Freudian Body: Psychoanalysis and Art*, Columbia University Press, New York 1986.
Bjørnerud A., *Beckett's Model of Masculinity: Male Hysteria in Not I*, in L. Oppenheim, M. Buning (eds.), *Beckett On and On*, Farleigh Dickinson University Press, Madison 1996, pp. 27-35.
Booker K.M., *Literature and Damnation: Sex, Knowledge and Power in Modern Literature*, University Press of Florida, Gainesville 1990.

- Brienza S., *Clods, Whores and Bitches*, in L. Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana 1990, pp. 91-105.
- Bryden M., *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Macmillan, Basingstoke and London 1993.
- Cenni S., *Sfida all'onniscenza e circoscrizione dell'assenza in Watt di Samuel Beckett*, in Ead., *Il sortilegio della parola: Conrad, Lawrence, Joyce, Compton Burnett, Beckett*, Bulzoni, Roma 1989.
- Cohen D., «*For This Relief Much Thanks*»: *Leopold Bloom and Beckett's Use of Allusion*, in P. Carey, E. Jerwinski (eds.), *Re: Joyce 'n Beckett*, Fordham University Press, New York 1992, pp. 43-49.
- Cohn R., *A Note on Beckett, Dante, and Geulincx*, «*Comparative Literature*», 12, 1, 1960, pp. 93-94.
- —, *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*, «*Criticism*», 6, 1, 1964, pp. 33-43, poi in M. Esslin (ed.), *Samuel Beckett, a Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1965.
- Cornwell E.P., *Samuel Beckett: the Flight from Self*, «*PMLA*», 8, 1, 1973, pp. 41-51.
- Cousseau A., *De l'importance des lieux dans Premier amour: Topographie affective et topique littéraire*, in M. Engelberts, S. Houppermans, Y. Mevel, M. Touret (eds.), *L'affect dans l'œuvre beckettienne*, Rodopi, Amsterdam e Atlanta 2000.
- Culik H., *Mindful of the Body: Medical Allusions in Beckett's Murphy*, «*Éire-Ireland: A Journal of Irish Studies*», 14, 1, 1979, pp. 84-101.
- Davies P., *Beckett and Eros: Death of Humanism*, Macmillan, London 2000.
- Ehrhard P., *Anatomie de Samuel Beckett*, Birkhauser Verlag, Bale und Stuttgart 1975.
- Esslin M., *Patterns of Love and Rejection: Sex and Love in Beckett's Universe*, in L. Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana 1990, pp. 61-67.
- Finney B., *A Reading of Beckett's Imagination Dead Imagine*, «*Twentieth Century Literature*», 17, 2, 1971, pp. 65-71.
- Fletcher J., *Samuel Beckett and the Philosophers*, «*Comparative Literature*», 17, 1, 1965, pp. 43-56.
- Fraser G., *The Pornographic Imagination in All Strange Away*, «*Modern Fiction Studies*», 41, 3-4, 1995, pp. 515-530.
- Gainer S., «*Still living flesh*»: *Beckett, Merleau-Ponty, and the Phenomenological Body*, «*Theatre Journal*», 45, 4, 1993, pp. 443-460.
- Geulincx A., *Etica e Metafisica*, trad. it. di I. Mancini, Zanichelli, Bologna 1965.

- Gidal P., *Understanding Beckett*, Macmillian, London 1986.
- —, *Beckett and Sexuality (Terribly Short Version)*, in L. Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana 1990.
- Gontarski S.E., *The Body in the Body of Beckett's Theater*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue», 11, 2001, pp. 169-77.
- Gray K., *Troubling the Body: Toward a Theory of Beckett's Use of the Human Body Onstage*, «Journal of Beckett Studies», 5, 1-2, 1994, pp. 1-17.
- Hamilton A., Hamilton K., *Condemned to Life: the World of Samuel Beckett*, William B. Eerdmans, Grand Rapids 1976.
- Hardy B., *The Dubious Consolations in Beckett's Fiction: Art, Love and Nature*, in K. Worth (ed.), *Beckett the Shape Changer*, Routledge, London 1975, pp. 105-138.
- Hill L., «*Fuck Life*»: *Rockaby, Sex, and the Body*, in L. Oppenheim, M. Buning (eds.), *Beckett On and On*, Farleigh Dickinson University Press, Madison 1996, pp. 19-26.
- Inglese A., *Kafka, Beckett e il principio di inerzia narrativo*, «Il Verri», 47, 18, 2002, pp. 109-125.
- Kalaga W., *Disintegration of the Body in the Novels of Samuel Beckett*, «Prace Historycznoliterackie», 15, 1980, pp. 17-35.
- Kellman S., *The Fiction of Self-Begetting*, «MLN», 91, 6, 1976, pp. 1243-1256.
- Kenner H., *Samuel Beckett: A Critical Study. New Edition, with a Supplementary Chapter*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1968.
- Knowlson J., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Vol. III, Krapp's Last Tape*, Faber & Faber, London 1992.
- —, *Damned To Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York 1996.
- Kroll J., *Belacqua as Artist and Lover: «What a Misfortune»*, in S. Gontarski (ed.), *The Beckett Studies Reader*, University Press of Florida, Gainesville 1993, pp. 35-63.
- Lowe N.F., *The Dirty jokes in Waiting for Godot*, «Modern Language Review», 1, 90, 1995, pp. 14-17.
- Luscher-Morata D., *La Souffrance du désir dans les premières œuvres de Samuel Beckett*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 106, 1, 2006, pp. 117-131.
- MacAskill B., *The Logic of Coprophilia: Mathematics and Beckett's Molloy*, «Substance», 57, 1988, pp. 13-21.
- Mercier V., *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, Oxford 1977.
- Milz M., *Eros und Erkenntnistrieb: ästhetischer Dialog zwischen Alberto Giacometti und Samuel Beckett um 1930*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 47, 2002, pp. 237-261.

- Montalto S., *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.
- Morot-Sir E., Harper H., McMillan D. (eds.), *Samuel Beckett: the Art of Rhetoric, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures: Symposia 5*, University of North Carolina Department of Romance Languages, Chapel Hill 1976.
- Morrison K., *Defeated Sexuality in the Plays and Novels of Samuel Beckett*, «Comparative Drama», 14, 1, 1980, pp. 18-34.
- —, «Meet in Paradize»: *Beckett's Shavian Women*, in L. Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana 1990.
- Murray C. (ed.), *Samuel Beckett: 100 Years. Centenary Essays*, New Island, Dublin 2006.
- Roof J., *Is There Sex after Gender? Ungendering/The Unnamable*, «Journal of the Midwest Modern Language Association», 35, 1, 2002, pp. 50-67.
- Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di N. Palanga riveduta da A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989.
- Stein W.B., *Beckett's Whoroscope: Turdy Ooscopy*, «English Literary History», 42, 1, 1975, pp. 125-155.
- Tajiri, Y., *The Mechanization of Sexuality in Beckett's Early Work*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui: An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue», 12, 2002, pp. 193-204.
- Visconti L., *La parola dell'eros, l'eros della parola nell'opera di Samuel Beckett*, in V. Papetti, L. Visconti (a cura di), *Le forme del teatro, VI, Eros e commedia sulla scena inglese dal tardo Seicento al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Letture di Pensiero e d'Arte, Roma 1997, pp. 121-134.
- Walton S.J., *Extorting Love's Tale from the Banished Son: Origins of Narratability in Samuel Beckett's First Love*, «Contemporary Literature», 29, 4, 1988, pp. 549-563.
- Warger T.A., *Going Mad Systematically in Beckett's Murphy*, «Modern Language Studies», 16, 2, 1986, pp. 13-18.
- Watson D., *Paradox and Desire in Samuel Beckett's Fiction*, Macmillan, Basingstoke and London 1991.
- Webb E., *Samuel Beckett: A Study of His Novels*, University of Washington Press, Seattle and London 1970.
- Weiss K., *Bits and Pieces: The Fragmented Body in Samuel Beckett's Not I and That Time*, «Journal of Beckett Studies», 10, 1-2, 2001, pp. 187-195.
- Wulf C., *Desire for the Other: Obsession as Failure / Failure as Obsession. Beckett's Krapp and Bernhardt's Minetti*, in L. Oppenheim, M. Buning (eds.), *Beckett in the 1990s. Selected papers from the Second International Beckett Symposium, held in La Hague, 8-12 April, 1992*, Rodopi, Amsterdam and Atlanta 1993.

Roberta
Trapè

Introduzione alla «spatial history» di Paul Carter

I. Che cos'è la «spatial history»?

La pubblicazione di *The Road to Botany Bay*¹ nel 1987 segna l'inizio della fama di Paul Carter come propositore di quella che egli stesso denomina «spatial history»² – un'idea, piuttosto che una teoria, capace di chiamare in causa la storiografia per non aver posto sufficiente attenzione a quale fosse, quale avrebbe potuto o dovuto essere, la percezione dello spazio da parte dei protagonisti degli eventi³. Insistendo sulla stretta interrelazione tra l'«avere luogo» dei fatti storici e il «luogo» del loro prodursi, Carter ripercorre il primo secolo della colonizzazione europea dell'Australia.

Per spiegare il proprio metodo d'indagine egli prende le mosse da una definizione in negativo: la storia spaziale *non* è la prospettiva abbracciata dalla storiografia australiana⁴, sulla quale egli esprime un giudizio fortemente critico, ritenendola volta a legittimare una politica prima coloniale e poi nazionalista. Da tale storiografia l'Australia sarebbe considerata come il luogo di una rappresentazione teatrale, della quale lo storico è osservatore e notaio imparziale di ciò che è accaduto:

Such history is a fabric woven of self-reinforcing illusions. But, above all, one illusion sustains it. This is the illusion of the theatre and, more exactly, the unquestioned convention of the all-seeing spectator [...]. This kind of history, which reduces space to a stage, that pays attention to events unfolding in time alone, might be called imperial history⁵.

La storia si fa strumento dell'imperialismo, dal momento che suo obiettivo primario non è capire o interpretare, ma legittimare⁶: presupponendo una sorta di destino manifesto, la «storia imperialista» dà risalto alla dimensione temporale piuttosto che spaziale; il risultato è una «diorama history – history where the past has been settled even more effectively than the country»⁷.



In the seventy years or so after the *First Fleet's* arrival, the Australian coastline was mapped [...] the Australian interior was explored, its map-made emptiness written over, criss-crossed with explorer's tracks, gradually inhabited with a network of names [...]. The discoverers, explorers and settlers [...] were making spatial history. They were choosing directions, applying names, imagining goals, inhabiting the country. And yet no history of these processes exists⁸.

È tale lacuna che Carter si propone di colmare nell'opera che presenta al lettore in questi termini:

The Road to Botany Bay [...] is a prehistory of places, a history of roads, footprints, trails of dust and foaming wakes. Within its domain falls the flight of birds, the direction of smoke, the lie of the land [...]. What is evoked here are the spatial forms and fantasies through which a culture declares its presence. It is spatiality as a form of non-linear writing, as a form of history. That cultural space *has* such a history is evident from the historical documents themselves⁹.

Il linguaggio è intenzionalmente poetico, evocativo e proprio nel verbo «to evoke» si sussume l'obiettivo della 'storia spaziale': richiamare le forme e le fantasie attraverso le quali una cultura dichiara nello spazio la propria presenza. Nel linguaggio della critica letteraria, evocare significa descrivere o narrare non per rappresentazione diretta, ma per suggestione della memoria, in tono lirico e idillico. Notiamo l'etimologia dal latino *evocare*, composto di *e-* e *vocare*, propriamente 'chiamar fuori', che ci sembra evidenzia l'intenzione dell'autore di far emergere voci dimenticate. Carter ripercorre la colonizzazione europea in Australia proprio con l'obiettivo di fornire una prospettiva che permetta di recuperare le storie nascoste e obliate, escluse dalla storiografia¹⁰.

Una domanda sta alla base della sua ricerca: «What kind of representation could make present to us the historical space which has been so effectively excluded from our historical narratives?»¹¹. La 'storia spaziale' presenterebbe una lettura della storia australiana che intende evidenziare la natura non geografica ma culturale dello spazio: «we are well supplied with historical geographies, but these share the diorama mentality: they take it for granted that the newcomers travelled and settled a land which was already there»¹². Da un punto di vista geomorfologico, precisa, è così, ma da un punto di vista storico quella terra doveva ancora essere descritta. La 'storia imperialista' presuppone che il paese preceda il viaggiatore, mentre è quest'ultimo che con il suo stesso viaggiare determina e costruisce lo spazio. Come si arriva ad individuare e descrivere lo spazio culturale?

Questo spazio non esiste precedentemente al viaggio, è uno spazio in movimento, *in fieri*, costruito dall'occhio del viaggiatore (esploratore, colono o nomade). Si definirà pertanto per come lo costruisce e registra og-

ni individuo, di cui Carter sottolinea l'intenzionalità dello sguardo: «The 'facts' of this spatial history are not houses and clearings, but phenomena as they appear to the travellers, as their intentional gaze conjures them up. They are the directions and distances in which houses and clearings *may* be found or founded»¹³. Nell'elaborazione di Carter viene chiaramente privilegiata la visione aperta, immaginativa degli esploratori piuttosto che quella di coloro che si stabiliscono: «The landscape that emerges from the explorer's pen is not a physical object: it is an object of desire [...]. His perception of the world's appeal is inseparable from his interest in it, from the 'intentionality' of his gaze»¹⁴.

Per decifrare lo spazio culturale percepito dai singoli individui, e le loro intenzioni, ci dovrà essere un recupero di significato attraverso un processo che non può fare a meno di essere interpretativo e immaginativo. E dato che lo strumento della 'storia spaziale' è la scrittura, essa deve attingere al mezzo letterario e alla facoltà poetica dello storico: «Such a history, giving back to metaphor its ontological role and recovering its historical space, would inevitably and properly be a poetic history»¹⁵.

«Such spatial history – history that discovers and explores the lacuna left by imperial history – begins and ends in language»¹⁶. Alla domanda riguardo all'idea che sta alla base di *The Road to Botany Bay*, Carter ha risposto:

[...] certainly the book arose out of the feeling that something was missing, so I went looking for it, and a way to find it was to write it. What was missing was a connection between words and places. Where is the relationship between words, or concepts and visual images? How do we conjure up being in place through those rhetorical devices? I thought, I wondered what the first explorer and settler did, did they have this problem or is it something that is unique to me? And of course, when I started to read the literature about the explorers and the white settlers, I realized they all had the same problem [...]»¹⁷.

Riconsiderando la relazione tra parola e spazio, Carter intende arrivare ad una configurazione poetica della storia. 'Poesia' dal greco significa anche creare, fare, produrre; possiamo interpretare quindi in questo senso l'elemento poetico come implicito nella narrazione storica, necessariamente creazione, e quindi interpretazione.

Carter definisce la storia della fondazione come una legittimizzazione di documenti scritti, selezionati, in cui le citazioni sono i fatti degli storici; organizzandole e narrandole, chi scrive attribuisce alla propria scrittura l'autorità e la legittimità della storia. Carter fa notare che questo processo avviene interamente all'interno del testo scritto, e, per sua natura, esclude tutto ciò che non è stato registrato; soltanto ciò che è stato trascritto è pronto e disponibile per essere interpretato, e questo processo può non valutare aspetti importantissimi – la spazialità, per esempio.

Individuiamo tre idee fondamentali nel metodo di indagine proposto in *The Road to Botany Bay*: la prima è l'idea di storia come interpretazione, da parte di chi narra/scrive. La natura poetica del discorso storico, e la conseguente definizione della storia come processo interpretativo e immaginativo è la seconda. La terza idea è la relazione tra storia e spazio, la spazialità proposta come forma di storia, vale a dire come strumento per interpretare il passato¹⁸. Una delle implicazioni più importanti di queste posizioni è senza dubbio che il testo storiografico non può più essere considerato un contenitore non problematico, neutrale per un contenuto che si suppone come dato.

Circa la forma da dare alla propria rappresentazione del passato, Carter si propone di immaginare le intenzioni di chi popola la storia. Se ci avviciniamo a capire le intenzioni, ci avvicineremo a comprendere diverse prospettive, diversi modi di vedere il mondo. Quello che Carter ha in mente con la volontà di valorizzare l'elemento spazio, è essenzialmente una disponibilità riflessiva sulle cose, un'apertura alla riflessione che include la meditazione sull'Altro, sulla spazialità soppressa nella nostra coscienza storica. Il suo studio può essere visto come una spinta ad acquisire una consapevolezza della complessità del testo storico, di quello che è stato, e di quello che avrebbe potuto essere, una disposizione di apertura con la quale necessariamente si è indotti a considerare lo spazio dell'Altro, e le prospettive altrui.

In *The Road to Botany Bay* Carter non espone quindi sistematicamente una teoria; definisce il suo studio «an essay in spatial history» e sin dall'inizio è evidente la sua riluttanza a dare una definizione di portata teorica della sua idea. La 'storia spaziale' evoca, non definisce; già dall'introduzione si manifesta la natura provvisoria, fondamentalmente indefinita e aperta a nuovi sviluppi dell'approccio che lo studio di Carter presenta. In tale approccio si evidenziano tratti post-moderni; in particolare, la critica delle nozioni di identità fissa, di finitezza a favore dell'idea di provvisorietà e incompletezza¹⁹: «[spatial history] makes no claim of authoritative completeness. It is, must be, like a journey, exploratory. It suggests certain directions in historical texts, leaves others for others to explore»²⁰. Carter programmaticamente rifiuta sistemi chiusi e rigidamente strutturati; l'impressione di disordine, casualità, incompletezza che talvolta emerge dai suoi scritti rispecchia la sua visione aperta di identità e spazio²¹. Riguardo a *The Road to Botany Bay* egli dichiara che:

[t]he book was written as a set of provisional stopping points and, to ensure that the journey didn't peter out, the spatial history was 'essayed' in the form of a journey out and a journey back [...]. As an essay in this new topic of spatial history, it seemed to me essential to embody the notion I wanted to express in the writing. Of course, for people wanting quick definitions, it was hard to find the definitive point of arrival²².

Nell'applicare la sua idea di 'storia spaziale' all'arrivo degli Europei in Australia, Carter prende in esame una serie di documenti: i diari degli esploratori e dei coloni, gli scritti e le mappe dei topografi, le storie orali dei *convicts* (i deportati dalle isole britanniche che costituirono i primi nuclei del popolamento europeo dell'isola-continente) e quelle degli Aborigeni²³.

1.1 Lo sguardo di James Cook e dei primi esploratori

Il luogo culturale dal quale la 'storia spaziale' avrebbe inizio è l'atto di denominazione dei luoghi da parte di James Cook²⁴. Durante i quattro mesi trascorsi nel 1770 nelle acque australiane, Cook assegna un nome a più di cento luoghi, tra baie, capi e isole²⁵. Carter sovverte il giudizio consolidato secondo il quale, a differenza del diario e delle eccellenti mappe da lui redatte, i nomi assegnati da Cook non avrebbero una particolare rilevanza, e li colloca nell'ambito dinamico del viaggio, considerandoli strategie per articolarne lo svolgimento, strategie che obbediscono alla logica della metafora²⁶. I nomi assegnati da Cook ai luoghi sono un mezzo per registrare il viaggio per come questo si imprime sulla coscienza²⁷. Se ne deduce quindi che tali nomi sono strumenti per viaggiare, che la loro proliferazione imita il processo esplorativo e serve a conservare lo spazio dell'esplorazione: «Cook offered future travellers an accurate chart, an outline of names, but the essence of these texts was that they did not sum up a journey, but preserved the trace of passage. They were open-ended; their very accuracy invited further exploration, pre-empted premature possession»²⁸. Il modo in cui Cook attribuisce nomi ai luoghi esprimerebbe l'impegno attivo dell'esploratore nei confronti dello spazio del suo viaggio. Carter distingue questo sguardo da quello imperialista, passivo e statico²⁹, e ne mette in risalto la visione aperta, immaginativa, in cui l'atto di nominare crea uno spazio culturale: «[...] by establishing a tradition of travelling, Cook inaugurated Australia's spatial history»³⁰.

Dalle osservazioni e preoccupazioni che nota negli scritti di altri esploratori, Carter desume che in Australia sembrava non esserci nulla che si potesse denominare servendosi della lingua inglese. E fa notare che era quasi un luogo comune tra i viaggiatori e, in seguito tra i residenti britannici, pensare che in questa terra la legge delle associazioni fosse sospesa³¹. Carter rileva la difficoltà degli esploratori nel descrivere gli spazi dell'Australia: non avendo a disposizione nella propria memoria e nel lessico inglese oggetti e luoghi paragonabili, essi non possono essere descritti. Egli individua una dissonanza tra la nuova terra e la lingua inglese. Pertanto gli esploratori attribuiscono nomi che violano la logica dell'associazione, e l'unico modo di spiegarsi questi toponimi è abbracciando la prospettiva della storia del viaggio, per le intenzioni e il desiderio che rivelano³².

Negli scritti dei primi esploratori Carter rileva l'urgenza di individuare montagne e fiumi, elementi geografici percepiti come desiderabili, dal

momento che implicano la possibilità di punti di osservazione e direzioni. Come annotano nei propri diari alcuni esploratori, sono proprio i fiumi e le montagne che in Australia sembrano mancare. Carter ricorda i diari di Edward John Eyre³³ e di Charles Sturt³⁴: quando, per esempio, Eyre assegna il nome di 'Mount Deception' lo fa in seguito alla sua delusione riguardo all'altezza di ciò che aveva creduto una montagna, e riguardo alla mancanza di corsi d'acqua. Montagne e colline si rivelano essenziali al viaggiatore europeo per comunicare lo spazio che viene esplorato; queste alture trasformano una distesa in una successione di luoghi che possono essere letti. Pertanto l'assenza di oggetti geografici identificabili diviene un fattore decisivo nel determinare la minuziosità del diario, nel caso di Eyre come in quello di Sturt: di fronte a fenomeni che scoraggiano la descrizione, resta pur sempre la possibilità di descrivere il proprio senso di impotenza³⁵.

Nei diari degli esploratori la designazione di un luogo come 'monte' può significare, addirittura, l'assenza di questo tanto desiderato oggetto. Sturt scrive: «The peak itself was nothing more than a sandy eminence on which neither tree or shrub was growing, and the whole locality was so much in unison with it, that we called it Mount Misery»³⁶. Carter commenta:

The names are extraordinary: Cape Catastrophe, Mount Dromedary, Lake Disappointment. These are names which have to do with *not* finding places [...]. The names work, but in the course of it they make language very ironic: people go to places which don't exist as a result. So you'll have names like Dry River or Mount Hopeless³⁷.

Dall'analisi della lingua che comunica lo spazio australiano nei diari dei primi esploratori europei, Carter evince che essa serve ad amplificare la loro esperienza: «In fact, phenomena enter the traveller's narrative only in so far as they align themselves with the direction of his desire. His landscape is a landscape of portents, of possible arrows, purposeful skies and meaningful silences»³⁸. I diari vengono scritti essenzialmente per dimostrare l'inevitabilità di questi viaggi, che rappresentano una forma indispensabile di conoscenza: «The charm of exploring lies not in discovery, but in the act of exploring. It lies in a state of mind where potential mountains vastly outweigh the charm of any actually found. What invests the view with significance is the explorer's desire to make it signify»³⁹.

1.2 I topografi

Carter associa gli sguardi di Sturt e Eyre a quello aperto e immaginativo di Cook, ma già nei diari di alcuni degli esploratori che susseguono, egli riscontra la responsabilità sociale che gli stessi avvertono di localizzare distese pianeggianti, montagne e fiumi, e di individuare possibili oggetti di commercio. L'occupazione della nuova terra sarebbe dipesa anche dalla

dimostrazione dell'efficacia della lingua inglese in tale contesto, e in certa misura, dalla possibilità di 'civilizzare' il paesaggio attribuendogli un ordine attraverso una lingua nota.

Carter attribuisce questo ruolo ai topografi; prendendo in esame le mappe e gli scritti («survey diaries» e «field books»), evidenzia che la loro funzione è quella di raggruppare caratteristiche geografiche e organizzare il territorio in regioni. Mentre l'esploratore è ansioso di continuare a viaggiare, il topografo ha sempre in mente di fermarsi, e vede il suo compito come quello di preparare il sentiero per un'ordinata colonizzazione.

In tale ottica, Carter prende quindi in esame l'elaborazione delle mappe e la scrittura dei «surveying texts» sia attraverso i loro immediati contesti sociali, politici ed economici, sia in relazione alle più ampie forme ideologiche alle quali appartengono. Definisce questi testi pratiche culturali che organizzano la stessa realtà che sembrano descrivere⁴⁰; insieme alle carte topografiche possono rappresentare potenti costrutti ideologici, e diventano parte attiva dell'occupazione del territorio. Gli sforzi dei topografi, mirati al possesso della terra attraverso l'assegnazione dei nomi e l'elaborazione delle mappe, sarebbero quindi parte di una ben più ampia operazione di colonizzazione attraverso la lingua⁴¹.

Carter fa notare che, quando si avrà la necessità di creare una topografia del territorio per facilitare l'insediamento, i diari di viaggio di Cook, di Flinders⁴², e quelli di Sturt e Eyre, verranno considerati inadeguati, le loro osservazioni piene di discrepanze e incorrettezze. Rileva tuttavia che non i diari, ma la topografia di Matthew Flinders di Spencer Gulf, nell'Australia del Sud, ha lasciato un segno nel processo dell'occupazione del territorio australiano⁴³. Le mappe di Flinders facilitano lo sbarco sulle coste orientali australiane; il topografo William Light arriva prima dei coloni, ed esamina la costa in poche settimane per trovare un luogo adatto per la costruzione della capitale della futura colonia. Analizzando gli scritti di Light⁴⁴, Carter evince che la ragione principale della scelta del luogo dove fondare la futura città di Adelaide è la possibilità di adottare il principio della griglia («the grid»), che presuppone la divisione razionale ed equa della terra in lotti. La facilità di tale geometrica divisione spiega l'accettazione immediata da parte dei coloni della scelta di Light⁴⁵. Nell'ottica della 'storia spaziale', la griglia organizza la struttura del futuro, dando forma e direzione all'espansione spaziale, e di qui allo sviluppo sociale.

Carter individua anche una linearità meno evidente tra la sistemazione geometrica dello spazio sottesa al *bush*, e quella delle zone suburbane tipicamente australiane. Pone i due paesaggi in relazione metaforica nonostante l'apparente contrasto della loro conformazione fisica⁴⁶; come le capanne erano costruite lungo sentieri tracciati linearmente, così con estrema regolarità geometrica, gli isolati suburbani venivano organizzati lungo assi ortogonali. Nell'assenza di una convergenza in spazi condivisi, egli rintraccia i segni di una forma d'insediamento a cui mancava l'articolazione di un di-

scorso pubblico, e che risultava caratterizzata dalla proliferazione di spazi privati. Nell'applicare la sua idea di 'storia spaziale' alla ricerca di linearità nella città e nelle aree suburbane, Carter usa lo stesso criterio impiegato nell'analisi del viaggio degli esploratori: rintraccia e rende evidente l'intenzionalità dello sguardo di chi si insedia, che si incanala in queste linee. Carter fa notare che è proprio lo spazio artificiale della griglia a mettere in evidenza l'esistenza del *bush*, che crea il confine dialettico tra città e non-città. È attraverso i limiti della città che il *bush* acquisisce una direzione, diviene uno spazio altro e un oggetto del desiderio.

1.3 Le storie dei deportati e degli Aborigeni

È sul *bush* che si concentra la fase finale dello studio di Carter, più specificamente su quella strada nel *bush*, che alcuni deportati prendono per tentare la fuga da Sydney Cove verso un luogo altro, il mondo degli Aborigeni. È convinzione di Carter che un approccio spaziale della storia possa condurre al recupero della storia aborigena, poiché una storia dello spazio culturale ci permette di comprendere l'invisibilità o marginalità che i popoli aborigeni hanno avuto nella storia imperialista. Gli Aborigeni non erano fisicamente invisibili ai coloni europei, ma percepiti secondo la prospettiva distorta di un pregiudizio culturale⁴⁷. Attraverso la 'storia spaziale' è possibile recuperare storie nascoste, «hidden histories» le chiama Carter, e sfidare the «lie of the land», la configurazione/menzogna del territorio, se ci assumiamo il compito di *ripensare* lo spazio in cui ci muoviamo, e la relazione tra parola e spazio.

Egli torna all'immagine con la quale apre la sua trattazione, la baia australiana avvistata da Cook dall'Endeavour; ricorda che l'insediamento a Botany Bay viene trasferito per ordine del Governatore Phillip a Sydney Cove poche settimane dopo l'arrivo della First Fleet. Proprio trasferendo l'insediamento, Phillip costituisce Botany Bay come il primo altro luogo nella colonia⁴⁸. Sydney Cove e l'autorità di Phillip vengono ora, per la prima volta, definiti in contrasto con l'altro luogo che si trova al di fuori, e al quale il Governatore inevitabilmente dà enfasi.

Da questi presupposti, Carter deduce che diviene ora possibile per i deportati immaginare, «conceive of a road to Botany Bay»⁴⁹, considerare la fuga verso la baia da poco abbandonata, dove sperano di trovar rifugio. Alcuni di loro tentano l'evasione; si scrive che gli evasi hanno preso la strada per Botany Bay. Ma, si domanda Carter, cos'era la strada per Botany Bay? Dopo aver riportato la definizione di Watkin Tench⁵⁰, che la descrive come il percorso nell'entroterra che i deportati prendono nel tentativo di fuggire, Carter fa notare che l'esplorazione di Port Jackson, che aveva condotto alla scelta di Sydney Cove per l'insediamento, e il trasporto dei deportati, erano avvenuti via mare. Se ne deduce che questa strada non poteva che essere un sentiero, una pista che gli Aborigeni usavano per muoversi da

una baia all'altra; non è sicuramente in quel momento una via ufficiale di comunicazione, tutt'al più si tratta di un'apertura che suggerisce la fuga, una promessa di direzione.

The road was a journey: it retained the charge of direction [...] the road to Botany Bay was a fantasy about the other place. It was the act of imagining oneself there which brought the other place into being as the occasion of a historical event. In this sense, from the point of view of spatial history, the road is richly metaphorical. Not only does it lead back, against the imperial tide of events, towards another beginning, but also by its definition of historical space as intentional space, it articulates the historical experience which the Enlightenment apologists of settlement left out. In its own way, it's a foundational event, although what it establishes is not another cause leading to other effects, but simply the presence of human beings who, though they were actors like the rest of us, did not strut the same stage as their historians and captors⁵¹.

Lo strumento con cui i deportati contribuiscono a sovvertire l'ordine costituito è una lingua che si differenzia da quella usata dall'autorità. Dai diari redatti dai cronisti della First Fleet risulta che alcuni di loro fossero grandi narratori; la loro fervente immaginazione è ampiamente testimoniata dalla maggioranza dei racconti in essi riportati. Le invenzioni dei deportati consistono principalmente in fantasie riguardanti lo spazio; i loro sogni rappresentano strategie per costruirsi luoghi credibili in cui scappare. Carter rileva anche che quelle storie, e le fantasie spaziali che racchiudono, vengono private di significato dall'autorità ufficiale, classificate come frutto dell'ignoranza dei deportati e associate quindi alla loro incapacità di usare la ragione. Carter invece mette in relazione la lingua usata in questi racconti, e gli elementi del mitico e del meraviglioso che le caratterizzano, con il caos dell'intelligibilità, e arriva a suggerire che il tratto più sorprendente delle storie a noi giunte è proprio l'intenzionale parodia del linguaggio autoritario della ragione⁵².

Ai deportati ed alle loro fantasie sulla strada per Botany Bay, Carter attribuisce un ruolo fondamentale per la definizione degli inizi della 'storia spaziale': «Their spatial fantasies revealed the possibility that, despite official plans, Botany Bay was not settled before it was reached and not even fixed finally once it was surveyed. The road to Botany Bay represented a history still to be written»⁵³.

Questa strada non conduce soltanto al luogo immaginato dai deportati, ma anche al mondo dei primi abitanti dell'Australia. Prendendo in esame i diari redatti da Tench, Carter evince che Botany Bay fosse un luogo di incontro per gli Aborigeni⁵⁴, e arriva ad ipotizzare che i deportati fuggissero attraverso quel sentiero verso il bosco non soltanto alla ricerca della libertà, ma anche della compagnia degli indigeni, sui quali fare affidamento per la sopravvivenza.

Associati dagli Europei alla natura selvaggia, gli Aborigeni entrano a far parte della storia dei bianchi con un ruolo analogo a quello dei deportati⁵⁵. Nei diari ufficiali, sono presenti note che li descrivono come incapaci di utilizzare la ragione, e inamovibili di fronte ai tentativi fatti per 'civilizzarli'. Carter sostiene che vengono considerati dai bianchi come la popolazione carceraria, ma senza precedenti penali, anche se in realtà un crimine viene comunque attribuito loro, quello di essere primitivi e di non avere storia⁵⁶. Insieme ai deportati, gli Aborigeni vengono così a costituire la natura ribelle che le autorità devono sottomettere, la preistoria che la storia deve combattere:

The tendency of the First Fleet journalists to treat the Aborigines like convicts might suggest that their history can be treated like the convicts'. It is tempting to imagine that [...] we can recover their history of travelling. Instead of making fleeting appearances and baffling pronouncements, the Aborigines might emerge as the proponents of a different, spatial history. This alternative history might, once again, be seen to reflect on certain profound preoccupations of the Sydney Cove settlement suppressed or 'rationalized' in the official account⁵⁷.

In tale ottica, Carter afferma che appropriarsi del mondo degli Aborigeni all'interno di un discorso bianco, la storia, significa supporre che essi si muovessero nello stesso spazio storico degli Europei, costituito culturalmente, secondo criteri sociali, economici ed intellettuali. Mentre tale ipotesi è valida per i deportati, non può essere valida per gli Aborigeni⁵⁸.

Carter considera le lingue degli Aborigeni, e fa notare che sin dall'inizio dell'occupazione da parte dei bianchi, si fanno soltanto sforzi minimi per comprenderle e parlarle⁵⁹. Sono gli Europei che stabiliscono i termini dello scambio, e intraprendono un dialogo al fine di legittimare una nuova società: «far from being a type of conversation between equals, the discursive situation is more usually like the unequal relation between colonizer and colonized, oppressor and oppressed»⁶⁰. In tale contesto, Carter interpreta l'assegnazione dei nomi da parte dei bianchi agli Aborigeni e ai loro luoghi, come un modo ulteriore per renderli parte della storia bianca⁶¹. Quando i bianchi utilizzano nomi aborigeni, lo fanno in assenza di uno spazio condiviso in cui possa avvenire una traduzione⁶².

La valutazione delle lingue aborigene da parte dei bianchi non farebbe che riflettere le preoccupazioni di questi ultimi riguardo all'efficacia della loro stessa lingua nel possedere il territorio: può l'inglese offrire un'organizzazione più logica e coerente di ciò che deve essere visto? È in questo modo, sostiene Carter, che si delinea la natura del progetto imperialista. La lingua inglese viene a caratterizzarsi come strumento di colonizzazione fisica piuttosto che simbolica: traducendo il paesaggio in un'organizzazione familiare attraverso le regole della grammatica e della sintassi, fa emergere

lo spazio storico dei colonizzatori bianchi⁶³. Parallelamente a questo processo linguistico, le politiche di centralizzazione e di raccolta dei nativi in villaggi, rappresentano un ulteriore tentativo di affermazione di autorità. Questo contrasta con le logiche politico-culturali degli Aborigeni dove il potere è distribuito orizzontalmente, dinamicamente, e il vagare costituisce in effetti uno stato, una forma di organizzazione politica e sociale che viene espressa non come un potere sul passato ed il futuro, ma sullo spazio⁶⁴. Carter definisce il loro mondo come un mondo di viaggio, dove la successione come fenomeno spaziale piuttosto che temporale è il naturale ordine delle cose. Non è sufficiente affermare che gli Aborigeni assegnano diversi significati ad un paese che già esiste: il paese stesso è il prodotto dei loro viaggi.

L'occupazione del territorio da parte dei bianchi si svolge quindi all'interno di uno spazio che risponde già ad una storia culturale:

Spatially, if not linguistically, the Aborigines informed the Whites at every turn [...]. In 1788, Australia was already a highly cultivated space. Aboriginal occupation had created tracks and clearings [...]. Instead of confronting chaotic nature [...] explorers and overlanders entered a country replete with directions. The very horizons had been channelled and groved by aboriginal journeys⁶⁵.

Sono proprio questi segni umani a rendere possibile l'imposizione del nuovo paesaggio culturale degli esploratori e dei coloni, che fanno uso dei sentieri tracciati dai nativi. È ormai ampiamente testimoniata la dipendenza dei bianchi dalla cooperazione degli Aborigeni, utilizzati frequentemente come guide nel corso dell'occupazione del territorio australiano. Collaborando a questo processo, gli Aborigeni inconsapevolmente accelerano la propria eclissi storica. Questo è il modello reiterato nell'occupazione di nuovi territori; la collaborazione indigena seguita dall'usurpazione delle risorse indigene⁶⁶.

Carter evidenzia che il considerevole apporto della cultura aborigena all'insediamento della società europea in Australia non ha condotto a nessuna forma rilevante di scambio. La 'storia spaziale' rivela che, con la loro cospicua assenza e con il silenzio che li circonda, gli Aborigeni hanno reso la storia dell'insediamento dei bianchi una calcolata narrazione della classe egemone⁶⁷. La 'storia spaziale' partirà quindi dalla meditazione sull'Altro⁶⁸ e dal riconoscimento della spazialità soppressa dalla nostra coscienza; sarà una riflessione su un diverso materiale storico:

[...] what the nomad, black or white, symbolized, when he wrote or danced or simply made tracks, was not the physical country, but the enactment of a historical space. In his writings, whether in the form of fences or journals, what he sought to re-enact symbolically was the figure of intention that brought the country into focus in the first place. It is here, in recognizing

the intentional nature of historical activity, that the possibility of *writing* an aboriginal spatial history emerges⁶⁹.

Per *scrivere* una 'storia spaziale' aborigena ci deve essere un recupero di significato attraverso un processo interpretativo e immaginativo⁷⁰. Carter propone come esempio di studio delle intenzioni, un testo dell'esploratore George Grey che descrive un Aborigeno che si prepara alla caccia:

The moment an Australian savage commences his day's hunting, his whole manner and appearance undergo a wondrous change: his eyes, before heavy and listless, brighten up, and are never for a moment fixed on one object; his gait and movements, which were indolent and slow, become quick and restless, yet noiseless; he moves along with a rapid, stealthy pace, his glance roving from side to side in a vigilant uneasy manner, arising from his eagerness to detect signs of game, and his fears of hidden foes. The earth, the water, the trees, the skies, each are in turn subjected to a rigid scrutiny, and from the most insignificant circumstances he deduces omens – his head is held erect, and his progress is uncertain, in a moment his pace is checked, he stands in precisely the position of motion as if suddenly transfixed, nothing about him stirs, but his eyes, they glance uneasily from side to side, whilst the head and every muscle seem immoveable; but the white eye-balls, may be seen in rapid motion, whilst all his faculties are concentrated, and his whole soul absorbed in the senses of sight and hearing⁷¹.

Questa descrizione risponderebbe allo scopo della 'storia spaziale': quello di portarci indietro, non alle origini cronologiche, ma allo studio delle intenzioni, dello spazio del desiderio. «Here, in this attitude, at once active and recollective, is history in motion. But here too is the historian, consciously recreating what is self-evident, striving for a comparable immediacy, achieving it by careful revision»⁷². Chi scrive non riesce a ricreare immediatezza soltanto attraverso mezzi stilistici, ma soprattutto adottando un punto di vista, che isola il suo cacciatore e lo osserva: «Here, in the intentional space of their activities, two cultures meet without bloodshed»⁷³.

La conclusione a cui arriva Carter è che l'attività storica, l'esperienza di ogni giorno, non è mai mera routine, ma sempre un recupero originale di ciò che era in precedenza evidente: «There would be no question of imputing this quality of introspection to the Aborigine 'in his natural state': it would be the outcome of what Husserl calls the 'activity' of concurrent actual production. This history might be a beginning»⁷⁴.

2. La teoria di Carter alla luce del dibattito teorico sullo spazio

Le parole con le quali si chiude *The Road to Botany Bay*, e la prospettiva di infiniti inizi veicolata dalla 'storia spaziale', richiamano alla mente i ben noti versi di T. S. Eliot:

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from. [...]

We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time⁷⁵.

Nelle pagine del libro di Carter risuonano altre voci, i cui echi cercheremo di individuare prendendo lo spunto da due studiosi che hanno scritto su di lui, e segnalato i principali collegamenti fra la sua idea e quelle di altri filosofi e teorici dello spazio.

2.1 L'accoglienza critica a *The Road to Botany Bay*

Nel numero dal titolo *Shared Space Brokered Time. Paul Carter* della rivista «Southerly», pubblicato nel 2006⁷⁶, appaiono sei articoli riguardanti il contributo di Carter, e in particolare di *The Road to Botany Bay*, al dibattito sullo spazio. Ci soffermiamo su uno di essi, il saggio di Iain Chambers, *The Stones in Language*⁷⁷:

I have journeyed in the critical richness and complex dispersion of Paul Carter's writings, several times retracing my steps, in order to draw both sustenance and sense from an undertaking that, in insisting on the spatialisation of history, has radically reworked the very meaning of the modern historiographical operation⁷⁸.

Chambers menziona le voci in linea con l'approccio elaborato da Carter: Martin Heidegger, Michel Foucault, Michel de Certeau, Jacques Derrida, Hayden White, Gilles Deleuze. Sostiene anche però che indicarle è meno importante che navigare nello spazio spesso indecifrabile, non delineato che Carter propone, alla ricerca di quella parte di dialogo che manca alla narrazione storica tradizionale e di fronte alla quale il mondo è stato sordo. In termini generali, possiamo rintracciare alcune delle traiettorie in comune tra le voci citate e quella di Carter: la presupposizione che molti dei modelli esistenti non corrispondano alla crescente complessità e fluidità della vita contemporanea, la necessità di una narrativa storica alternativa, il rifiuto della rigidità e inflessibilità percepita nei tentativi di stabilire categorie universali e modelli sistemici. Viene data enfasi a tutte le varietà di conoscenza locale, e prospettata l'idea di muoversi in un diverso spazio storico, che implica una *riarticolazione* dello stesso linguaggio.

A tale riguardo, Chambers evidenzia che la 'storia spaziale' propone una rivisitazione della lingua ed una configurazione poetica della storia, attraverso sentieri molteplici e multidirezionali⁷⁹:

To insist on spatial history, both in terms of a particular intellectual archive and as an informative practice, is to push our language beyond the boundaries of an institutional and epistemological reckoning, and to learn, not merely to read, but to *listen* to the dried-up river bed of the Finke River in the Northern Territory of Australia as a textured landscape that persistently “speaks”, even if we are not able to hear or understand its “sounds”. If spatial history seeks to reference what simultaneously unfolds both towards us and away from us, it interpellates us with a voice that we inhabit and yet has a provenance elsewhere⁸⁰.

Un paesaggio brullo e un fiume asciutto⁸¹, nel deserto al centro dell’Australia, presentano a chi sa guardare «a stratified and highly complex canvas, criss-crossed by diverse trajectories, interests and powers, subject to all the ambiguities, and possibilities, attendant on *translation*» (enfasi dell’autore)⁸². Chambers afferma che le ‘storie spaziali’ di Carter ci sfidano a imparare ad ascoltare il letto asciutto e sabbioso del fiume Finke, a leggerlo, insieme ai tronchi bianchi degli eucalipti e alle rocce rosse al sole, attraverso linguaggi multipli, che investono e rinnovano continuamente il paesaggio⁸³.

Lo spazio a cui fa riferimento Carter è un luogo critico che mette la lingua e il pensiero in movimento, che li allontana da un senso fisso di dimora, autorità e significato. In questa prospettiva migrante, il possesso storico e geografico del luogo e la mappatura del potere amministrativo lasciano spazio ad una geo-grafia⁸⁴ esitante, incompleta, destinata a morire e rinascere ogni volta:

Here the very idea of ‘space’, historically very much an occidental abstraction and category, declines into contingent localities and conjunctural configurations. [...] Carter’s work presents us less with a stable archaeology [...] than with an undulating series of landscapes in which history is always now. The “lie of the land” [...] evokes the uncertainty of the terrain across which the eye travels and from where the body receives its senses. [...] Carter’s detailed excursion into its folds taps the inconclusive baroque logic that overflows the form in multiple directions to reveal the creased, underside of language, time, and a “storied land”⁸⁵.

Chambers concorda con Carter che tale idea di spazio invita a prendere le distanze da una spazialità astratta, dedotta attraverso la sovranità di uno sguardo rapido e veloce, che organizza, spiega e valuta il paesaggio. A questo tipo di visione egemonica il critico associa il noto testo di Simon Schama, *Landscape and Memory*⁸⁶. Definisce questo studio sottile e criticamente acuto, ma in definitiva indifferente alla traduzione e all’incontro con l’Altro, che accompagna il riconoscimento di un punto di vista imposto da altrove, e di un territorio dove il soggetto – occidentale – può perdere il proprio orientamento, e inaspettatamente essere trasformato in un oggetto sotto occhi al-

trui. Secondo Chambers il registro unico, astratto della voce autoritaria di Schama non si applica alle narrazioni locali che rivelano mappe e significati forse indecifrabili, elementi che non possono essere trasposti nel teatro del potere, in quel testo storico rappresentato al fine di legittimare, non capire o interpretare, la nazione, la civilizzazione, il progresso e l'umanità.

Chambers termina il suo saggio evidenziando ulteriormente la natura aperta, dinamica e poetica della 'storia spaziale':

Such a history is not exhausted by the naming, colonization and appropriation of the other. It prospects a differentiated, negotiated envelopment by time and tempos that are neither simply unilateral nor necessarily monorhythmic. Here the teleology of the all-seeing gaze is blinded, bent and diverted in the performative poetics of place, where the curvilinear horizons promoted by the earth disturb and dislocate the tabular rationale of the map [...]. In such a critical disposition, replete with "baroque memories", the language of mimesis gives way to an altogether more ragged narrative that arrives through a rent in occidental sense to insist on another way of telling, another way of being, in which the gesture of the body, the performance of a poetics, the distillation of being in a sound, exceed the conclusive logic of a monument, a book, a map, an archive, a law [...]. It is the re-inscription of ourselves within the contours of "the continuing critique of Western *Logos* that will characterize the emergence of a post-colonial polity and poetry"⁸⁷.

In conclusione fa notare che la lingua su cui si basa la 'storia spaziale' non potrà del tutto spiegare, non porterà al definito, ma si baserà sulla poetica di un continuo divenire, e che lo sguardo che la accompagnerà non sarà unilaterale, ma privato di un punto di vista privilegiato, aperto a vedere nel movimento altri sguardi che attraversano, deviano e interrompono la sua linearità. Non a caso, il saggio di Chambers è scritto in un linguaggio poetico, lontano dalla scientificità accademica che caratterizza altri suoi testi. È un chiaro elogio al lavoro critico di Carter, ed anche una dichiarazione di unanimità di vedute contro «la tirannia linguistica che organizza le nostre percezioni», e a favore della coesistenza di una molteplicità di voci «that echo and envelope a differentiated, terrestrial communality»⁸⁸.

Di contro, a difesa della linearità, dell'approccio cronologico tradizionale della narrazione dei fatti, e di una voce unica che narra la 'verità storica' si colloca Keith Windschuttle che in *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering Our Past*⁸⁹, critica aspramente l'influenza della teoria post-moderna sulla pratica della storia e la nozione stessa di 'storia spaziale'. Attacca Michel de Certeau e i suoi studi sullo spazio, e Michel Foucault, al quale riserva un intero capitolo. Critica l'idea che la verità storica è un'interpretazione, e la teoria che vede nell'insistenza su un'unica verità sempre un coefficiente di potere. Il lavoro dello storico, afferma Windschuttle, non è quello di elaborare una teoria che riveli narrazioni nascoste, ma quello di ricostruire gli eventi del passato come si sono svolti:

In the 1990s, the newly dominant theorists within the humanities and social sciences assert that it is impossible to tell the truth about the past or to use history to produce knowledge in any objective sense at all. They claim we can only see the past through the perspective of our own culture and, hence, what we see in history are our own interests and concerns reflected back at us. The central point upon which history was founded no longer holds: there is no fundamental distinction anymore between history and myth. This view is not itself new. It was forcefully argued more than one hundred years ago by the German philosopher Friedrich Nietzsche, and has been nurtured by his followers ever since⁹⁰.

Individua in Friedrich Nietzsche la matrice dei metodi storici che negano la possibilità di attingere ad una verità oggettiva. Nel quarto capitolo del suo libro, *The Deconstruction of Imperial History: Poststructuralism and the Founding of Australia*, Windschuttle sostiene che l'elemento fondamentale della storia è sempre stata la dimensione temporale; gli storici hanno creduto, nel ricostruire questa dimensione attraverso una narrativa lineare, di riflettere la natura della realtà stessa. Pertanto, se si vuole mettere in discussione il nucleo centrale della storiografia, la temporalità e questo tipo di narrativa sono le fonti da attaccare⁹¹.

Windschuttle critica l'idea che lo spazio sia un elemento fondamentale nella narrazione della storia, e rifiuta l'attendibilità di una 'storia spaziale'. Si stupisce quindi dell'attenzione ottenuta da *The Road to Botany Bay* alla sua pubblicazione, delle lodi espresse da noti critici e intellettuali – tra cui Edward Said, Susan Sontag⁹², David Malouf, Peter Carey, Barry Hill – e delle numerose recensioni apparse in autorevoli riviste in Gran Bretagna. Non sorprende, afferma con disapprovazione, che i maggiori sostenitori del libro di Carter siano romanzieri e teorici della letteratura:

When Paul Carter's first book on Australian history, *The Road to Botany Bay*, was published in 1987, it attracted far more attention than might have been expected for a new author writing for a specialised, academic audience. It was discussed not only in the academic press but in all major Australian newspapers, attracting reviews from some of the senior figures of Australian historiography including Manning Clark and Russel Ward. Unusually for such an esoterically Australian work, it was also reviewed in London in the *Times Literary Supplement*, the *Times Educational Supplement* and the *London Review of Books*. [...] the book was widely regarded as something significant which, like it or not, could not be ignored⁹³.

2.2 La spazialità e il soggetto narrante nella storia

Sono numerose le voci che si oppongono con forza a quella di Windschuttle e che, in modi diversi, attribuiscono importanza alla spazialità e al soggetto narrante nell'ambito della storia. Tra le opere che lo stesso Carter indica in *The Road to Botany Bay* segnaliamo: Walter Benjamin,

Illuminations: Essays and Reflections (1970), Theodor Adorno, *Minima Moralia* (1978), Edward Said, *The World, the Text and the Critic* (1984), Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipe* (1972), Jacques Derrida, *Of Grammatology* (1976) e *Edmund Husserl's Origin of Geometry, an Introduction* (1978). Carter cita Immanuel Kant e Edmund Husserl quando, nel far riferimento alla genesi dell'esperienza vissuta dello spazio, mette in rilievo l'importanza dell'intenzionalità dello sguardo negli scritti che analizza, e nella definizione dei luoghi; e di conseguenza, quando dà enfasi al soggetto che vede, narra, scrive, e quindi crea la 'storia spaziale'⁹⁴.

Considerando i filosofi e gli intellettuali in linea con l'approccio della 'storia spaziale', Chambers⁹⁵ cita in primo luogo Martin Heidegger⁹⁶ e Michel Foucault. A sostegno di ciò, osserviamo che nello studio *Histoire de la folie à l'âge classique: généalogie d'une expérience* (1961)⁹⁷ del filosofo francese, emerge infatti la questione della spazializzazione della storia. Lo notiamo quando egli parla dello spazio riservato dalla società all'infermità mentale; uno spazio creato, sia materiale che immaginato, per la marginalizzazione o il contenimento dei malati di mente. In *Dits et écrits*, Foucault afferma: «Il y aurait à écrire toute une histoire des espaces qui serait en même temps une histoire des pouvoirs [...]. Il est surprenant de voir combien le problème des espaces a mis longtemps à apparaître comme problème historico-politique». E ancora sulla relazione tra spazio e potere: «L'espace prédétermine une histoire qui en retour le refond, et se sédimente en lui. L'ancrage spatial est une forme économique-politique qu'il faut étudier en détail»⁹⁸.

Il rapporto fra il filosofo francese e Carter è evidenziato da Chris Philo e Stuart Elden, studiosi di Foucault, che propongono una re-interpretazione della *Histoire de la folie* come 'storia spaziale'; Elden cita come fonte per la definizione di 'storia spaziale' proprio *The Road to Botany Bay: An Essay in Spatial History*⁹⁹. La storia narrata da Foucault non consiste soltanto nello studio della struttura architettonica dei manicomi o di altre pratiche spaziali, ma si propone di situarle all'interno di una analisi più ampia che esamini dal punto di vista storico e sociologico gli spazi della pazzia.

La connessione tra Heidegger e Foucault nel processo di elaborazione di una 'storia spaziale', è stata analizzata da Elden in un testo di recente pubblicazione: *Mapping the Present: Heidegger, Foucault and the Project of a Spatial History*¹⁰⁰. Il titolo accerta la relazione tra Foucault e Heidegger¹⁰¹, in particolare sulle questioni dello spazio e della storia¹⁰². Nell'analizzare i concetti di 'luogo' in Heidegger e di 'storia spaziale' in Foucault, Elden mira ad elaborare un approccio teorico ove lo spazio e la storia devono essere *ripensati*, e combinati come 'storia spaziale', piuttosto che come storia dello spazio. Lo spazio non è semplicemente un oggetto di analisi, ma diventa uno strumento di analisi; il lavoro intellettuale di Foucault viene rivisto attraverso l'analisi di Heidegger, e il progetto di una 'storia spaziale' stabilito attraverso una rilettura delle sue opere sulla pazzia e sulla disciplina. Lo studio mira a dimostrare l'importanza cruciale delle relazioni spaziali

nell'esercizio delle nuove forme di potere¹⁰³. Elden evidenzia inoltre la recente attenzione dedicata al pensiero di Foucault in connessione ai metodi di *risrittura* della storia¹⁰⁴.

2.3 Il rapporto fra la poesia e la storia

Un altro richiamo indicato da Chambers che ci sembra appropriato è quello a Hayden White, che nel suo *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*¹⁰⁵, riferimento teorico del Neostoricismo, usa il termine «metahistory» per definire una storia intesa come «discorso», come «una narrazione da analizzarsi attraverso gli strumenti dell'analisi retorica e letteraria»¹⁰⁶. La dipendenza, nella descrizione del mondo storico, dalle tecniche del linguaggio figurativo è alla base della sofisticata indagine di White¹⁰⁷.

Egli evidenzia la natura essenzialmente provvisoria e contingente delle narrazioni storiche, che definisce costruzioni verbali i cui contenuti sono tanto inventati quanto trovati, e le cui forme hanno più in comune con i loro corrispettivi nella letteratura di quanto abbiano con quelli nelle scienze. La storia è accessibile soltanto attraverso il linguaggio e la nostra esperienza della storia è indissociabile dal nostro discorso su di essa; questo discorso deve essere scritto prima di poter essere assimilato come storia, e questa esperienza può essere tanto varia quanto lo sono i diversi tipi di discorso che si incontrano nella storia della scrittura stessa: «ciò che il discorso storico produce sono *interpretazioni* di qualsiasi informazione e conoscenza del passato a disposizione dello storico»¹⁰⁸.

È evidente l'affinità tra ciò che sostiene Carter e le ipotesi di White, che situa la storia nel contesto della letterarietà, e nel ridefinirla fa ricorso agli strumenti forniti dall'analisi della retorica e della letteratura, soprattutto della poesia. White si sofferma sull'affinità tra storico e poeta, entrambi narratori, e mira a fondare una teoria formale dell'opera storica in grado di decodificare la retorica della storiografia, e dietro questa retorica le rappresentazioni ideologiche che conducono lo storico o il filosofo della storia ad esporre i fatti secondo un certo modello. Interpreta la convinzione dello storico di 'trovare' la forma della sua narrazione negli eventi stessi, piuttosto che imporla ad essi come fa il poeta, come una certa mancanza di autocoscienza linguistica, che nasconde quanto le descrizioni degli eventi costituiscano già interpretazioni della loro natura.

Prospettando la necessità di riconsiderare la distinzione convenzionalmente tracciata fra discorso poetico e prosa nell'ambito della discussione sulla narrazione storica, White individua un elemento poetico in ogni resoconto storico sul mondo e la dipendenza dalle tecniche del linguaggio figurativo, ed evidenzia gli elementi di invenzione presenti nel discorso storiografico. Nel sottolineare la natura metaforica dei grandi classici della storiografia, sostiene che nessuno di loro ha mai risolto definitivamente un

problema storico; per questo saremmo autorizzati a classificare il discorso storico *in primis* come interpretazione, più che come descrizione o spiegazione, e soprattutto come un tipo di scrittura che, invece di pacificare il nostro desiderio di sapere, ci stimola a maggiore ricerca.

White non sta cercando di dimostrare che la realtà storica è inconoscibile, o comunque al di là della capacità degli storici, ma che non problematizzare il linguaggio degli storici e considerarlo quindi uno specchio della realtà del passato impoverisce la nostra capacità di capirlo e riviverlo. Propone quindi di sperimentare modalità di discorso adeguate alla drammaticità dei temi e alla vastità delle conoscenze acquisite, che tengano conto della responsabilità morale di cui gli storici debbono farsi carico, dal momento che la scelta consapevole di come raccontare il passato comporta anche una dimensione morale e interpretativa che si esprime nella forma linguistica in cui gli storici presentano la narrazione¹⁰⁹.

Un altro pensatore citato da Chambers e chiamato in causa dallo stesso Carter riguardo alla necessità di una narrazione che trasmetta la multidimensionalità dell'esperienza, è Jacques Derrida in *Of Grammatology*, che «reread past writing according to a different organization of space»¹¹⁰. Nel definire le voci di questa narrazione, lo studioso non manca di far riferimento al lavoro teorico di Deleuze e Guattari¹¹¹, specificamente nell'ultima fase del suo studio, quando afferma che la storia spaziale deve adottare una scrittura che smascheri la voce narrante della storia bianca:

Primitive forms of expressions are oral, vocal, but not because they lack a system of writing: a dance on earth, a pattern on a wall, a design on the body are systems of writing, spatial writing [*un géo-graphisme*], a geo- graphy. These forms of expressions are oral precisely because they possess a system of writing which is independent of the voice [...] coordinated within a radiating, multidimensional structure. (And it is necessary to say that the opposite is true of linear writing: cultures only cease to be oral when they forfeit the independence and autonomous dimensions of a system of writing; it is in aligning itself with the voice that writing both supplants the voice and introduces a fictional voice)¹¹².

Le forme di espressione a cui i due teorici fanno riferimento in *Anti-Oedipe* sono indipendenti dalla voce, legate ad essa ma coordinate ad una struttura multidimensionale, in opposizione alla scrittura lineare, che introduce invece un'unica voce narrante: «This fictional voice is the voice which can tell its story anywhere and over and over again. It is the voice of white history»¹¹³.

2.4 La narrazione metaforica come forma di storia

Una voce diversa rispetto a quella della storiografia nel narrare la storia aborigena, viene segnalata anche da Les A. Murray in *The Human-Hair*

Thread, uno dei saggi del suo *Persistence in Folly*¹¹⁴. Può sorprendere, data l'estrema diversità delle posizioni dei due intellettuali, il numero di risonanze e affinità che si riscontrano tra alcuni concetti proposti da Carter, ed evocati dal poeta australiano.

Quest'ultimo sostiene che sono stati elaborati diversi studi antropologici inaccurati sugli Aborigeni, e mette in evidenza *Songs of Central Australia* (1970)¹¹⁵ di T.G.H. Strehlow, che non esita a definire «monumental and superb»¹¹⁶. L'antropologo e linguista australiano scrive della tribù aborigena degli Aranda, parla la loro lingua come un nativo. Les Murray cita una storia narrata da Strehlow su una cerimonia Rúbuntja, alla quale il poeta stesso fa riferimento in modo scherzoso in *Stockman Songs*¹¹⁷, e la propone come esempio di una diversa narrazione storica:

A large group of fire ancestors was living at the beginning of time around Urúbuntja or Rubúntja, now known as Mount Hay. Some of the fire ancestors accidentally started a bushfire which rapidly engulfed the whole countryside. Finally the fire ancestors themselves were set ablaze. The older men among them thereupon turned into sacred objects. The younger men – who were still wearing their hair tied into long cones in the manner of Aranda novices – rose towards the sky. With their hair aflame and their bodies charred and blackened, they were carried by the fire-heated gales many miles away. Some landed near Tnorula, and changed into grass-tree; other came down in Pmolangkinja, where they turned into palms and cycads [...]. The Mountain of Urúbuntja never regained its trees, and the surrounding burn-out country turned into Mitchell grass plains¹¹⁸.

«As well as being metaphorically vivid, this story makes good sense as history, and depicts what probably happened many times in the past as central Australia dried out and became deforested»¹¹⁹; Les Murray individua nel racconto di Strehlow il tentativo, riuscito, di attingere al senso della spiritualità di un'altra cultura e del suo modo di vedere, e propone la sua narrazione metaforica come una forma di storia. Non a caso T. G. H. Strehlow è una delle tre figure attorno alle quali Carter scrive *The Lie of the Land*, in cui afferma che la politica post-coloniale deve essere fondata in maniera poetica, che «we will need to have a different conception of the land and our relation to it»¹²⁰. Nella vita e negli scritti dell'antropologo e linguista australiano, Carter individua una resistenza critica e creativa all'idea occidentale consolidata del diritto di invadere e occupare.

Un altro concetto sostenuto da Carter si ritrova negli scritti di Les Murray: la scomparsa degli Aborigeni e delle loro lingue dal confronto con gli Europei, e l'affermarsi di un'unica lingua in questa non-negoziazione.

As the Aborigines themselves fade from view as an independent "side" in the confrontation, their place is taken by various stereotyped European views of them. [...] They have gone, in a few short years, from being unen-

cumbered with possessions to being destitute, “poor for the first time”, and their culture goes underground, becoming a matter of fading traditional lore spoken softly in languages which most white men do not trouble to listen or to learn. Colonial reality is something which can be, and is, expressed entirely in the conqueror’s language¹²¹.

Trattando delle relazioni tra i bianchi e gli Aborigeni «during the first years of settlement at Sydney Cove, the period of Phillip’s governorship» nella poesia *The Conquest*, Murray dichiara: «This period is very important, in that events and reverses which happened then went far towards setting the pattern of black–white relations for more than a century afterwards»¹²². In questo modo, il poeta conferma la tesi proposta in *The Road to Botany Bay* riguardo a questo evento fondante della storiografia australiana¹²³.

Riscontriamo un’ultima affinità tra Carter e Les Murray nelle loro rispettive intenzioni di recuperare le voci nascoste, soppresse della storia; il poeta cerca di riportare i ritmi aborigeni in alcune delle sue poesie¹²⁴, e Carter, in molti dei suoi lavori, esplora le potenzialità del suono, nel tentativo di far riemergere ciò che è stato occultato, e rintracciare un’area di comunicazione tra culture diverse¹²⁵. Già nella prima pagina di *The Road to Botany Bay* nell’introdurre i luoghi dell’Australia prima che venissero denominati, all’arrivo degli esploratori, li descrive attraverso i suoni: «Where was the place as yet? Ahead it was dense, cloudy; the report of small waves behind. The sounds of voices calling to each other out of sight, displaying the invisible space, making it answer. Birds with human voices»¹²⁶.

2.5 Il ruolo dello spazio nella cultura contemporanea

Il dibattito sulla percezione dello spazio è stato particolarmente vivace negli ultimi tre decenni, non soltanto in collegamento con lo studio della storia ma anche con quello della letteratura, e più in generale della cultura. All’inizio degli anni Settanta Jurij M. Lotman esplora i rapporti tra le modalità della percezione dello spazio e la diegesi. In *Tipologia della cultura* (1973)¹²⁷ egli mira a costruire il metalinguaggio della descrizione della cultura sulla base di modelli spaziali attraverso l’analisi di alcuni testi¹²⁸ per arrivare ad un testo-costrutto, il testo o quadro del mondo di una cultura. «La lingua dei rapporti spaziali risulta uno dei mezzi fondamentali di comprensione della realtà [...]. I più comuni modelli sociali, religiosi, politici, morali del mondo, con l’aiuto dei quali l’uomo nelle varie fasi della sua storia spirituale interpreta la vita che lo circonda, risultano inevitabilmente essere caratteristiche spaziali [...]»¹²⁹. Una delle particolarità universali della cultura umana sta quindi nel fatto che il quadro del mondo assume tratti spaziali.

La descrizione dello spazio di un dato testo, interverrà come un metalinguaggio, nel quale chi scrive conduce il discorso sull’organizzazione inter-

na di un dato modello del mondo; ne consegue che l'analisi delle strutture spaziali evidenzia un modello o quadro del mondo che esprime la visione dell'autore implicito. Partendo dal presupposto che la narrazione opera sempre una scelta degli elementi che rientrano in un eventuale campo spaziale che noi ricostruiamo, nell'immaginazione, deduciamo che lo spazio è dunque sempre selezionato e filtrato da un'attitudine percettiva¹³⁰. Lotman ha contribuito ad evidenziare nella semiotica della narrativa l'importanza dell'analisi dello spazio, uno dei cardini strutturali del testo letterario, e il suo ruolo nei complessi meccanismi di produzione del messaggio.

Nel 1974 in *La production de l'espace*, un altro noto pensatore, Henri Lefebvre¹³¹, annuncia un cambiamento fondamentale riguardo alle nozioni di spazio all'inizio del ventesimo secolo, e lo collega al nuovo movimento emergente in campo artistico e letterario:

The fact is that around 1910 a certain space was shattered. It was the space of common sense, of knowledge (savoir), of social practice, of political power, a space hitherto enshrined in everyday discourse, just as in abstract thought, as the environment of and channel for communications; the space, too, of classic perspective and geometry developed from the Renaissance onwards on the basis of Greek tradition (Euclid, logic) and bodied forth in Western art and philosophy, as in the form of the city and town. Such were the shocks and onslaughts suffered by this space that today it retains but a feeble pedagogical reality, and then only with great difficulty, within a conservative educational system. Euclidean and perspectivist space have disappeared as systems of reference, along with other former "commonplaces" such as the town, history, paternity, the tonal system in music, traditional morality, and so forth¹³².

Nel 1976 Lefebvre intuisce l'importanza che lo spazio avrebbe ulteriormente conquistato nella nuova fase di discussione profilatasi negli ultimi decenni:

The dialectic is back on the agenda [...]. The dialectic today no longer clings to historicity and historical time, or to a temporal mechanism such as 'thesis-antithesis synthesis' [...]. This, then, is what is new and paradoxical: the dialectic is no longer attached to temporality. [...] To recognize space, to recognize what 'takes place' there and what it is used for, is to resume the dialectic: analysis will reveal the contradictions of space¹³³.

Nel 1989 Edward Soja fa riferimento al pensiero di Lefebvre, e ribadisce l'importanza dello studio sullo spazio, associandolo alla definizione di nuove forme di storia, e di nuove geografie: «The reassertion of space in critical social theory – and in critical political praxis – will depend upon a continued deconstruction of a still occlusive historicism and many additional voyages of exploration into the heterotopias of contemporary postmodern geographies»¹³⁴. Il dibattito sullo spazio è tuttora acceso ed

estremamente articolato; la sua centralità in epoca contemporanea è riaffermata nel 1994 dallo stesso Foucault, nel quale abbiamo ritrovato la matrice dell'idea della spazializzazione della storia:

Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio. [...] si potrebbe dire che alcuni dei conflitti ideologici che animano le polemiche di oggi si svolgono tra i devoti discendenti del tempo e gli abitanti accaniti dello spazio [...]. Ad ogni modo credo che l'inquietudine d'oggi riguardi fundamentalmente lo spazio, che appare indubbiamente ben più piegato di quanto non lo sia il tempo [...]¹³⁵.

2.6 Conclusione

Attraverso la 'storia spaziale', Carter ha voluto esplorare dialetticamente alcune delle contraddizioni segnalate da Lefebvre, Soja e Foucault, senza pretendere di arrivare ad una completezza autoritaria. Riconsiderando la relazione tra parola e spazio, ed in particolare il processo di denominazione dei luoghi, ha proposto una narrazione storica aperta ed esplorativa, dinamica e dialettica, poetica, che evidenzia l'intenzione e lo spazio del desiderio di chi osserva e di chi è osservato. Questo approccio ha messo in risalto la possibilità di un recupero della storia aborigena, dal momento che nella complessità di questi 'spazi' si può configurare l'incontro dei primi abitanti dell'Australia con i bianchi, la possibilità della traduzione dell'Altro in luoghi condivisi.

In questo tentativo, e nell'importanza data all'attribuzione dei nomi nel processo di scrittura – e quindi di lettura – del paesaggio, individuiamo l'originalità del metodo di Carter, e il suo contributo più rilevante al dibattito teorico sullo spazio. La sua voce si associa a quelle di coloro che negli ultimi decenni hanno mirato a recuperare narrazioni nascoste e obliate; Carter applica le sue idee a situazioni ed ambienti specifici, all'arrivo degli Europei in Australia alla fine del XVIII secolo, ai rapporti tra i popoli e il territorio. Riteniamo che proprio l'articolazione di questo discorso in un preciso ambito sia innovativa, e valutiamo la qualità della narrazione, con la quale Carter coinvolge intensamente il lettore, come uno dei maggiori pregi di *The Road to Botany Bay*.

Osserviamo tuttavia che, nella sua analisi, oltre allo sguardo e al desiderio della narrativa spaziale dell'aborigeno, dell'esploratore, del colono e del colonizzatore, si evidenziano marcatamente lo sguardo e il desiderio di chi scrive. Ci si chiede inesorabilmente se il colto teorico localizzato nell'occidente – britannico – post-coloniale stia mostrando il proprio desiderio, la sua stessa fantasia in relazione all'oggetto della sua narrativa. Non c'è dubbio che Carter domini lo spazio discorsivo che egli crea. Ed il suo sguardo ci sembra voler coincidere con gli sguardi di Cook e di Flinders, come lo studioso li descrive: in evoluzione, aperti, esplorativi.

Ci chiediamo inoltre: nella storia proposta da Carter, da narrare sotto forma di spazi dinamici ed infiniti inizi, attraverso un linguaggio che rifletta la multidimensionalità dell'esperienza, è possibile elaborare una narrazione che sia in grado di evidenziare la violenza presente in alcuni luoghi della società contemporanea? Teorizzare uno spazio di incontro astratto, discorsivo – quello del desiderio – non è abbastanza; è importante anche considerare e opporsi ai meccanismi di potere che esistono nello spazio materiale, al fine di non operare esclusivamente ad un livello teorico.

A questo riguardo, è interessante notare come al di fuori del mondo accademico *The Road to Botany Bay* venga immediatamente ricevuto dagli architetti del paesaggio e dai committenti di arte pubblica come un testo potenzialmente 'pratico'; il loro invito ad applicare le idee esposte in questo studio alle pratiche artistiche e all'architettura, porta Carter ad occuparsi concretamente della progettazione di spazi pubblici:

The historical geographers and cultural historians, the media theorists and philosophers of praxis, the art historians, landscape architects and even commissioners of public art who solicited my response must have thought the concept of "spatial history" explained something that their 'laws' didn't. The proposition that imperialism is a poetic process must have seemed intriguing at a time when the habit amongst Postcolonial scholars was to condemn colonialism unreservedly. Probably, my idea that places came into being after their stories, that they were discursively constructed through the rhetorical and graphic practices of the colonizers, was less original than I thought. To suggest that colonial topographies constituted the 'work' of imperialism was to extend into the domains of history and geography Ernst Cassirer's definition of the work of art as a 'social' action rather than a truly individual creation. Still, demonstrating that activities like map making, place naming, journal writing, and the establishing of viewpoints were acts of spatial invention showed that imperialism could not be explained simply as an act of cultural imposition¹³⁶.

Dalle idee e dai progetti di Carter emerge la volontà di riflettere sulla natura del colonialismo e, nella pratica, di creare luoghi di incontro che rendano possibile una traduzione, e in cui gli individui possano entrare in contatto; si evidenzia quindi un interesse autentico alle dinamiche delle relazioni umane.

La questione emerge naturalmente già in *The Road to Botany Bay* e in *The Lie of the Land*: scrivendo questi testi, Carter sembra aver voluto creare una sorta di coreografia per individuare luoghi che facilitino la comunicazione con l'Altro, un contatto che si realizza principalmente nel desiderio per certi spazi, e nel desiderio stesso dell'incontro.

Ci sembra che il suo lavoro mostri delle costanti in continuo sviluppo: l'interrogarsi sulle creazioni di geografie immaginarie¹³⁷, sulle potenzialità della narrazione poetica e sulle responsabilità morali di questi discorsi. E ci sembra anche che l'alto livello di astrazione dei suoi scritti si associ

sempre di più alla necessità di lasciare tracce che si inscrivano fisicamente nei luoghi, che creino spazi pubblici dinamici e aperti alle nuove necessità ambientali, e alle nuove forme di cosmopolitismo che si stanno delineando. Carter suggerisce che la maggior parte dei luoghi creati per la convergenza e il passaggio degli individui nel mondo occidentale sono lineari, piatti e privi di dinamismo. Ciò evidenzia la necessità della creazione di spazi pubblici che permettano la sopravvivenza di ciò che di umano c'è nell'essere umano: la sua sensibilità e le sue emozioni.

Pensiamo che Carter individui il mezzo essenziale per tale recupero nella narrazione poetica, alla quale negli ultimi progetti egli dà sempre più rilevanza¹³⁸; questa dimensione si associa all'architettura dei luoghi pubblici attraverso l'utilizzo dei suoni, delle storie narrate, delle parole inscritte nelle pietre:

To cultivate an environment is, as the word topography suggests, to write its landscape. And to write is no metaphor: the Greek, Latin and Anglo-Saxon words for writing come from roots whose primary sense is to scratch, to cut, tear and to dig. [...] the resulting relief is a kind of vivid braille¹³⁹.

Nelle aree che egli progetta, la scrittura nello/dello spazio aspira a creare luoghi socializzanti e narranti, in cui si esalti la dimensione partecipativa e, ove possibile, condivisa degli individui. Carter popola questi spazi di storie locali, sempre dinamiche e diverse, che siano un arricchimento per l'ambiente e per la comunità¹⁴⁰. Intende così creare luoghi in cui la sensibilità di ciascuno è messa in gioco, e le emozioni divengono un tramite per appropriarsi del senso, ed anche, nella comprensione della diversità, di un ruolo di responsabilità attiva. «After the "spatial turn" that has permeated new work in the humanities and social sciences since the 1980s we must [...] pursue a close analysis of the transformative power of revitalized or alternative public spaces»¹⁴¹; è estremamente vivace negli ultimi anni il dibattito sul ruolo centrale degli spazi pubblici, zone di contatto di traduzione interculturale¹⁴², potenziali luoghi di incontro che possono favorire l'integrazione di modi di vivere contraddittori e ibridi, in una visione di relazioni sociali che affermino una diversità comunicata, senza esclusione.

Note

¹ P. Carter, *The Road to Botany Bay, An Essay in Spatial History*, Faber and Faber, London 1987.

² Pur avendo avuto notevole risonanza in Australia ed in Gran Bretagna, il lavoro di questo studioso eclettico e poliedrico è tuttora scarsamente noto in Italia. Nato in Inghilterra nel 1951, Carter studia a Oxford, vive in Spagna e in Italia, e nel 1980 si trasferisce in Australia, dove attualmente risiede e lavora come ricercatore presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Melbourne. Lo studio dello spazio è sempre stato al centro del suo interesse; ne sono testimonianza i suoi testi e la sua attività nella progettazione di spazi pubblici e nell'arte ambientale. Dopo *The Road to Botany Bay*, nel 1992 pubblica *Living in a New Country: History, Travelling, Writing* (Faber and Faber, London, 1992), che si concentra sulla percezione dello spazio e del movimento da parte di emigranti e nomadi. In *The Lie of the Land* (Faber and Faber, London

1996), Carter prospetta la necessità di una diversa concezione della terra e della nostra relazione ad essa. In *Repressed Spaces: The Poetics of Agoraphobia* (Reaktion Books, London 2002), egli affronta la storia culturale dell'agorafobia, e interpreta la paura degli spazi aperti come una risposta profonda alla de-umanizzazione della città contemporanea. Pubblica inoltre *The Sound In-Between, Voice, Space, Performance* (New South Wales University Press, Sydney 1992), *Lost Subjects*, (Historic Houses Trust of New South Wales, Sydney 1999) e con R. Lewis, *Depth of Translation: the Book of Raft* (New Music Articles Publications, Melbourne 1999). Le sue ricerche sulla progettazione degli spazi pubblici, e il suo interesse per il tema della formazione dell'identità in relazione all'Altro e allo spazio nel contesto coloniale e post-coloniale, confluiscono in P. Carter, *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*, Melbourne University Press, Carlton, Australia 2004. Quest'argomento è ampiamente trattato da Carter anche in una serie di saggi ed articoli; da segnalare fra essi P. Carter, *The Empty Space is a Wall: The Role of Theatrical Translation in the Public Re-inscription of the Other*, «Performance Research», 10, 2, 2005, pp. 79-91, P. Carter, *Other Speak: The Poetics of Cultural Difference*, in S. McQuire & N. Papastergiadis (eds.), *Empires, Ruins and Networks: the Transcultural Agenda in Art*, Melbourne University Press, Carlton, Australia 2005, pp. 240-263, e P. Carter, *Mythforms: Techniques of Migrant Place-Making* in S. Cairns (ed.), *Drifting: Architecture and Migrancy*, Routledge, London 2004, pp. 82-98. Sempre nell'ambito dello studio dello spazio si inseriscono due significativi progetti di ricerca finanziati dal governo australiano: nel 2001-2003 «Ephemeral Architectures, Cultural Heritage, Urban Design, and the Role of Performance», e nel 2004 «Sustaining Places: Public Space Design in a Time of Loss». Il suo lavoro artistico include *Nearamnew* (2003), una superficie di 7.500 metri quadrati con nove campi di lettere inscritte nella pietra della Federation Square a Melbourne (lo studio per la realizzazione di questo spazio è esposto in P. Carter, *Mythform: The Making of Nearamnew at Federation Square*, Miegunyah Press, Carlton, Australia 2005) e Maze Green, un'area verde nel campus dell'Università di Sydney, che è stata ultimata nel 2008.

³ Diversi e complessi sono stati nel corso degli anni gli approcci disciplinari che hanno affrontato lo studio dello spazio: geografici, antropologici, archeologici, filosofici e sociologici. In questa sede non possiamo tener conto della gran quantità di testi che hanno trattato dell'argomento, anche soltanto negli ultimi decenni. Ci limiteremo a prendere in esame l'idea di Carter e quelle di alcuni dei filosofi che hanno affrontato lo studio dello spazio in relazione alla storia.

⁴ Carter prende il via per il suo discorso da una descrizione dell'approdo a Port Jackson nel 1788 del Governatore Arthur Phillip, tratta da *A History of Australia* di C.M.H. Clark, che egli definisce «Australia's leading historian»: «as history's secretary, Clark colludes in history's own wish to see chaos yield to order», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. xiv.

⁵ Ivi, pp. xv, xvi.

⁶ Le pratiche culturali attraverso le quali le identità degli stati-nazione e l'autorità degli imperi vengono 'inventati' o rinforzati sono state ampiamente discusse negli ultimi trent'anni, a cominciare dai testi ormai considerati classici di Benedict Anderson, Eric Hobsbawm e Terence Ranger nei primi anni Ottanta fino ad arrivare a *Nation and Narration* (1990) e *The Location of Culture* (1994) di Homi K. Bhabha, *Orientalism* (1978) e *Culture and Imperialism* (1993) di Edward Said, e *Imperial Leather* (1995) di Anne Mc Clintock.

⁷ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. xx.

⁸ Ivi, pp. xx, xxi.

⁹ Ivi, pp. xxi, xxii.

¹⁰ Per quanto riguarda l'idea di storia e di potere, e dello storico come *controstorico* si veda M. Foucault, *Nietzsche, l'ideologia, l'histoire* (1971) in *Microfisica del potere*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977. Per l'idea di una storia fatta dalle voci soppresse, espulse dalla storia ufficiale citiamo J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979, G. Vattimo, *La fine della Modernità*, Garzanti, Milano 1985, e H. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994, in cui il critico articola e discute il concetto espresso da Foucault riguardo ai *petits récits*, le narrazioni «al di fuori» dei grandi eventi storici.

¹¹ «Rappresentazione è una parola chiave della poetica culturale del Neostoricismo, – scuola americana che ha come fondamento teorico *Metahistory* di Hayden White – per il quale ogni testimonianza e certificazione è un frammento che può essere compreso solo in riferimento

all'intero macrotesto culturale a cui appartiene, secondo le linee guida definite da Glifford Geertz», in M. Domenichelli, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, post-historia e controistoria*, «Moderna», 1-2, 2006, p. 73.

¹² P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. xxi.

¹³ Ivi, p. xxiv (enfasi dell'autore).

¹⁴ Ivi, pp. 81-82.

¹⁵ Ivi, p. 350.

¹⁶ Ivi, p. xxiii.

¹⁷ Intervista rilasciata a Roberta Trapè da Carter presso l'Università di Melbourne, Australia, marzo 2007.

¹⁸ Lo *status* della narrazione storica ed il legame intimo della storia con le sue basi letterarie sono stati analizzati da Hayden White in *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973 e in E. Tortarolo (a cura di), *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci Editore, Roma 2006. Ci riserviamo di analizzare i riferimenti a Hayden White e a Michel Foucault (per quanto riguarda il rapporto spazio/storia) nella seconda parte del nostro studio.

¹⁹ Troviamo interessante il testo di M. Featherstone, *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Sage, London 1995 principalmente riguardo ai temi di spazio e mobilità.

²⁰ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. xxiii.

²¹ Tale prospettiva emerge nell'unico romanzo da lui scritto sinora: P. Carter, *Baroque Memories*, Carcanet, Manchester 1994.

²² Da una conversazione tra Carter e David Malouf trasmessa dall' Australian Broadcasting Corporation nel programma di Radio Helicon il 27 Marzo 1988: Paul Carter and David Malouf, *Spatial History*, pubblicata in «Textual Practice», 3, 2, 1989, pp. 173-83, p. 174.

²³ «The literature of spatial history – the letters home, the explorers' journals, the unfinished maps – are written traces which, but for their spatial occasion, would not have come into being. [...] they should be read as records of travelling», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. xxii.

²⁴ J. Cook, *The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery*, published for the Hakluyt Society, Cambridge University Press, Cambridge 1955, in J.C. Beaglehole et al. (eds.), *The Voyage of the Endeavour, 1768-1771*, vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge 1955, p. cciv. Carter sostiene che i nomi attribuiti da Cook hanno origine dall'immediata esperienza del viaggio, rappresentano una genealogia di particolari, piuttosto che un'organizzazione gerarchica o tematica. I nomi di Cook non sono, afferma, proto-scientifici o proto-imperialisti, e vanno letti ed interpretati all'interno della narrazione del diario di viaggio, come accurata espressione dell'esperienza dell'esploratore.

²⁵ La sua fonte è John Cawte Beaglehole, il principale biografo di Cook. J.C. Beaglehole, *The Life of Captain James Cook*, Stanford University Press, Stanford 1974.

²⁶ Carter aggiunge che l'intera gamma delle figure retoriche attraverso le quali denominiamo il mondo, tentando di tradurlo in concetti plausibili, è per sua natura fondamentalmente spaziale, e che la metafora è letteralmente una figura retorica spaziale: in senso statico sta in luogo di qualcos'altro, in senso dinamico, trasporta il significato, avvicina ciò che è lontano.

²⁷ «In this sense travelling [...] was an epistemological strategy, a mode of knowing», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 69. Carter invita a leggere il diario di Cook non con lo scopo di elencare le sue scoperte, ma cercando di valutare la qualità del viaggio che il diario rivela, l'integrità dell'esplorazione come strumento di conoscenza. Il rispetto estremo di Cook per la navigazione pone l'accento sulla differenza tra esplorazione (*exploring*) e scoperta (*discovery*): mentre la scoperta si basa sul presupposto di un mondo di fatti in attesa di essere trovati, collezionati e classificati, un mondo in cui l'osservatore neutrale non è coinvolto attivamente, l'esplorazione pone l'enfasi sul coinvolgimento attivo dell'osservatore nei confronti del suo ambiente. Carter inferisce che essere un esploratore significa abitare un mondo di oggetti potenziali con i quali si porta avanti un immaginario dialogo, e che il servizio più utile reso dall'esploratore consiste nel permettere allo spazio del viaggio di emergere, di parlare. «It is perfectly possible to explore without discovering anything. In fact it is precisely an exploring state of mind that renders discoveries significant, not spuriously factual but authentically

intellectual». Nel diario di Cook emerge, secondo Carter, la certezza che la qualità e il valore del suo viaggio non sono direttamente proporzionali alle scoperte fatte, e la convinzione che un' esplorazione attenta è una forma di conoscenza dello stesso valore delle scoperte stesse.

²⁸ Ivi, cit., p. 32. Carter cita a riguardo John Locke, che considera il linguaggio scientifico un linguaggio libero da distorsioni metaforiche, e afferma di contro che il linguaggio delle «cose così come sono» è un'illusione; l'illusione consiste nel fatto che anche l'argomento più neutro non può esimersi dalle figure retoriche, e per quanto scientifico pretenda di essere, il linguaggio dell'empirismo rimane metaforico.

²⁹ Un recente studio di B.W. Richardson sui viaggi di James Cook, *Longitude and Empire: How Captain Cook's Voyages Changed the World*, conferma l'ipotesi di Carter sul suo contributo fondamentale nella letteratura di esplorazione. Richardson analizza il significato culturale dei tre viaggi di Cook nel Pacifico del Sud (1768–1780) e, più orientato ai *Cultural Studies* che alla storiografia, sostiene che i viaggi di Cook hanno segnato una trasformazione nel pensiero moderno sullo spazio, nazione, classificazione e impero – proprio come aveva già suggerito Carter in *The Road to Botany Bay*. Il punto di partenza di Richardson sono i volumi che descrivono le spedizioni di Cook; questi testi sono stati pubblicati con il supporto del Ministero della Marina Britannica, che in primo luogo le aveva appoggiate, e il cui coinvolgimento nell'esplorazione del Pacifico del Sud aveva fatto sì che gli studiosi considerassero per molto tempo tali viaggi come imprese proto-imperiali. I libri erano enormemente popolari: la narrazione di John Hawkesworth del primo viaggio di Cook era il libro più frequentemente preso in prestito dalla Bristol Library negli anni Settanta, più delle *Letters to His Son* di Earl of Chesterfield o *Tristram Shandy* di Laurence Sterne. B.W. Richardson, *Longitude and Empire: How Captain Cook's Voyages Changed the World*, University of British Columbia Press, Vancouver 2005.

³⁰ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 33.

³¹ Carter cita David Hartley, psicologo associazionista, e la sua affermazione che la possibilità di elaborare idee complesse a partire da idee semplici, dipende dalla possibilità di paragonare le idee agli oggetti da cui derivano; e fa quindi riferimento a David Hume (D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed. by A.D. Lindsay, vol. I, J.M. Dent, London 1911, p. 22) nell'evidenziare che la prima delle qualità degli oggetti che rendono possibile il paragone è la somiglianza.

³² Si veda la citazione corrispondente alla nota 15.

³³ E.J. Eyre, *Journals of Expedition and Discovery into Central Australia and Overland from Adelaide to King George's Sound, 1840-1*, 2 vols., T. & W. Boone, London 1845, vol. I.

³⁴ C. Sturt, *Two Expeditions into the Interior of Southern Australia*, 2 vols., Smith, Elder & Co, London 1833, e *Narrative of an Expedition into Central Australia*, T. & W. Boone, London 1849, 2 vols.

³⁵ «Nouns might let the travelling writer down: but there was still the logic of language itself, the resources of grammar and syntax that made even the inexpressible expressible», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 59.

³⁶ C. Sturt, *Narrative*, cit., vol. I, p. 88. La stessa frustrazione nel descrivere le montagne, viene riscontrata da Carter anche nei confronti dei fiumi australiani. Fa notare che lo scorrere dei fiumi viene percepito come elemento che attribuisce al paesaggio una direzione, che trasmette la prospettiva di un arrivo e di una fine. La conclusione dei primi esploratori è che i «fiumi» australiani siano totalmente inaffidabili: la tendenza è quella a ramificarsi in un intreccio di canali temporanei, che invece di raccogliere e concentrare l'acqua, la distribuiscono in un ventaglio che può arrivare a coprire aree enormi di deserto normalmente non irrigate.

³⁷ P. Carter and D. Malouf, *Spatial History* cit., p. 175.

³⁸ Ivi, pp. 76-77.

³⁹ Ivi, pp. 81-82. Tornando a considerare i viaggi di Eyre e Sturt, Carter si sofferma su due spedizioni in particolare: Eyre decide di compiere un viaggio lungo la costa meridionale, percorrendo the Great Australian Bight, nella speranza di trovare dei bacini d'acqua e un passaggio verso l'entroterra, e Sturt si addentra nel territorio australiano convinto dell'esistenza di un mare interno. Eyre scrive di non avere nessun fiume importante da segnalare, né regioni fertili da evidenziare, o catene di montagne da descrivere, e Sturt di non aver trovato alcun mare interno. Carter rileva che malgrado ciò non sarà Stuart, che in seguito attraversa due volte il centro dell'Australia, ma Sturt, che fallisce nel raggiungerlo, ad essere ricordato; non sarà ricordato per il suo viaggio, ma per la sua narrazione, per il suo potere di trasformare il

paesaggio in un viaggio simbolico. Eyre viaggia lungo la costa, e Sturt si dirige a nord verso il centro. Carter individua un elemento che unisce le loro narrazioni: la loro ambizione poco comune di costruire e narrare il loro viaggio attorno a un elemento unificatore, quello dell'acqua. I viaggi di Eyre e Sturt hanno luogo in un dominio di promettente miraggio, e pertanto nelle loro narrazioni la perpetua possibilità di novità e cambiamento sostituisce l'interesse nei cambiamenti veri e propri. «In deferring the discovery that might destroy the interest of his narrative, Sturt succeeded in producing a pure narrative of exploration [...] the object of Sturt's description was not the promised land, but his promise. And this he successfully conveyed», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit. p. 98.

⁴⁰ Carter invita a considerare con attenzione una qualsiasi rappresentazione topografica, al fine di comprendere come soltanto sulla carta topografica l'apparenza arriva compiutamente a sostituirsi, in virtù della precisione trigonometrica che l'immagine garantisce all'essenza delle cose. All'interno dello spazio cartografico l'immagine topografica è composta da una serie di enunciati performativi, che appena prodotti vengono però irrimediabilmente scambiati per affermazioni sulla cui verità nessuno osa dubitare. Carter fa notare che ne consegue la sistematica assunzione come dato fisico di quel che è invece l'effetto dell'organizzazione di tale dato da parte delle diverse formazioni economiche e sociali, che comportano la traduzione in elemento naturale di quel che è invece il prodotto della storia. Altra conseguenza è un'implicita, generale fiducia nella relazione tra espressione verbale e mondo, semanticamente affidabile, che riflette una corrispondenza aproblematica tra discorso e percezione del mondo stesso.

⁴¹ Carter porta come esempio di questa teoria la visione strategica della topografia di Thomas Livingston Mitchell, evidente anche nella scrittura dei suoi diari che, come il rilevamento topografico ed i nomi da lui attribuiti, diventano strumenti di persuasione. Questi diari sono armi tattiche, suggeriscono accampamenti sicuri, fonti di rifornimento, si configurano come strategia d'invasione; creano luoghi dove le persone possono immaginare il loro insediamento. Carter afferma che non è scoprendo le novità ma ordinandole, rendendole concettualmente e culturalmente visibili, che il grande lavoro del colonizzatore va avanti. Egli interpreta il modo di narrare di Mitchell come un elemento in una strategia per persuadere il pubblico "australiano" che c'è un territorio di cui appropriarsi. T.L. Mitchell, *Field Books*, Mitchell Library, Sydney 1849, T.L. Mitchell, *Outlines of a System of Surveying for Geographical and Military Purposes*, Samuel Leigh, London 1827, e T.L. Mitchell, *Three Expeditions into the Interior of Eastern Australia*, T. & W. Boone, London 1838, 2 vols.

⁴² M. Flinders, *A Voyage to Terra Australis*, 2 vols., G. and W. Nicol, London 1814, Carter dedica gran parte del sesto capitolo a Matthew Flinders che, spinto dalla profonda ammirazione per Cook, salpa dalla Gran Bretagna per circumnavigare l'Australia nel suo viaggio con l'Investigator che si svolge dal 1801 al 1803.

⁴³ Trent'anni dopo il suo passaggio, e sulla base dei dati forniti dall'esploratore, viene fondata a Londra la "South Australian Land Company", definita da Carter «a grand experiment in the art of colonization», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 202.

⁴⁴ W. Light, *A Brief Journal of the Proceedings of William Light*, Public Library of South Australia, Adelaide 1839.

⁴⁵ Carter afferma: «The assumption that the grid plan is historically neutral, somehow a 'natural' or a priori solution to spatial organization, has been fairly widespread among urban historians», *The Road to Botany Bay*, cit., p. 205. Aggiunge inoltre che il piano a griglia è stato comunemente accettato come autorevole in quanto riconosciuto come una soluzione urbanistica tradizionale. Fondata un anno prima di Adelaide, anche la città di Melbourne viene costruita su un progetto a griglia, senza una piazza centrale. Carter cita lo storico Dan Stanislawsky che ha individuato le origini del piano a griglia nelle città fortificate del Medio Oriente del secondo millennio avanti Cristo, ed ha osservato che una caratteristica costante del progetto a griglia è la sua associazione con la nozione di autorità o l'idea di controllo.

⁴⁶ «The single-storeyed horizontality of suburbia, its minimalization of public spaces, its repetition of sentinel trees, its paradisaical gardens, its verandas and plaster fairies: these are equally the qualities of the bush dwellings. They resembled each other in their intimacy and closure», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 280.

⁴⁷ Questo discorso è stato ampiamente articolato da E. Said in *Orientalism* (1978) e in *Culture and Imperialism* (1993), e da H.K. Bhabha in *Nation and Narration* (1990) e in *The Location of Culture* (1994).

⁴⁸ Mentre l'approdo di Cook segnerebbe l'inizio della «storia spaziale» australiana, lo sbarco a Botany Bay del Governatore Phillip nel 1788 è invece considerato da Carter l'esempio contrario, l'evento fondante della «storia imperialista». Carter sostiene che Phillip giunge a Botany Bay guidato dalla descrizione della costa nei diari di Cook, e la trova così inaccurata da decidere di trasferire immediatamente l'insediamento a Sydney Cove. Dalla storiografia australiana risulta che Phillip sposta l'insediamento perché Botany Bay non rispondeva alle necessità della colonia penale da fondare.

⁴⁹ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 309.

⁵⁰ W. Tench, *A Narrative of the Expedition to Botany Bay*, Australian Limited Editions Society, Sydney 1838 e W. Tench, *Sydney's First Four Years*, ed. by L.F. Fitzhardinge, Angus and Robertson, Sydney 1961. Tench è uno dei cronisti ufficiali della First Fleet; gli altri sono lo stesso Governatore Phillip, Watkin Tench, David Collins, John Hunter e John White.

⁵¹ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 310.

⁵² «The 'infatuation' with fantastic ideas, which men like Phillip and Collins found so irritating, was a rebuff to the Enlightenment boast that it could vindicate its world view empirically. It was a rebuff to the view that saw history occurring in a world already fully furnished with barracks, court-houses, prisons and roads. [...] The convicts' ironic presence suggested the strategic, deceptive power of language [...]. This is the last revenge of Enlightenment reason, to describe the road to Botany Bay as nothing but a deception. In an effort to suppress the irony of another history, Botany Bay and the convicts who escape there must be stigmatized as unnatural and deceptive. [...] Human nature, as it appeared in convict behaviour, and Australian nature, in its specious picturesqueness, belonged to the same order of unreason», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., pp. 317-318.

⁵³ Ivi, p. 313.

⁵⁴ W. Tench, *Sydney's First Four Years*, cit., p. 52. Tench descrive un gruppo di più di trecento persone, duecentododici delle quali uomini, incontrato da Phillip nella baia nel 1788.

⁵⁵ «[...] leaving the pale of order behind, convicts behaved like savages. In Botany Bay, the name and the symbolic place, convict and savage were fused into the figure of unreason», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 320.

⁵⁶ Non sorprende che nelle pagine dei diari redatti dai cronisti della First Fleet gli Aborigeni, similmente ai deportati, vengano descritti come narratori di storie, alle quali viene dato poco credito, essendo considerate puro frutto di immaginazione: «The Aborigines' stories are the emotional scaffolding on which Enlightenment history must build, but which it must reject», ivi, p. 323.

⁵⁷ Ivi, pp. 321-322.

⁵⁸ «[...] we have no ground for presuming that aboriginal history can be treated as a subset of white history, as a history within history. If Aborigines, unlike convicts, remain outside white history, even when the dominant positivist methodology is brought into question, this reflects, not on the Aborigines, but rather on the essential nature of history as imperial historians have defined and practised it. Its essential features as a discourse has been identified by Adorno where he writes, 'History does not merely touch on language, but takes place in it'. Ivi, p. 325. Carter fa riferimento a T.W. Adorno, *Minima Moralia* (ed. or. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Verlag, Frankfurt am Main 1951).

⁵⁹ Quando arrivano i missionari, rileva Carter, non esiste una tradizione di bi- o multi-linguismo dalla quale possano emergere i documenti della storia aborigena.

⁶⁰ E. Said, *The World, the Text and the Critic*, Faber and Faber, London 1984, p. 48.

⁶¹ Fa notare che i primi missionari e gli "aboriginal protectors" avevano come compito principale quello di censire, ma erano anche responsabili dell'assegnazione dei nomi, e quindi della classificazione degli Aborigeni: «They belonged to an Enlightenment project, not to engage the world dialectically, but through the procedures of classification and taxonomy to reduce its otherness to the uniformity of a universal knowledge», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., pp. 331-332.

⁶² «But, if the essence of possession was to arrest, to enclose the mirage in a net of association, to neutralize the otherness, then the euphonious, but untranslatable, names with which the Aborigines inhabited the landscape could have no epistemological place: they were not typical, obeyed no known rules, conveyed no useful facts. This is the context in which to under-

stand the widely disseminated view among early colonists that the Aborigines possessed no language, no grammar, no syntax and no generalizing vocabulary. For the implication of this deficiency was that the Aborigines not only could not defend their rights (could not argue their land claims) but did not even, in any recognizable sense, possess the land they occupied», *ivi*, p. 61.

⁶³ Nella grande maggioranza delle narrazioni scritte nei primi cento anni dell'insediamento europeo, il riferimento agli Aborigeni è spesso relegato alle appendici, gli indigeni vengono associati alla produzione naturale del paese, alla sua fauna e alla sua flora. «And yet, despite their marginal place in the hierarchy of knowledge, the Aborigines are [...] an obvious presence throughout the same explorers' and settlers' narratives. The Aborigines might be historically enigmatic, but *spatially* they came into prominent view», *ivi*, p. 335 (enfasi dell'autore). L'incapacità di un metodo storico basato sull'empirismo di trattare l'esperienza degli Aborigeni è stata già ampiamente dimostrata da storici e antropologi; con loro, Carter individua nella descrizione tradizionale dei contenuti delle testimonianze aborigene - come miti, superstizioni, leggende - la ristrettezza del punto di vista di un mondo che non può prendere in considerazione e accettare la logica di altri mondi.

⁶⁴ «It was the Aborigines' spatial command of the country which presented the greatest threat to white interests [...]. The refusal to live in one place, and hence to be accountable, was the major obstacle to the process of civilizing», *ivi*, pp. 335-336.

⁶⁵ *Ivi*, p. 337.

⁶⁶ «They have been employed as guides to exploring parties and searches after land. And when the purpose of the whites have been learned the natives have been turned adrift, away, and frequently in a strange country, and destroyed by the other natives», G.A. Robinson, *Journals*, March-May 1841, ed. by G. Presland, Ministry for Conservation, Melbourne 1977, p. 4.

⁶⁷ La prospettiva che Carter propone intende rivelare che i bianchi hanno trattato lo spazio degli Aborigeni come un loro linguaggio. Carter cita studi recenti di antropologi (cita Norman Tindale, Richard Moyle, Stephen Muecke, Nancy Munn, Helen Payne) che hanno esplorato e sempre meglio chiarito i modi di abitare il mondo degli Aborigeni. Sostiene tuttavia che alcuni di essi mostrano un interesse nel fissare confini e territori che somiglia al fascino degli archeologi per siti e vestigia: entrambe le attività separano gli oggetti di studio dal contesto della loro produzione, quello spazio vissuto e vivente in cui i luoghi hanno storie. «To describe a country is not to stand back, as if one were not there, but to travel it again. For Aborigines, to travel a country is to *tell* it, to represent it to oneself [...]. Travelling and story telling are inseparable from each other. The country is not the setting of stories, but the stories and songs themselves. The re-enactment of the country does not occur on a stage: it is what brings the country into being and keeps it alive», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 346. Facendo riferimento alle risposte prospettate di recente da alcuni antropologi, Carter sostiene che non si può proporre né un'imitazione ingenua, né una mera decostruzione della spazialità degli Aborigeni. Charles Mountford, antropologo, viaggia nel deserto e produce un libro con disegni e foto dello spazio aborigeno: la sua affascinante ma lineare narrazione non riesce, secondo Carter, ad evocare lo stato nomadico degli aborigeni. «To replace the uni-vocal linearity of conventional history with a 'bricolage' of 'texts' (photographs, oral testimonies, theoretical commentary, anthropological notes) is undoubtedly a spectacular way of imitating, amongst the other things, the open-ended, occasional character of the journal and the journey», P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 348. Carter cita come esempio lo studioso australiano Stephen Muecke, che in *Reading the Country* adotta il mezzo dello storico che si astraie come autore, e include testi scritti, visivi e orali per suggerire percorsi multipli nella lettura di un tratto di territorio nell'Australia nord-orientale. In questo testo Muecke collabora con Krim Benterack, un artista che 'registra' il paese, e con un Aborigeno che narra le storie che creano il territorio. Il suo tentativo di arrivare alla multi-dimensionalità della narrativa aborigena sarebbe, secondo Carter, un'illusione editoriale, e il risultato sostanzialmente una preziosa registrazione dello smantellamento di certi miti della storia bianca. K. Benterack, S. Muecke, and P. Roe, *Reading the Country: Introduction to Nomadology*, Fremantle Arts Centre Press, Fremantle 1984.

⁶⁸ La costruzione e la stereotipizzazione dell'Altro derivata dall'occupazione di territori nel discorso coloniale sono state ampiamente articolate da numerosi teorici contemporanei, tra i quali: E. Said, *Orientalism* (1978) cit., e *Culture and Imperialism* (1993) cit., H.K. Bhabha, *Na-*

tion and Narration (1990), cit., e *The Location of Culture*, e J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1988, e J. Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997, M. de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, traduzione di Brian Massumi, Manchester University Press, Manchester 1988.

⁶⁹ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 349 (enfasi dell'autore).

⁷⁰ A tale proposito Carter fa riferimento al filosofo dell'intenzionalità, E. Husserl che trasferisce l'enfasi dall'oggetto del ricordo all'atteggiamento riflessivo in cui il ricordo avviene. Cita J. Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry, an Introduction*, trans. by J.P. Leavey, Harvester Press, New York 1978.

⁷¹ Sir George Grey, *Expeditions in Western Australia, 1837-1839*, T. & W. Boone, London 1841, vol. 2, p. 267. Citato in P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., pp. 350-351.

⁷² P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 351.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Ivi, p. 352.

⁷⁵ T.S. Eliot, *Little Gidding, Four Quartets*, No. 4, 1943.

⁷⁶ E. Ballou et al., *Shared Space Brokered Time. Paul Carter*, «Southerly», 66, 2, giugno 2006.

⁷⁷ I. Chambers, *The Stones in Language*, in E. Ballou et al., *Shared Space Brokered Time. Paul Carter*, «Southerly», 66, 2, giugno 2006, pp.58-65. Iain Chambers insegna Letteratura inglese e Studi culturali e postcoloniali all'Università Orientale di Napoli.

⁷⁸ Ivi, p. 58.

⁷⁹ P. Carter, *The Lie of the Land*, cit. Carter propone come strumento la poetica 'aperta' del barocco, un'idea presente anche nel suo romanzo *Baroque Memories* cit.

⁸⁰ I. Chambers, *The Stones in Language* cit., p. 59 (enfasi dell'autore).

⁸¹ Il riferimento di Chambers ad una lingua multidimensionale, che permetta una lettura/ascolto del letto prosciugato del fiume Finke, richiama alla memoria l'immagine di un altro fiume, che apre un racconto di Italo Calvino, e la difficoltà del protagonista di descrivere soltanto con le parole la complessità di un paesaggio sconosciuto: «Ora, io mi ritrovai nel fiume asciutto. Già da tempo mi teneva un paese non mio, ove le cose anziché farmisi a poco a poco più familiari, sempre più mi apparivano come velate da insospettite differenze: e nelle forme e nei colori e nelle reciproche armonie. [...] E vidi me impossibile a conciliare con il mondo intorno, scosceso e calcinoso com'ero io dentro e con squarci di colore d'una vivezza quasi cupa, come urla o risate. E per quanto m'ingegnassi a mettere parole tra me e le cose, non mi riusciva di trovarne d'adatte a rivestirle; perché tutte le mie parole erano dure e appena scheggiate: e il dirle era come posare tante pietre» (I. Calvino, *Fiume asciutto* in Id., *Prima che tu dica "Pronto"*, Palomar e Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, p. 15).

⁸² I. Chambers, *The Stones in Language*, cit., p. 59.

⁸³ Sembra questa un'idea in sintonia con ciò che afferma Lévi-Strauss: «Space has its own values, just as sounds and perfumes have colours, and feelings weight» in C. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, trans. by John and Doreen Weightman, Washington Square Post, New York 1973, p. 124.

⁸⁴ Traduciamo con *geo-grafia* il termine *geo-graphy* usato da Chambers e Carter, da *géo-graphie*, proposto da Deleuze e Guattari in *Anti-Oedipe*, cit., p. 222.

⁸⁵ I. Chambers, *The Stones in Language*, cit., pp. 60-61.

⁸⁶ S. Schama, *Landscape and Memory*, Fontana, London 1995.

⁸⁷ I. Chambers, *The Stones in Language*, cit., pp. 63-64 (enfasi dell'autore). Chambers fa riferimento a: P. Carter, *Baroque Memories*, cit. La citazione in chiusura è tratta da: P. Carter, *The Lie of The Land*, cit., p. 302.

⁸⁸ Ivi, p. 64.

⁸⁹ K. Windschuttle, *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering Our Past*, Free Press, New York 1997.

⁹⁰ Ivi, p. 3.

⁹¹ «This is the project Paul Carter has set for himself. [...] he claims that narrative history is neither value-free nor objective but is charged with ideology. In particular, it is a product of

the imperial era and was initially designed by imperialists to record their own creation of order out of chaos. Carter says that all such narratives deserve the label 'imperial history'. [...] the narrative historian's notion of time itself is mistaken and out of date. Temporal experience is always portrayed by historians in a linear fashion [...]. Carter insists that the historical events are spatial as well as temporal», ivi, pp. 93-94.

⁹² Quando viene pubblicato, non a caso, il testo è introdotto dall'autorevole commento di E. Said: «This is a compelling work of great intellectual power. Astonishingly original methods of cultural research. In this account of how Australia originated in the act of settlement, possession and dispossession, by explorers who travelled, named and wrote, Carter advances a brilliantly daring notion of imperialism, one with great relevance to other regions of the world». Susan Sontag scrive: «Paul Carter's bold, ingenious account of nation-founding is itself a kind of founding book – of the adventurous discipline of spatial history». Entrambi i commenti appaiono nella prima edizione del testo. Seguono negli anni apprezzamenti da parte di noti studiosi, e il testo di Carter è incluso nei corsi universitari di numerosi dipartimenti di storia, geografia e *Cultural Studies* in Gran Bretagna, America del Nord e Australia.

⁹³ K. Windschuttle, *The Killing of History*, cit., p. 94.

⁹⁴ Riguardo alla questione della percezione dello spazio, possiamo individuare la fonte primaria dei metodi che attribuiscono importanza ai dati che fluiscono da un punto di vista soggettivo nell'enfasi data alle condizioni soggettive del pensare nella filosofia di Kant, alla fine del diciottesimo secolo; ogni uso dell'intelletto, ossia ogni sintesi del molteplice, presuppone sempre un'operazione unificante da parte del soggetto di conoscenza. La dimensione soggettiva della coscienza è al centro del revival neo-kantiano alla fine del diciannovesimo secolo, inizio ventesimo; Husserl, uno dei pensatori prominenti nell'ambito della ripresa di questa corrente di pensiero, sottolinea tale aspetto nella sua nuova fenomenologia: la coscienza è intenzionale, si riferisce intenzionalmente agli oggetti che rappresenta. Il problema dell'intenzionalità, strettamente connesso all'individualità della percezione, è messo in primo piano nella fenomenologia di Husserl: ogni percezione ha il suo proprio aspetto intenzionale, e l'intenzione stessa è ugualmente strutturata da ciò che elude l'intenzione consapevole, dall'inconscio. Ogni selezione che avviene quando osserviamo lo spazio si attua anche attraverso ciò che non viene inteso coscientemente, al di là della nostra intenzionalità esplicita. Le alternative ad uno spazio costruito matematicamente, sono già presenti nelle prime teorie del sublime di Edmund Burke, a cui Carter fa riferimento nel discorso sul pittoresco (capitoli IV e VIII).

⁹⁵ Riportiamo parte della citazione di Chambers: «Of course, it would be eminently correct to chart this development in concurrence with other voices that resonate in Carter's trajectory. The names – Martin Heidegger, Michel Foucault, Michel de Certeau, Jacques Derrida, Hayden White, Gilles Deleuze, [...] – fall into the page» in *The Stones in Language*, cit., pp. 1-2.

⁹⁶ La questione dello spazio in relazione alla coscienza si è ulteriormente evoluta nell'importanza attribuita da Heidegger all'esperienza della percezione; il mondo non viene soltanto osservato in immagini elaborate dalla mente, sono le immagini della mente, da un certo punto di vista, a creare in effetti il mondo.

⁹⁷ M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique: généalogie d'une expérience*, 1961 in *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon 1961 (trad. it. di Gioia Costa, *Archivio Foucault* 1. 1961-1970. *Follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel, Feltrinelli, Milano 1996). Si tratta della tesi di dottorato di Foucault, pubblicata in *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Plon 1961 e in una riedizione con una diversa prefazione da Gallimard nel 1972. La *Prefazione alla Storia della follia* è stata pubblicata in italiano in *Archivio Foucault* 1. 1961-1970. cit., pp. 49-58 ed in *Michel Foucault. Antologia. L'impazienza della libertà*, Saggi, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2005, pp. 9-17.

⁹⁸ Le due citazioni, tratte da M. Foucault, *Dits et écrits*, 4 tomes, Gallimard, 1994, n° 195: *L'œil du pouvoir* (1977), sono state citate dall'articolo di Francois Boullant, inizialmente apparso in Michel Foucault, *Penseur de l'Espace*, «Nouveau millénaire, Défis libertaires», 15/01/2003, <<http://www.univ-lille3.fr/set/sem/Boullant.html>> (06/07).

⁹⁹ S. Elden, *Foucault Studies*, 4, febbraio 2007, pp. 177-181, recensione del testo: Chris Philo, *A Geographical History of Institutional Provision for the Insane from Medieval Times to the 1860s in England and Wales: The Space Reserved for Insanity*, The Edwin Mellon Press, Lewiston 2004.

¹⁰⁰ S. Elden, *Mapping the Present: Heidegger, Foucault and the Project of a Spatial History*, Continuum International Publishing Group, Athlone 2001.

¹⁰¹ In una delle sue ultime interviste, Foucault suggerisce che Heidegger fu per lui il filosofo essenziale. Numerosi studi precedenti a quello di Elden hanno analizzato la relazione tra Heidegger e Foucault, tra questi segnaliamo: S. Natoli, *Ermeneutica e genealogia: filosofia e metodo in Nietzsche, Heidegger, Foucault*, Feltrinelli, Milano 1988 e A. Milchman, A. Rosenberg, *Foucault and Heidegger: Critical Encounters*, University of Minnesota Press, Minnesota 2003.

¹⁰² Viene anche evidenziata l'influenza che ha avuto sui due filosofi il pensiero di Friedrich Nietzsche. Elden rileva in particolare l'influenza su Foucault degli scritti di Heidegger su Nietzsche.

¹⁰³ Notiamo come «[...] l'idea foucaultiana di storia e di potere, e del buon storico in realtà come *counterhistorian* o controstorico» si colleghi al metodo storico proposto da Carter, che mira a smascherare l'ideologia implicita nella storiografia: «Siamo all'interno della crisi dei 'grands récits d'émancipation' proclamata da Lyotard in *La condition postmoderne*, ciò che per Gianni Vattimo è il periodo della 'post-historia' e del 'pensiero debole' che caratterizza la postmodernità come momento di scetticismo e nichilismo in cui [...] la storia stessa deve essere considerata come costruzione ideologica attraverso la quale ogni potere stabilito si autoafferma, autolegittima e autocelebra attraverso dispositivi di 'repressione' e 'contenimento' delle spinte sovversive» in M. Domenichelli, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, post-historia e contro storia*, cit.. Foucault viene citato come uno dei fondamenti teorici del Neostoricismo, insieme a White.

¹⁰⁴ Si vedano, oltre agli studi citati, *Rewriting the History of Madness: Studies in Foucault's Histoire de la Folie*, a cura di Arthur Still e Irving Velody, Routledge, London 1992 e *Foucault and the Writing of History*, a cura di Jan Goldstein, Blackwell, Oxford 1994.

¹⁰⁵ H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, cit.

¹⁰⁶ Riportiamo, come chiarimento, parte del già citato articolo di Domenichelli: «Neostoricismo, naturalmente, si riferisce alla scuola americana che ha come capofila Stephen Greenblatt e che ha un suo fondamento teorico nella *Metahistory* di Hayden White, e nell'idea che la storia stessa sia una rappresentazione, una narrazione da analizzarsi attraverso gli strumenti dell'analisi retorica e letteraria». M. Domenichelli, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, post-historia e contro storia*, cit., p. 73.

¹⁰⁷ L'impianto formale messo in piedi da White in *Metahistory* è basato sulla combinazione di quattro modi di discorso (metafora, metonimia, sineddoche e ironia) e combinato a concezioni della realtà e a orientamenti politici fondamentali, dal conservatorismo all'anarchismo.

¹⁰⁸ H. White, *Forme di storia* cit., p. 62 (enfasi dell'autore).

¹⁰⁹ Edoardo Tortarolo evidenzia come White, senza avere intenti prescrittivi, elabori un insieme di osservazioni sulla scrittura storica contemporanea che «combinano un'interpretazione della storia intellettuale recente con lo sguardo rivolto a un futuro nel quale le rappresentazioni della realtà possano assorbire le varie forme del tutto nuove di documentazione e si incontrino con i bisogni emotivi, morali ed estetici dei lettori cui sono dirette», E. Tortarolo, *Postfazione: Hayden White per gli storici*, in H. White, *Forme di storia*, cit., p. 199.

¹¹⁰ J. Derrida, *Of Grammatology*, trans. by G.C. Spivak, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976, p. 86.

¹¹¹ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., pp. 346-347.

¹¹² G. Deleuze, F. Guattari, *Anti-Edipe*, Éditions de Minuit, Paris 1975 (1972), p. 222 (traduzione di Paul Carter dall'originale citato). Per i temi che stiamo trattando, è anche rilevante il loro testo *Nomadology: the War Machine* (Columbia University Press, New York 1986) pubblicato per la prima volta in francese: *Traité de nomadologie: La machine de guerre*, in *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980. A questo riguardo Carter cita uno studio dell'antropologa Nancy Munn sulla comunità Walbiri nel Northern Territory, nella quale non si faceva alcuna distinzione tra il disegno e il racconto di storie: le donne cantavano le loro esperienze quotidiane e i loro sogni, gli uomini i viaggi degli antenati, facendo allo stesso tempo disegni nella sabbia. I disegni Walbiri non illustravano le storie, insieme ai canti costituivano canali complementari di comunicazione: «each is a repository of narrative meaning, and the production of one may evoke the other», N. Munn, *Walbiri Iconography*, Cornell University Press, Ithaca 1973, p. 184.

¹¹³ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. 347.

¹¹⁴ L. Murray, *The Human-Hair Thread*, in Id., *Persistence in Folly. Selected Prose Writings*, Angus & Robertson, Sydney 1984.

¹¹⁵ T.G.H. Strehlow, *Songs of Central Australia*, Angus & Robertson, Sydney 1970.

¹¹⁶ L. Murray, *The Human-Hair Thread*, cit., p. 11.

¹¹⁷ *Stockman Songs* forma parte di una lunga sequenza dal titolo *Walking to the Cattle-Place*.

¹¹⁸ L. Murray, *The Human-Hair Thread*, cit., p. 15. Il racconto è tratto da un articolo di Strehlow pubblicato in «*Inland Review*», 3, 12 settembre - novembre 1969.

¹¹⁹ Ivi, p. 15.

¹²⁰ Carter analizza e pone in relazione le figure del pittore veneziano Giorgione, Strehlow e il primo Surveyor General dell'Australia del Sud, William Light, che, come emerge dal testo, condividono caratteristiche e interessi, malgrado l'apparente distanza e diversità.

¹²¹ L. Murray, *The Human-Hair Thread*, cit., p. 13.

¹²² Ivi, p.12.

¹²³ «E sul solco che cominciò ad aprirsi tra le razze e tra le classi fin dal momento dell'arrivo dei primi europei, allontanando così la realizzazione di un'Australia sognata come democratica 'Land of Peace', verte anche *The Conquest* [La conquista], dove il danno è frutto dell'approccio tutto razionale alle cose da parte del pur benevolente e illuminato primo governatore della colonia». In *Les Murray. Un arcobaleno perfettamente normale*, a cura di G. Prampolini, Adelphi, Milano 2004, postfazione di G. Prampolini, p. 525.

¹²⁴ La prima poesia in cui entra il ritmo dei canti aborigeni è *The Rock Shelters, Botany Bay*, scritta all'inizio del 1968. In *The Returnees*, composta nel 1975, Les Murray esplora ciò che accumuna le due culture nell'esperienza umana nel continente australiano, le percezioni e le influenze dalle quali necessariamente scaturiscono le reazioni al territorio degli Aborigeni e dei bianchi: «The discovery of this common ground is made in terms of *sound*, the sort of thing filmmakers call 'wild sound', which is to say that low, aggregate susurris which emanates from living landscape [...]. I hear it very clearly in Aboriginal music and chant, a humming intricately enwoven with rhythmic liquid notes of the clap sticks and with undulating high-pitched, rather nasalized notes that rise and fade, echoing bird cries and the sharps and flats of midsummer blowflies», L. Murray, *The Human-Hair Thread*, cit., p. 21.

¹²⁵ Carter pubblica testi e articoli su questo argomento: P. Carter, *The Sound In-Between, Voice, Space, Performance*, Sydney 1992; P. Carter, *Parrot*, University of Chicago Press, Chicago 2005; P. Carter, *To Let The Wind Through, Architecture, Heritage, Performance*, in T.K. Meng (a cura di), *Asian Architects*, volume 2, Select Book, Singapore 2001, pp. 28-37. Elabora numerosi progetti di spazi pubblici in cui esplora le potenzialità dei suoni attraverso «sound installations»: Nearamnew Speak, Response Gallery, National Gallery of Victoria/Federation Square, Melbourne 2002-2003; Out of Their Feeling, Hyde Park Barracks, Sydney 1999; The Callin to Come, Entrance Cube, Museum of Sydney, Sydney 1995; Lost Subjects, Second Level, Museum of Sydney, Sydney 1995. Sempre nell'ambito dell'esplorazione dei suoni, Carter compone testi per trasmissioni radiofoniche: 2001, *The House that Flies*, *The Listening Room*, ABC-FM; 2000, *Relay for Radio*, *The Listening Room*, ABC-FM; 2000, *Nostalgia's Nose*, *Sound Stage*, ABC-FM; 1999, *Underworlds of Jean du Chas*, *The Listening Room*, ABC-FM.

¹²⁶ P. Carter, *The Road to Botany Bay*, cit., p. xiii-xiv.

¹²⁷ In particolare nella *Semiotica dello spazio culturale*, in J.M. Lotman, Juri e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1973), a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, trad. it. di M. Barbatto Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri e S. Molinari Bompiani, Milano 2001, pp. 145-181.

¹²⁸ Propone come esempio un testo a significato sacrale, un balletto, un corpo di norme giuridiche. In J.M. Lotman e B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, cit., p. 150.

¹²⁹ J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1972, p. 262 (1970).

¹³⁰ Attitudine percettiva che nel testo letterario sarà del narratore, o di un personaggio. Il complesso ambito della prospettiva e dei suoi rapporti con la voce, l'istanza assiale della comunicazione narrativa, è trattato da G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (1972).

¹³¹ Lefebvre ha dedicato gran parte dei suoi scritti filosofici alla comprensione dell'importanza della «produzione» dello spazio in quello che egli ha chiamato la riproduzione delle relazioni sociali, idea focale dei suoi testi *The Production of Space* (1974) e *The Survoival of Capitalism* (1976). Lefebvre sostiene che la produzione sociale degli spazi urbani è fondamentale alla riproduzione della società, e quindi anche del capitalismo. Usa la nozione di egemonia propo-

sta da Antonio Gramsci come un riferimento per dimostrare come la produzione sociale dello spazio è controllata da una classe dominante egemone che la utilizza come strumento per riprodurre il suo dominio: «Social space is a social product - the space produced in a certain manner serves as a tool of thought and action. It is not only a means of production but also a means of control, and hence of domination/power».

¹³² H. Lefebvre, *The Production of Space*, trans. by D. Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford 1991, p. 14 (*Le production de l'espace*, cop., Paris 1974).

¹³³ H. Lefebvre, *The Survival of Capitalism*, Allison and Busby, London 1976, p. 17.

¹³⁴ E.W. Soja, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989, p. 248.

¹³⁵ M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, in Id., *Millepiani*, trad. it. di M. Barbato Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri e S. Molinari, Mimesis, Milano 1994, pp. 11-12.

¹³⁶ P. Carter, *Something Alien*, materiale non pubblicato fornito da Paul Carter a Roberta Trapè (Università di Melbourne, febbraio 2008). Carter fa riferimento al testo di T. Ilin Bayer, *Cassirer's Metaphysics of Symbolic Forms*, Yale University Press, New Haven 1987, p. 135.

¹³⁷ Segnaliamo a questo riguardo il già citato testo di E.W. Soja, *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, e *Writes of Passage*, a cura di James Duncan e Derek Gregory, Routledge, London 1999.

¹³⁸ In uno degli articoli apparsi nel numero di «Southerly», già citato, «The art of speaking at that place: Paul Carter's Golden Grove and Mythopoeic Practice», Emily Potter esplora il più recente lavoro artistico di Carter, Golden Grove (nel campus dell'Università di Sydney), ultimato nel 2008; lo definisce un esempio della rivalutazione radicale in Carter della forma epica, del ruolo della narrazione e del mito nella realizzazione degli spazi pubblici. In Golden Grove, Carter vuole far sì che la comunità partecipi alla produzione di senso del luogo, alla creazione del luogo stesso attraverso la narrazione/scrittura di storie locali, che si inscrivono nell'ambiente e nella comunità.

¹³⁹ P. Carter, *Treading Stone*, «The Australian's Review of Books», 4, 10, 1999, p. 16. Carter fa riferimento, in questo contesto, alla nozione di Giambattista Vico sull'origine poetica, o mitica, della società umana, e alla concezione di luogo degli Aborigeni, in cui il paesaggio non è visto ma narrato. Arriva a sostenere che i luoghi sono creati, inventati dai racconti: la narrazione di storie è la *techné* che dà forma materiale al mondo.

¹⁴⁰ Parlando del tipo di identità che si crea in questi luoghi (intervista con Roberta Trapè, Melbourne 2007) Carter afferma: «[...] it is an identity that is really the same thing as creativity, it's about being alive, being vital, it has to do with the energy of creation, of 'becoming' at that place, it is always contingent on other people and it exercises an influence over the world because of its qualities of balance, rhythm, timing, spacing, and those things that define peaceful interpersonal relations. They also create sustainable environments, in some way».

¹⁴¹ G. Lenz, *Towards a New Metropolitanism. Reconstituting Public Culture, Urban Citizenship, and the Multicultural Imaginary in New York and Berlin*, Universitätsverlag, Heidelberg 2006, p. 18. Si veda anche D. Massey, *Space, Place and Gender*, Polity Press, London 1994; Massey sostiene che la spazialità, lo spazio come luogo culturale, produce sempre identità ibride, «hybrid identities» e apre «the possibility of the existence of alternative narratives».

¹⁴² Ivi, p. 21. Questa visione viene teorizzata attraverso il concetto assai suggestivo di «Third Space» da H.K. Bhabha, il luogo e il discorso delle articolazioni sempre diverse e in evoluzione delle dimensioni della differenza culturale, lo spazio dell'ibridismo come area di traduzione e negoziazione.

Bibliografia

Primaria

- Carter P., *The Road to Botany Bay: an Essay on Spatial History*, Faber & Faber, London 1987.
- —, *Paul Carter and David Malouf. Spatial History*, «Textual Practice», 3, 2, 1989, pp. 173-183.
- —, *Living in a New Country: History, Travelling, Writing*, Faber & Faber, London 1992.
- —, *The Sound In-Between, Voice, Space, Performance*, New South Wales University Press, Sydney 1992.
- —, *Baroque Memories*, Carcanet Press, London 1994.
- —, *The Lie of the Land*, Faber & Faber, London 1996.
- —, Lewis R., *Depth of Translation: the Book of Raft*, New Music Articles Publications, Melbourne 1999.
- —, *Treading Stone*, «The Australian's Review of Books», 4, 10, 1999, pp. 16-17.
- —, *Lost Subjects, Historic Houses Trust of New South Wales*, Sydney 1999.
- —, *To Let The Wind Through, Architecture, Heritage, Performance*, in T. K. Meng (ed.), *Asian Architects*, volume 2, Select Book, Singapore 2001, pp. 28-37.
- —, *Repressed Spaces. The Poetic of Agoraphobia*, Reaktion Books, London 2002.
- —, *Material Thinking: Collaborative Realisation and the Art of Self-Becoming*, Melbourne University Press, Carlton (Australia) 2004.
- —, *Mythforms: Techniques of Migrant Place-Making*, in S. Cairns (ed.), *Drifting: Architecture and Migrancy*, Routledge, London 2004, pp. 82-98.
- —, *Other Speak: The Poetics of Cultural Difference*, in S. McQuire, N. Papastergiadis (eds.), *Empires, Ruins and Networks: the Transcultural Agenda in Art*, Melbourne University Press, Carlton (Australia) 2005, pp. 240-263.
- —, *The Empty Space is a Wall: The Role of Theatrical Translation in the Public Re-inscription of the Other*, «Performance Research», 10, 2, 2005, pp. 79-91.
- —, *Mythform: The Making of Naramnew at Federation Square*, Miegunyah Press (Melbourne U.P.), Carlton (Australia) 2005.
- —, *Parrot*, University of Chicago Press, Chicago 2005.

Secondaria

- Adorno T. W., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino 1979 (ed.orig. *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschadigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1951).

- Augé M., *Non-places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. by J. Howe, Verso, London 1995.
- Ballou E. et al., *Shared Space Brokered Time. Paul Carter, «Southerly»*, 66, 2, giugno 2006.
- Beaglehole J.C., *The Life of Captain James Cook*, Stanford University Press, Stanford 1974.
- Benterrack K., Muecke S., Roe P., *Reading the Country: Introduction to Nomadology*, Fremantle Arts Centre Press, Fremantle 1984.
- Bhabha H.K., *Nation and Narration*, Routledge, London 1990.
- , *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.
- Boullant F., *Nouveau millénaire, Défis libertaires*, in Id., *Michel Foucault, Penseur de l'Espace*, 15/01/2003, <<http://www.univ-lille3.fr/set/sem/Boullant.html>> (06/07).
- Calvino I., *Fiume asciutto*, in Id., *Prima che tu dica "Pronto"*, Palomar e Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, pp. 15-19.
- Chambers I., *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*, Routledge, London 1990.
- , *Migrancy, Culture and Identity*, Routledge, London 1994.
- , *The Stones in Language*, in E. Ballou et al., *Shared Space Brokered Time. Paul Carter, «Southerly»*, 66, 2, June 2006, pp. 58-65.
- Clifford J., *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 1988.
- , *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 1997.
- de Certeau M., *Heterologies: Discourse on the Other*, trans. by B. Massumi, Manchester U.P., Manchester 1988.
- Cook J., *The Journals of Captain James Cook on his Voyages of Discovery*, Published for the Hakluyt Society at the University Press, Cambridge 1955.
- Deleuze G., *Anti-Oedipe*, Éditions de Minuit, Paris 1975 (1972).
- , Guattari F., *Nomadology: the War Machine*, trans. by B. Massumi, Columbia University, New York 1986 (ed. or. *Traité de nomadologie: La machine de guerre*, in *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980).
- Derrida J., *Of Grammatology*, trans. by G. C. Spivak, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1976.
- , *Edmund Husserl's Origin of Geometry, an Introduction*, trans. by J.P. Leavey, Harvester Press, New York 1978.
- Domenichelli M., *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, post-historia e controistoria*, «Moderna», 1, 2, 2006, pp. 73-91.
- Duncan J., Derek G. (eds.), *Writes of Passage: Reading Travel Writing*, Routledge, London 1999.

- Elden S., *Mapping the Present: Heidegger, Foucault and the Project of a Spatial History*, Continuum International Publishing Group, Athlone 2001.
- —, *Foucault Studies*, 4, febbraio 2007, pp. 177-181, recensione del testo di Chris Philo, *A Geographical History of Institutional Provision for the Insane from Medieval Times to the 1860s in England and Wales: The Space Reserved for Insanity*, The Edwin Mellon Press, Lewiston 2004.
- Eliot T. S., *Little Gidding, Four Quartets*, 4, 1943.
- Eyre, E. J. *Journals of Expedition and Discovery into Central Australia and Overland from Adelaide to King George's Sound, 1840-1*, 2 vols., T. & W. Boone, London 1845.
- Featherstone M., *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, Sage Publications, London 1995.
- Flinders M., *A Voyage to Terra Australis*, 2 vols., G. and W. Nicol, London 1814.
- Foucault M., *Histoire de la folie à l'âge classique: généalogie d'une expérience*, in *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Plon, Paris 1961. Trad. it. di G. Costa, *Archivio Foucault 1. 1961-1970. Follia, scrittura, discorso*, a cura di J. Revel, Feltrinelli, Milano 1996.
- —, *Nietzsche, l'ideologie, l'histoire* (1971), in A. Fontana, P. Pasquino (a cura di), *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977.
- —, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, trad. it di T. Villani e P. Tripodi, in *Millepiani*, Mimesis, Milano 1994, pp. 11-12.
- —, *Antologia. L'impazienza della libertà*, Saggi, Universale Economica Feltrinelli, Milano 2005.
- Genette G., *Figures III*, Seuil, Paris 1972 (tradotto come *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976).
- Goldstein J. (ed.), *Foucault and the Writing of History*, Blackwell, Oxford 1994.
- Grey G., *Expeditions in Western Australia, 1837-1839*, T. & W. Boone, London 1841.
- Hume D., *A Treatise of Human Nature*, a cura di A.D. Lindsay, J.M. Dent, London 1911.
- Lefebvre H., *The Survival of Capitalism*, Allison and Busby, London 1976.
- —, *The Production of Space*, trans. by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford 1991 (ed. or. *Le production de l'espace*, cop., Paris 1974).
- Lenz G.H., Ulfers F., Dallman A. (eds.), *Towards a New Metropolitanism, Reconstituting Public Culture, Urban Citizenship, and the Multicultural Imaginary in New York and Berlin*, Universitätsverlag, Heidelberg 2006.
- Lévi-Strauss C., *Tristes Tropiques*, trans. by John and Doreen Weightman, Washington Square Post, New York 1973.
- Light W., *A Brief Journal of the Proceedings of William Light*, Public Library of South Australia, Adelaide 1839.

- Lotman J.M., Uspenskij B.A., *Tipologia della cultura* (1973), a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, trad. it. M. B. Faccani, R. Faccani, M. Marzaduri e S. Molinari, Bompiani, Milano 2001.
- Lyotard J.F., *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979.
- Massey D., *Space, Place and Gender*, Polity, London 1994.
- McClintock A., *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, Routledge, London/New York 1995.
- Milchman A., Rosenberg A., *Foucault and Heidegger: Critical Encounters*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003.
- Mitchell T.L., *Outlines of a System of Surveying for Geographical and Military Purposes*, Samuel Leigh, London 1827.
- , *Three Expeditions into the Interior of Eastern Australia*, 2 vols., T. & W. Boone, London 1838.
- , *Field Books*, Mitchell Library, Sydney 1849.
- Munn N., *Walbiri Iconography*, Cornell University Press, Ithaca 1973.
- Murray L., *The Human-Hair Thread*, in Id., *Persistence in Folly, Selected Prose Writing*, Angus & Robertson, Sydney 1984.
- Natoli S., *Ermeneutica e genealogia: filosofia e metodo in Nietzsche, Heidegger, Foucault*, Feltrinelli, Milano 1988.
- Papastergiadis N. (ed.), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, Rivers Oram Publishers, London 2003.
- Prampolini G. (a cura di), *Les Murray. Un arcobaleno perfettamente normale*, Adelphi, Milano 2004 (1994, 2001, 2002 Les Murray).
- Richardson, B.W., *Longitude and Empire: How Captain Cook's Voyages Changed the World*, University of British Columbia Press, Vancouver 2005.
- Robinson G.A., *Journals*, March-May 1841, ed. by G. Presland, Ministry for Conservation, Melbourne 1977.
- Ryan J., Wallace-Crabbe C. (eds.), *Imagining Australia. Literature and Culture in the New World*, Harvard U.P., Cambridge 2004.
- Said E., *Orientalism*, Routledge, London 1978.
- , *Out of Place, A Memoir*, Granta Books, Great Britain 1984.
- , *The World, the Text and the Critic*, London 1984.
- , *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, London 1993.
- Schama S., *Landscape and Memory*, Fontana, London 1995.
- Soja E., *Postmodern Geographies: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London 1989.
- Still A., Velody I. (eds.), *Rewriting the History of Madness: Studies in Foucault's Histoire de la Folie*, London, Routledge 1992.
- Strehlow T.G.H., *Songs of Central Australia*, Angus & Robertson, Sydney 1970.

Sturt C., *Two Expeditions into the Interior of Southern Australia*, 2 vols., Smith, Elder & Co, London 1833.

— —, *Narrative of an Expedition into Central Australia*, 2 vols., T. & W. Boone, London 1849.

Tench W., *A Narrative of the Expedition to Botany Bay*, Australian Limited Editions Society, Sydney 1838.

— —, *Sydney's First Four Years*, ed. by L. F. Fitzhardinge, Angus and Robertson, Sydney 1961.

Vattimo G., *La fine della Modernità*, Garzanti, Milano 1985.

White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins U.P., Baltimore 1973.

— —, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di Edoardo Tortarolo, Carocci editore, Roma 2006.

Windschuttle K., *The Killing of History: How Literary Critics and Social Theorists are Murdering Our Past*, Free Press, Australia 1997.



Valentina
Vannucci

La riscrittura dell'identità nelle *biofictions*: il dibattito critico

I Una breve introduzione al pensiero storico: narrativa e prospettiva

The importance of narrative form in historiography is not really in question:
whether or not the narrative element
can be proven to be problematic or even inferior,
it persists, both in academic and in more popular works of history.
Also (as Gramsci almost says) all people are historians
to the degree that each person carries a sense of the past in his or her mind,
and there is a strong narrative element in the discourse
that we all conduct about the past.
Robert Holton, *Jarring Witnesses*¹

[T]he text of history [is] a text that can only be seen 'by getting the story crooked'.
Hans Kellner, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*²

Sino alla Rivoluzione Francese la storiografia era generalmente considerata un'arte letteraria. Ciononostante, una distinzione tra lo storico e il narratore fu operata a partire da Aristotele, che nella sua *Poetica* definì pertinente allo storico la narrazione di ciò che si è verificato e non il racconto di ciò che potrebbe avvenire o essere avvenuto, compito del poeta. Per il filosofo, la poesia ha pertanto maggiore importanza della storia e perde di valore proprio quando più se ne avvicina, presentando il *disordine* dell'attualità piuttosto che l'*unità* artistica. Philip Sidney, riaffermando questa posizione in *An Apology for Poetry* (1595), caratterizzò lo storico come legato ad una particolare verità delle cose, anziché «to general reason of things»³, poiché impossibilitato a perseguire quel «perfect pattern»⁴ che invece guida l'attività del poeta. L'imposizione di un ordine agli eventi storici e l'estrazione di un significato universale non è compito dello storico, e la storia risulta, sotto questo aspetto, una disciplina inferiore. Alcune di



queste affermazioni furono condivise da uno dei fondatori della moderna storiografia, Leopold von Ranke, contrario ad attribuire alla disciplina storica il compito di giudicare il passato ed istruire il presente a beneficio delle generazioni future; il proprio lavoro, sostenne, non possedeva tali aspirazioni ma soltanto quella di mostrare ciò che realmente era accaduto⁵. Tuttavia, osserva Robert Holton, è da sempre riconosciuto che «historical narratives generally *do* manifest a sense of order in their representation of the episodic chaos of temporality»⁶. Questo «senso d'ordine» appare basato, almeno in parte, sulla *discretion* (Sidney), o punto di vista dello storico, il cui compito più o meno esplicito è sempre stato di arbitrare tra i diversi resoconti del passato e decidere quali episodi hanno avuto conseguenze chiare (Aristotele) e quali potrebbero essere.

Gli storici infatti non si sono quasi mai accontentati di presentare una cronaca di eventi più o meno discreti: spesso hanno optato per una forma narrativa, accordando un ordine di significato ed una logica causale al campo dell'indagine storica. Come lo stesso von Ranke riconobbe, le intenzioni dello storico dipendono dal suo punto di vista e gli autori divergono relativamente alle posizioni dalle quali vedono la storia, tanto che egli contestò una prospettiva storica eccessivamente episodica e propose come «legge suprema»⁷ del metodo storiografico un'accurata presentazione dei fatti e successivamente, per ordine di importanza, lo sviluppo unitario e progressivo degli avvenimenti. Infine, però, dichiarò che la logica interna di un'opera storica deriva dalla combinazione delle intenzioni dell'autore con le informazioni disponibili. Anche Friedrich Hegel era ben consapevole delle ambiguità presenti in espressioni come 'fedeltà storica' e, pur insistendo sulla necessità di perseguirla, osservò che lo storico porta sempre con sé le proprie categorie, attraverso le quali legge i suoi dati; per quanto riguarda inoltre le categorie del filosofo tedesco, osserva Holton, queste dovevano essere alquanto evidenti, se non riuscì a esimersi dall'operare distinzioni tra le diverse manifestazioni dello spirito del mondo che appaiono nella lotta tra gli interessi storici universali⁸. Gli interessi citati da Hegel (uno per tutti il desiderio di vedere i Greci salvati dalla barbarie) sembrerebbero molto in sintonia con le inquietudini nazionaliste e colonialiste tipiche della cultura europea del diciannovesimo secolo e, pertanto, molto difficili da definire, come avrebbe voluto l'autore di *Phänomenologie*, «interessi oggettivi»⁹. L'idea, molto lontana dalla sensibilità di oggi, derivava dalla sua visione filosofica di una natura umana universale, capace di manifestarsi persino nei suoi stati 'deviati', istituendo (o piuttosto confermando) l'esistenza di una relazione necessaria tra un concetto di identità normativo e l'adozione di una prospettiva vantaggiosa da cui ordinare gli eventi in una narrativa coerente. Questi temi, da Hegel in avanti, sarebbero stati centrali nel dibattito storiografico, assieme all'acquisita consapevolezza che l'atto narrativo include quanto esclude, e soltanto in virtù dell'esclusione diventa possibile organizzare in un ordine comprensibile ciò che è stato incluso.

È interessante osservare, sulla falsariga di Holton e del suo importante lavoro, le conclusioni cui giunse Francis Herbert Bradley sul problema della costruzione della narrativa storica: si insegue la storia, intendendo con ciò la semplice registrazione dei fatti non adulterati, e in sua vece si trova «a host of jarring witnesses»¹⁰, un tumulto di narrazioni disgiunte e dissonanti; eppure, sebbene *non* si possa accoglierle tutte come vere, al contempo non sembra possibile rigettarne alcuna¹¹. Dai loro molteplici punti di vista, queste testimonianze potrebbero avere avuto idee molto diverse di cosa costituisce un'unità rappresentativa (Aristotele), un *perfect pattern* (Sidney), un interesse oggettivo (Hegel), e persino su cosa sia realmente accaduto (von Ranke). Distinguere il superfluo dall'informazione, il rilevante dall'irrilevante, il primo piano dallo sfondo, si configura come il risultato di una complessa serie di giudizi i cui criteri di coercizione o elisione sono suscettibili di verifica. In tempi recenti, quando il relativismo e il soggettivismo del punto di vista sono stati dichiarati, la questione della coesistenza di diverse narrative storiche, ciascuna con le proprie pretese di legittimazione, è diventato un problema di vitale importanza. Si è insinuata l'idea che i modelli storici adottati dai gruppi dominanti potrebbero non spiegare 'tutta la storia' ma reprimere molto del racconto che non desiderano contemplare, e la stessa possibilità di esistenza di una *whole story* è stata contestata. L'accento posto sul ruolo dell'individuo nella costruzione dei legami sociali e il passaggio dalla *histoire événementielle* alla consapevolezza della storia come 'discorso' hanno portato alla nascita di una nuova forma di storia sociale e culturale, incentrata sui *vuoti* e sulle *discordanze*.

1.1 Verso la narratività: il passato come costruzione, la storia come intramazione finzionale. Il contributo di Hayden White

Secondo la visione tradizionale la storia si fonda sulla pratica della ricostruzione dei fatti veramente accaduti nel passato, che colloca la conoscenza dell'evento singolo in relazione con il contesto in cui appare: l'esperienza sarebbe l'oggetto della conoscenza storica, la storiografia una forma d'arte mimetica. La decostruzione storica, osserva Daniela Carpi, «è parte di un più ampio processo di sfida alla nozione empirica modernista che la comprensione promani dalla conoscenza incentrata su un soggetto individuale indipendente»¹²; questa nozione è infatti scardinata quando si inizia a dubitare del linguaggio come mezzo di comunicazione puro. La crisi della storia ha accompagnato la crisi rappresentazionale del linguaggio e, poiché il passato è accessibile solo attraverso questo, la nostra esperienza della storia risulta indissociabile dal discorso su di esso; il linguaggio, Foucault ci insegna, è un mezzo contaminato ideologicamente e la nostra conoscenza può essere tanto varia quanto lo sono i diversi tipi di discorso.

Tra coloro che negli ultimi decenni hanno scritto di teoria e pratica della storia, Hayden White è sicuramente l'autore che ha avuto il maggiore

impatto non soltanto tra gli storici, che lo accusano sovente di relativismo scientifico, ma anche tra i teorici della letteratura proprio a causa della sua concezione anti-fondazionalista della storia, della sua idea di testo storico come artefatto letterario e, in definitiva, di una visione della storiografia come una forma di conoscenza non dissimile da quella della letteratura. Tali caratteristiche suggeriscono un'affiliazione di questo autore con il postmodernismo, sebbene lui rifiuti questa relazione; è indubbio che l'opera di White partecipi alla fine di ogni certezza ideologica e metodologica tipica della postmodernità, ma per White non ci sono solo rappresentazioni: la realtà oggettiva *esiste*, sebbene conoscibile solo parzialmente e in modo incompleto. Questa posizione è, in realtà, tipica anche di molti postmodernismi, che condividono con l'autore l'accusa di relativismo epistemologico e morale sin da quando si fraintese, nella sua prima pubblicazione (*Metahistory*, 1973), la funzione dei tropi con la tesi barthesiana di «effetto di reale» svincolato da qualsiasi relazione con la realtà esterna¹³.

In *Metahistory*, White osserva come i racconti storici traggano parte del loro effetto esplicativo dalla loro capacità di costruire storie partendo da semplici cronache, e le storie a loro volta siano fatte emergere attraverso un'operazione di costruzione di strutture d'intreccio (*emplotment*, o «intramazione»), ovvero dalla codificazione dei fatti contenuti nella cronaca come componenti di generi precisi. Seguendo la linea indicata da Northrop Frye nella sua *Anatomy of Criticism*¹⁴, White identifica quattro principali modi di intreccio (il romance, la tragedia, la commedia, la satira), che si combinano con quattro diversi modi di discorso o elemento formale (la metafora, la metonimia, la sineddoche e l'ironia) e altrettante concezioni della realtà o orientamenti politici fondamentali (dall'anarchismo al liberalismo)¹⁵. Come sarà ripetuto efficacemente anche in *Tropics of Discourse* (1978)¹⁶, gli eventi storici non possiedono un valore intrinseco: la loro collocazione finale in una storia è strettamente collegata alla discrezione dello storico di configurarli secondo gli imperativi dell'una o dell'altra struttura d'intreccio o di mito¹⁷. Quando lo storico si avvicina alle sue fonti, porta con sé un'idea dei modelli di configurazione in modo che il pubblico possa riconoscerli delle storie¹⁸ e, fatto di una certa rilevanza, «most historical sequences can be emplotted in a number of different ways, so as to provide different interpretations of those events and to endow them with different meanings»¹⁹. Le narrazioni storiche sono pertanto costruzioni verbali, i cui contenuti sono tanto *inventati* quanto *trovati* e le cui forme hanno più in comune con i loro corrispettivi nella letteratura di quanto ne abbiano con quelli delle scienze: la storiografia non deve essere concepita come una contrapposizione tra fatto e fantasia, ma come una miscela di entrambe²⁰.

In *The Content of the Form* (1987), White riprende gli elementi di analisi della sua prima pubblicazione (cronaca, storia, modo d'intreccio) e approfondisce la relazione tra storia e narrativa, molto importante per la prospettiva di questo lavoro. Secondo White la narrativa non è soltanto una forma

neutrale usata per esprimere dei contenuti, ma comporta «ontological and epistemic choices with distinct ideological and even specifically political implications», quindi analizza «the content of the form» del discorso narrativo nel pensiero storico, definito come «a content prior to any given actualization of it in speech or writing»²¹. Il linguaggio è una forma quanto un contenuto, e questo contenuto linguistico deve essere annoverato tra gli altri tipi di contenuto (fattuale, concettuale e generico) che formano il contenuto complessivo del discorso. La condizione esistenziale della modalità storica, come già aveva sostenuto Hegel, è legata ad una modalità di descrizione specificatamente narrativa per un «principio vitale interno»²² condiviso da entrambe: il contenuto (o referente) del discorso storico non è pertanto la storia stessa ma la relazione tra un presente pubblico e un passato reso possibile da un sistema legale, da cui l'ambiguità del termine 'storia', che unisce l'oggettivo con il soggettivo, ciò che è accaduto nel tempo (*res gestae*) e la sua narrazione (*historia rerum gestarum*)²³. White analizza inoltre il dibattito sull'uso della narrativa per l'argomento storico che si è acceso in occidente dopo gli anni sessanta²⁴ e, soprattutto, cita Roland Barthes, che in *The Discourse of History* (1967)²⁵ aveva sfidato la distinzione tra *historical* e *fictional*, segnalato tra virgolette le parole 'scienza', 'reale' e 'razionale' e attaccato la presunta oggettività della storiografia tradizionale, concludendo che la natura dei suoi contenuti è inventata ed ogni tentativo di conferirle lo status di scienza implica un fraintendimento sulla natura dei suoi referenti («constituted, rather than found») da lui altrimenti chiamata «fallacia della referenzialità»²⁶. Anche nella cosiddetta storia oggettiva la realtà è sempre un significato non formulato che si nasconde dietro l'apparente onnipotenza del referente (*effet de réel*) e, per effetto di ciò, essa può essere modificata secondo i bisogni della storia. Il discorso storico, inscindibile dalla sua struttura narrativa, non è che una forma di elaborazione ideologica. Secondo il modello performativo elaborato dagli studi in campo linguistico, infine, nella narrativa predomina la funzione comunicativa e la storia può essere concepita come un messaggio riguardo ad un referente (il passato, gli eventi storici), il cui contenuto è costituito sia da informazioni (*fatti*) che dalla loro spiegazione (il racconto *narrativo*); in questa prospettiva,

[...] a discourse is regarded as an apparatus for the production of meaning rather than a vehicle for the transmission of information about an extrinsic referent. Thus envisaged, the content of discourse consists as much of its form as it does of whatever information might be extracted from a reading of it. It follows that to change the form of the discourse might not be to change the information about its explicit referent, but it would certainly change the meaning produced by it²⁷.

White conclude che cronaca e narrativa condividono il codice cronologico ma differiscono per quanto riguarda il numero di codici utilizzati e il

significato, poiché l'ultima pertiene al «performative domain of *poiesis* rather than that of *noiesis*»²⁸, e ciò costituisce la sua lettura della ben nota affermazione barthesiana per cui «[n]arrative does not *show*, does not *imitate* ... [Its]function is not to represent, it is to *constitute* a spectacle»²⁹.

Come già osservato, secondo White nel discorso storico la narrativa serve a trasformare in una storia una lista di eventi (*chronicle*); perché questa trasformazione avvenga, «the events, agents, and agencies represented in the chronicle must be encoded as story elements»³⁰. Una volta avvenuta la codificazione, il discorso storico direziona l'attenzione del lettore verso un referente secondario, che non consiste negli eventi (*primary referent*) ma nelle «plot structures of various story types cultivated in any given culture»³¹ (*secondary referent*). In questo senso, la narrativa storica non è né mitica né ideologica ma allegorica e, attraverso un processo di transcodificazione (*transcodation*)³², dota gli *eventi reali* di tipologie di significati che la letteratura rende conoscibili plasmando modelli di eventi 'immaginari'³³. La verità prodotta dalla storia narrativa afferisce pertanto ad un ordine diverso rispetto alla sua controparte sociale e scientifica, e tuttavia esiste, sebbene esperibile soltanto indirettamente «by means of allegoresis»³⁴. La questione della veridicità narrativa, secondo questa linea critica, si trasforma in quella, più generale, della verità della letteratura.

L'impostazione teorica di White è fondamentale per il tipo di concezione storica che emerge dalle narrazioni postmoderniste. Il contesto storico non è più *conoscibile* come realtà extra-segnica, ma soltanto come costruzione (e non *ricostruzione*); inoltre, la nostra conoscenza del passato si basa su tracce, documenti, rovine: in sostanza, un 'tutto disintegrato' cui occorre dare una forma, una coerenza al fine di estrarne un messaggio comprensibile³⁵. La sfiducia nelle grandi narrazioni, (i *grands récits* di Jean-François Lyotard) e nei loro modelli d'impostazione (linearità, ciclicità, oscillazione sul posto e frattura)³⁶ ha giustificato la convinzione che quella visione della storia si sia conclusa per essere sostituita da un nuovo tipo di consapevolezza spazio-temporale, *posthistoire*, non più interessata alla temporalità ma «concentrata sullo spazio e sul rapporto fra spazi globali e locali organizzati in mercati e proprietà, privi di sviluppo perché colonizzati e caratterizzati da uno spettacolo di 'abbondanza e intensità' piuttosto che dai tipi di 'cambiamenti e continuità' presenti nella cosmologia di Aristotele»³⁷.

Questo fallimento è tuttavia ancora storico, ossia raccontabile, sebbene nella combinazione di modi di narrativizzazione descrivibili solo mediante figure e figurazioni, immagini o *Bildnisse*³⁸. Se le grandi narrative di legittimazione hanno perso la loro capacità di spiegare il passato, siamo obbligati a riconsiderare e ricordare nuovamente gli eventi storici non più nella forma del realismo ma, puntualizza Diane Elam, attraverso «the genre of generic uncertainty»³⁹ del romanzo. Quest'ultimo, caratterizzato dalla legge della contaminazione, dell'impurità, dell'abbondanza e dell'eccesso, appare lo strumento più adeguato per esprimere quell'ironica coesistenza

za di temporalità che caratterizza la sensibilità postmoderna ed è definito perciò da Elam decisamente anacronistico, poiché, come osserveremo nelle *biofictions*, compromette la nostra capacità di riconoscere il passato come passato e contesta il modo in cui 'conosciamo' la storia. Il postmodernismo, infatti, non possiede una prospettiva storica: è il ripensamento della storia, di un passato che non è mai possibile conoscere per intero e che pertanto sfugge a qualsiasi tentativo di rappresentazione.

1.2 La storia come intertesto: il ripensamento ironico del passato nelle historiographic metafiction

... if one world exists, then all possible worlds exist ...
Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*⁴⁰

Nel paragrafo precedente abbiamo esaminato una concezione di storia pensata come racconto narrativo e perciò inevitabilmente figurativa, allegorica, fittizia; una storia che, proprio in quanto narrata, è sempre già stata testualizzata, sempre già interpretata. Lo scetticismo di Hayden White sulla possibilità di conoscere gli oggetti ultimi del passato è percepibile in molte *fictions* contemporanee ed i teorici della letteratura non hanno mancato di rilevare come in tali opere il lettore sia letteralmente forzato a riconoscere la qualità testuale della nostra cognizione del passato, con il valore e le limitazioni implicate in questa forma di conoscenza. Se durante il modernismo era infatti evidente il tentativo di rimanere fuori dalla storia o di controllarla attraverso dei modelli teorici di recinzione quali la forma pura, l'astrazione e il mito, nel postmodernismo letteratura e storiografia si presentano fusi ed indistinguibili, dando luogo ad effetti innovativi e altamente destabilizzanti. Nel contemporaneo *metaromanzo storiografico* questa assimilazione tra il letterario e lo storico, entrambi costruzioni linguistiche convenzionalizzate dalla forma narrativa, non trasparenti in termini di linguaggio e struttura, intertestuali nella misura in cui 'spiegano' i testi del passato entro la loro complessa testualità, ha sostenuto un'identificazione del referente con altri testi, sia storici che letterari, in ogni caso inevitabilmente iscritti nella nostra cultura. Le *historiographic metafiction*, secondo la definizione di Linda Hutcheon, sono «those well-known and popular novels which are both intensely self reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages», come, ad esempio, *The French Lieutenant's Woman* (1969), *Midnight's Children* (1981), *Ragtime* (1974); in questo genere di narrazioni, dotate di «theoretical self awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*)»⁴¹, i personaggi finzionali possiedono la stessa legittimità e autorevolezza di quelli documentati dalle fonti storiche; l'uso del passato come intertesto non determina dunque la scomparsa assoluta del referente, ma questo non assume alcuna funzione di controllo del significato, che risulta invece re-

installato proprio attraverso l'autoriflessività metanarrativa sulla funzione e i processi della sua generazione. L'insinuazione, in *Foe* di Coetzee (1986), che le informazioni di Defoe per la stesura del suo *Robinson Crusoe* non siano state tratte dal racconto storicamente documentato di Alexander Selkirk ma da una donna successivamente ridotta al silenzio, Susan Barton, anche lei naufraga su l' 'isola di Cruso', richiama l'attenzione del lettore sul fatto che «the problems of writing history are not unlike those of writing fiction»⁴² e, se il resoconto dello scrittore procede per silenzi, esclusioni e censure, lo stesso avviene certamente anche per lo storico, tanto che la lettrice Hutcheon si domanda: «where are the women in the traditional histories of the eighteenth century?»⁴³.

Le *historiographic metafiction*s contestano la nozione di un soggetto maschile trascendente come fonte unica e autonoma di significato e, rivelando come si conferisce significato al passato, sostituiscono alla Storia il valore delle storie, all'antitesi verità/menzogna il concetto di 'altre verità'. Non è casuale, a questo proposito, che la nozione di soggettività come intero sia 'problematizzata'⁴⁴ *tout court* attraverso l'adozione di punti di vista multipli e/o difficili da collocare (*The White Hotel*) o di narratori inaffidabili (*Midnight's Children*), che rivelano la limitatezza epistemologica della nostra abilità di conoscere il passato destabilizzando le versioni della storia ricevute. Se anche la soggettività è iscritta nella storia, le *historiographic metafiction*s rivelano il rapporto tra la produzione culturale e le affiliazioni politiche e sociali⁴⁵ e, contestando i sistemi chiusi, centralizzati, totalizzanti e gerarchizzati, producono un ripensamento di angoli e margini, di ciò che non appartiene alla nozione di centro inteso come costruzione umana. Ecco dunque il proliferare di soggetti *ex-centric* e *off-center* – questi sì, pensati *anche* come interi in polemica contro un umanesimo che ha sempre negato loro la razionalità cartesiana, relegandoli nel reame dell'irrazionale e dell'alieno o trasformandoli in figure di negazione e assenza (impossibile non pensare alla progenie maschile nera dei «Dead» in *Song of Solomon*, 1977, controbilanciata dalla stravagante comunità, tutta al femminile, di Pilate, Hagar e Reba). Questa ideologia della pluralità e del riconoscimento delle differenze⁴⁶ esprime un modo di guardare il passato in modo non «innocente»⁴⁷ ma ironico, che ha il fine non di distruggere ma di rivisitare, in chiave parodica, la 'realtà' di altri atti discorsivi passati, nei cui confronti si ribadisce una distanza (ironica) e al tempo stesso una connessione (inter-testuale). In questo genere di narrazioni la scrittura è concepita come introversione nella misura in cui si rivolge verso la sua stessa forma, e tuttavia la parodia produce implicazioni ideologiche contraddittorie, riportando il testo al 'mondo': le *historiographic metafiction*s, osserva Hutcheon, «confrontano i paradossi della ricostruzione fittizia e al tempo stesso storica, del particolare/generale, del presente/passato rifiutandosi di risolvere tali conflitti e cercando di sfruttare entrambe le parti della dicotomia»⁴⁸. L'arte contemporanea non è dunque relegata in una atemporale essenza eterna

come quella chiusa, autonoma e autosufficiente del Modernismo, piuttosto ha aperto nuovamente il passato al presente, impedendogli di essere conclusivo o teleologico⁴⁹.

2. *Historiographic metafiction*s o *biofictions*?

... identity is, primarily, a matter of the stories
 persons tell others about themselves,
 plus the stories others tell about those persons
 and/or other stories in which those persons are included.
 Maureen Whitenbrook, *Identity, Narrative and Politics*⁵⁰

Nel romanzo storico tradizionale le figure del passato erano usate per convalidare o conferire autenticità al mondo finzionale con la loro presenza, in qualità di *ontological join* tra storia e romanzo; nelle *historiographic metafiction*s questa connessione è utilizzata, al contrario, per sottolineare la natura testuale della nostra conoscenza storica, e talvolta anche i dati risultano deliberatamente falsificati per rilevare i possibili fallimenti mnemonici delle storie attestate, il potenziale costante dell'errore (intenzionale o inavvertito) delle versioni ricevute⁵¹. Inoltre, il romanzo storico lukácsianamente concepito riproduceva i processi storici presentando un microcosmo che generalizza e concentra, riflesso dalla figura del protagonista che incarnava, tipicamente, una sintesi del generale e del particolare, di tutti i determinatori umani e socialmente essenziali⁵²; viceversa, nelle *historiographic metafiction*s i protagonisti sono le figure marginalizzate e periferiche della storia, come il Saleem Sinai di *Midnight's Children*, oppure personaggi storici che hanno assunto uno status differente, particolarizzato, eccentrico, come il Wordsworth lamentoso e totalmente succube della sorella in *Fair Exchange* (1999)⁵³. Quest'ultimo romanzo, osserva Ornella De Zordo, «potrebbe anche essere incluso in quei testi recentemente denominati "*biofictions*", dove la verità del dato biografico si intreccia alle creazioni finzionali dell'autore»⁵⁴, sebbene, come rilevato poco più avanti, lo spazio dedicato ai personaggi veramente esistiti (in particolare a quelli che obbediscono alla semantica della designazione)⁵⁵ sia, nel testo, «inversamente proporzionale alla loro riconoscibilità e rilevanza storica»⁵⁶. Il neologismo inglese per le biografie fittizie, coniato da Martin Middeke per descrivere alcune «fictional rewritings of the lives of British Romantic writers» da lui analizzate nell'omonimo volume⁵⁷, suggerisce un'ulteriore differenziazione⁵⁸ tra le narrazioni postmoderniste a soggetto storico, che distingue, evidentemente, le più generiche metanarrazioni storiografiche di *Song of Salomon* o *Midnight's Children* dalle più biografiche *Dr Copernicus* (1975), *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), e tanto altre. Tale operazione, tuttavia, parrebbe innestare un'altra serie di questioni: se il soggetto storico è comunque, direbbe Hutcheon, «the subject in history, subject to history

and to his story»⁵⁹, se la distinzione tra personaggi *historical* e *fictional* era inficiata anche all'interno delle stesse *historiographic metafiction*s, come riconoscere i due generi di scrittura?

William Epstein opera una distinzione tra soggetti storici e fittizi appellandosi alla nozione barthesiana di trans- ed extra-discorsività, e in un suo saggio⁶⁰ contrappone il soggetto biografico *extra-discursive* di Marilyn Monroe, la cui esistenza in un periodo anteriore alla biografia *Marilyn* (1973) di Norman Mailer non può essere *totalmente e definitivamente* semiottizzata⁶¹, e quello, *trans-dicursive*, di Jay Gatsby protagonista di *The Great Gatsby* (1925), la cui vita non pre-esiste alla narrativa di F. Scott Fitzgerald se non come tipo, tema o discorso culturale (né può sopravvivere al di fuori dei discorsi critici e creativi), collocandosi, in ultima analisi, «entirely in cultural and literary discourse and read always and only as fiction or criticism»⁶². In base a tale classificazione, la cui competenza necessaria è definita dal critico «generic recognition»⁶³, il lettore è in grado di attuare una discriminazione tra i soggetti biografici realmente vissuti e quelli interamente romanzeschi, benché, nel primo caso, le extra-discorsività, come i referenti primari di White, risultino oramai inafferrabili. Tale precisazione può rivelarsi utile se si sceglie di adottare una prospettiva di *biofiction* come genere peculiare, soprattutto a causa delle conseguenze implicite nelle differenti *aspettative* sollevate nel lettore dai due tipi di personaggi (concetto che, come vedremo, è estremamente rilevante per lo studio di questo tipo di narrazioni). È altresì fondamentale insistere sul fatto che, com'è proprio di tutta la scrittura postmodernista, i generi di cui stiamo parlando appaiono, per loro stessa natura, ibridi ed eterogenei: le varie riscritture a soggetto storico si differenziano tra loro per gradi di autoriflessività e intertestualità (non fosse altro che per la scelta di utilizzare nomi storici o pseudonimi) e, molto spesso, è difficile assegnare un romanzo all'una o all'altra convenzione (*biofiction* o *historiographic metafiction*). Per quanto riguarda inoltre il 'peso' dei referenti storici nella narrazione, lo spazio dedicato a Charlotte Brontë in *The Mistressclass* di Michèle Roberts può non essere *considerato* altrettanto ampio di quello dedicato a Caterina de' Medici in *The Stars Dispose* (1997) e *The Stars Compel* (1999) di Michaela Roessner, e, tuttavia, ciò che conta è la rilevanza che, in ambito consapevolmente recettivo e soggettivo, si decide di attribuire alla revisione di una o più identità che hanno, o hanno avuto, un referente storico reale (*primario* o *extra-discorsivo*)⁶⁴. Infine, nel caso di *biofictions* in cui si alluda a più di una personalità, la riflessione critica è originata talvolta proprio da uno spostamento di interesse rispetto ai correlativi storici della finzione, che in tal modo riposiziona i soggetti secondo le categorie del genere, della razza, della classe sociale, dell'orientamento sessuale e di altri innumerevoli tratti storicamente discriminanti. Può dunque accadere di imbatterci in testi, come *Fair Exchange* di Michèle Roberts, in cui il personaggio di William Wordsworth (Saygood nel romanzo), sia *parte* importante della tragica e romantica storia di Annette,

l'amante straniera del poeta, e i principali soggetti dell'azione nell'intreccio rispondano a quei nomi di domestiche, contadine e cameriere che la storia *non* ha registrato.

2.1 Character e identità

L'erosione postmodernista dell'identità, perlomeno di un concetto di identità concepito come essenzialista, totalizzante e narrabile, ha implicazioni di un certo spessore per le narrazioni in cui la storia è decostruita attraverso la ricostruzione di un soggetto situato storicamente, e tuttavia ogni contraddizione in questo senso è soltanto apparente. Se, infatti, non è più possibile invocare un'identità primaria, o un senso d'identità astratto, e uno dei corollari del poststrutturalismo è stato proprio la nozione di un *self* disintegrato⁶⁵, è nondimeno possibile rilevare che tale erosione non si è spinta sino alla sua completa sparizione in un simulacro o un sistema di immagini da apprendere attraverso 'effetti di risonanza', ma si è focalizzata, appunto, sul riconoscimento della sua natura discorsiva, del suo essere un prodotto non soltanto di fatti (i dati biografici) ma anche di un flusso di testi che conversano. In altre parole, le conoscenze di Caterina de' Medici che attiviamo nel momento in cui ci accostiamo ad un testo, *historical* o *fictional*, relativo a questo personaggio, si sono formate tanto dal soggetto empirico storicamente vissuto (ossia dalle sue manifestazioni pubbliche)⁶⁶ quanto dai testi culturali che la riguardano (lettere, biografie, romanzi, testi teatrali, ecc.), in una contaminazione tra storia e letteratura bidirezionale e creativa, tanto da invalidare la stessa possibilità di distinzione tra i due ambiti; è perciò naturale che l'unica possibile coerenza relativa all'identità del soggetto biografico (altrimenti definita «illusione di unità»⁶⁷) possa essere, semmai, il frutto di una *unifying attitude* di un biografo/scrittore, esperibile dal lettore e/o dal biografo ma *mai* dal soggetto. L'identità, sempre irrimediabilmente narrativa, è oramai pensata come «in process, fluid, and changing in the telling, lack of closure, and the significance of emplotment disturb assumptions about conclusive explanations»⁶⁸, e le *biofictions* si dimostrano lo strumento espressivo di quella tensione tra una «authority» che cerca di stabilizzare le identità nella storia e una «dissension» che le indaga, annota John F. Keener, per ragioni polemiche, estetiche, o entrambe (ma è ancora possibile separare le due categorie?)⁶⁹. Inoltre, stiamo osservando un rinnovato interesse per la forma biografica (sfruttata in tutte le sue potenzialità) proprio in un'epoca in cui l'identità individuale è percepita come marginale, privata di quella natura rappresentativa che la vedeva come il *master-trope* della storia stessa, primo termine di paragone entro un rapporto di tipo sineddotico; tuttavia, le modalità dell'approccio attuale sono critiche, l'accento è posto sulla sua natura discorsiva, ogni suo tentativo di rappresentazione dischiude «an aporia, something contradictory, uncertain, subjective, aggregate»⁷⁰.

La stessa obiezione poststrutturalista all'identità ha naturalmente riguardato anche il personaggio, il cui nome inglese (*character*) tradisce un rapporto mimetico con un'identità di tipo essenzialista non più valido se non nel contesto della produzione culturale che lo ha generato⁷¹. In una monografia di Thomas Docherty degli anni ottanta, interamente dedicata alla presunta scomparsa del personaggio nella *fiction*, si analizza, come punto di partenza (e in un certo senso anche d'arrivo), la fine di una sua concezione in termini di unità, completezza e autosufficienza⁷², quale espressione di una individualità univoca e di un significato stabile. Tale tipologia di personaggio aveva contribuito, secondo Docherty, alla nascita di una critica antropocentrica, volta a considerare 'grandi' i romanzi orientati alla sua investigazione, possessori di una dialettica di «inner and outer» o, più precisamente, «Self (character) and Other (the world or environment)»⁷³. In questi romanzi, la descrizione si afferma come principale veicolo di significato (ad esempio, «if someone is elegantly dressed it is because he is a dandy»⁷⁴) e le connessioni causali tra l'esterno e ciò che questo significa (*the inner*) sono già state stabilite; come risultato, «the novel is to be seen as an attempt to make language square with some referent [...]; to replace or duplicate the real»⁷⁵.

Con la nascita del *nouveau roman*, continua Docherty, il personaggio è stato tuttavia 'esiliato', e le analisi poststrutturaliste successive all'esperienza del gruppo di Tel Quel⁷⁶ ne hanno sottolineato la funzione repressiva del per la soggettività del lettore, la cui attività risulterebbe, in un certo senso, eliminata; difatti, una volta che il messaggio autoriale (di cui il personaggio è pensato come *porte-parole*) è stato compreso, «the actual process of reading the novel, of discovering (or actual constructing) that meaning can be legitimately forgotten»⁷⁷. Nella scrittura contemporanea, rileva Docherty, la stabilità del concetto di personaggio è stata sostituita da un'idea di soggetto mobile, oppure da alcuni frammentari «istanti di soggettività» non relazionati tra loro; in tal modo, il centro di consapevolezza che produce il significato non si identifica più con l'autore ma con una variabile «shared authority between writer and reader» perché il lettore, coinvolto nel processo di *characterization*, assume una serie di posizioni variabili all'interno del testo⁷⁸. Le conclusioni cui giunge riguardo alla «tipica procedura post-moderna», però, appaiono quanto meno problematiche per il genere post-moderno di cui ci occupiamo, poiché quella consisterebbe principalmente nel descrivere «no more than is manifest in character at any given point of space and time, so that description does not aspire to transcend itself, and the character is given no illusory 'depths'»⁷⁹ (o, in altri termini, i protagonisti della narrazione si ridurrebbero ad un modello puramente semiotico).

È evidente che, per quanto la natura linguistica del personaggio sia enfatizzata ed anzi costituisca il presupposto stesso delle *biofictions*, è difficile parlare di personaggi esclusivamente in superficie se teniamo conto del fatto che proprio l'identità storica ('piena') è assunto come il problema centrale dei suddetti testi e, talvolta, lo stesso nome proprio esplicita un legame

referenziale fondamentale per la comprensione. D'altra parte, come dicevamo, il *meaning* di tali identità non si delinea in alcun modo come statico e stabile, e ciò che resta da verificare, afferma Lucia Boldrini, è «quanta e quale parte di questa pienezza sarà attivata nel romanzo, che cosa sarà negato, che cosa sarà aggiunto, che cosa trasformato in modo da ridurre, anziché riempire, questo contenitore verbale ed ontologico»⁸⁰. Benché, dunque, sia innegabile il ruolo dell'autore nella manipolazione delle fonti, il rapporto tra intenzione significativa – ineliminabile – e la ricezione del dato storico adulterato risulta quantomeno problematica e dinamica⁸¹, poiché i testi 'funzionano' in modo diverso in relazione alle pre-conoscenze dei lettori (a volte persino assenti) e alle loro reazioni lungo i vari punti della narrazione – e, in ogni caso, l'accento non è su chi ha compiuto le falsificazioni ma sul fatto che queste siano possibili. A proposito dello status del personaggio, è infine opportuno sottolineare, data l'incredibile eterogeneità di questo genere letterario, le infinite gradazioni di 'opacità' che i protagonisti possono assumere in presenza di differenti strategie narrative. Il personaggio delle *biofictions* ha infatti la capacità di partecipare a due realtà, «esterna e testuale, al confine tra le due ma sempre dentro ad entrambe, quindi veicolo di integrazione tra esse»⁸²; esistono, però, testi che enfatizzano maggiormente l'uno o l'altro aspetto (mimetico o semiotico) della sua natura anfibia, per quanto anche un giudizio in questo senso sia, come abbiamo appena visto, inscindibile dalla soggettività dei fruitori.

2.2 Alcune biografie fittizie di personaggi storici

Nella riscrittura coetanea di alcuni episodi della vita di Fëdor Michajlovič Dostoevskij, *The Master of Petersburg* (1994), l'assunzione dello scrittore russo come soggetto biografico non parrebbe invalidare la verosimiglianza del mondo finzionale e il protagonista, in cerca di risposte dopo la morte del figlio, è persino riconosciuto con il suo nome storico sin dai primi capitoli del romanzo. Tuttavia, l'intera narrazione, dotata di un credibilissimo (e coinvolgente) sviluppo fattuale-cronologico, riflette metanarrativamente sui concetti di autorità e ribellione, verità e immaginazione, sull'atto di *ridare* vita alle storie individuali (il figlio adottivo di Dostoevskij, ma non soltanto) a partire da tracce ontologicamente incerte del passato, siano queste costituite da una firma (quella del padre biologico di Pavel, anche lui non più in vita)⁸³ o il romanzo abbozzato da cui un commissario di polizia cerca di leggere la personalità (e i possibili piani sovversivi) del defunto. In questo episodio, dove saltano le categorie di «private nature» e «work of fiction», lo stesso concetto di identità è posto in questione, poiché Dostoevskij si presenta alle autorità sotto un altro nome, che è quello, appunto del figlio, e tale designazione è vera, perché lo scrittore lo amava «as [his] own flesh and blood»⁸⁴, ma anche falsa (doppiamente) in quanto Pavel era, in realtà, il figlio della moglie. La rivelazione dell'identità anagrafica, tuttavia, non definisce con certezza a quale ordi-

ne di realtà appartenga il personaggio Dostoevskij, poiché, nel pieno della narrazione, quando oramai si è stabilita la coincidenza tra il protagonista e lo scrittore russo, il narratore onnisciente irrompe nella trama meditando: «[i]f he were a character in a book, what would he say [...]?»⁸⁵ Infine (ma le osservazioni in questa direzione potrebbero essere infinite) sarebbe probabilmente opportuno domandarci se questo Dostoevskij alla ricerca segreta e disperata di segni e premonizioni⁸⁶ – che naturalmente, come i loro corrispettivi metateorici, non illuminano – sia poi così diverso dal Magistrato di *Waiting for the Barbarians* (1980) o da altri numerosi personaggi coetzeeani da non poter essere, in definitiva, riconducibile alla cifra stilistica dell' autore. Scrivere, e in particolar modo scrivere sulle vite degli altri, significa tradimento, ci informa l'ultimo capitolo della narrazione⁸⁷, e l'invenzione non riguarda soltanto le vite del passato riorganizzate a posteriori, ma funziona anche nel senso opposto, pare suggerirci il «real father»⁸⁸ di Pavel descritto nel suo romanzo incompiuto. Eppure, a giudicare dalla proliferazione di questo genere letterario, sembra che lo sforzo di provarci sia importante e che soltanto la forma narrativa, per dirla con White e Ricoeur, sia in grado di cogliere nei processi storici il significato della vita umana⁸⁹, benché questo significato si riveli instabile nel tempo, nel soggetto e talvolta così marginale da poter essere scambiato come una moneta per un'elemosina⁹⁰.

Di tono diametralmente opposto al cupo *The Master of Petersburg*, i due testi di Michaela Roessner, *The Stars Dispose* (1997) e *The Stars Compel* (1999), riscrivono la vita di Caterina de' Medici dalla sua nascita nel 1519 fino alle celebrazioni del suo matrimonio con Enrico duca di Orleans, futuro Enrico II. Le narrazioni adottano per la maggior parte il punto di vista decentrato del suo giovane cuoco personale (un referente storico reale di cui ci sono pervenute pochissime notizie), ma in realtà ciascuna delle voci dei personaggi contribuisce a ricostruire gli eventi storici (molto accurati), e le varie prospettive, comprese le più eccentriche in assoluto, si propongono inesorabilmente come complementari. Questi testi non presentano, come quello di Coetzee, un'autoriflessività *esplicita*, tuttavia il personaggio di Caterina bambina e adolescente, lungi dall'esercitare una funzione autenticante, assume il ruolo di uno dei protagonisti di cui si conoscono pensieri, sogni ed emozioni e la deviazione più importante rispetto alle fonti riguarda soprattutto le *motivazioni* delle sue azioni. Nelle *biofictions*, assicura Middeke, «a fictional or emphatic/sympathetic approach to the subject may make use of the historical material, may play with it, may even invert it, if necessary, and still arrive at a heuristically impressive and plausible interpretation of that life» e la distinzione tra «fatti» e «deviazioni finzionali» risulta, per il lettore, assolutamente chiara⁹¹. Ma qual è, dicevamo, la distinzione tra dato biografico e invenzione se dopo la morte di Enrico II la leggenda della regina nera fu suggellata dai successivi e numerosi mondi più o meno finzionali e ancora oggi l'esistenza di un talismano cui erano attribuiti poteri occulti è oggetto di un rilevante dibattito tra gli storici

di professione? In questo senso, la deviazione finzionale del romanzo in cui Caterina rinuncia ai suoi progetti di fuga prima delle nozze perché ha previsto le tragiche conseguenze cui andrebbero incontro i suoi cari è non soltanto plausibile ma simbolica⁹², volta a riscrivere quella identità che una *authority* ha contribuito a 'fissare' nella storia quale sovrana sanguinaria e avida di potere, dedita all'occultismo al fine di favorire i *propri* ambiziosi obiettivi. Inoltre, se l'elemento destabilizzante dell'esoterismo che pervade i romanzi sembrerebbe sufficiente, da solo, a scoraggiare qualsiasi identificazione col referente extra-discorsivo, l'immedesimazione del lettore nella vicenda – dotata di uno sviluppo lineare – risulta tutt'altro che preclusa e, in definitiva, è difficile stabilire se sia più verosimile il personaggio ricostruito in *The Stars* o quello, altrettanto tendenzioso e finzionale, delle versioni della storia ricevute. A proposito di questi due testi, la definizione di personaggio delle biografie fittizie di Boldrini, in polemica con quella di Uri Margolin⁹³, sembra assai calzante: i personaggi dei mondi possibili non sarebbero «possible non-actual individual» (possibili ma non mimetici), bensì «actual but impossible individuals»⁹⁴, dove *actual* significa 'reali' e *impossible* che la loro vita è stata già vissuta e testualizzata⁹⁵.

In altri romanzi, come *The Mistressclass* (2003) di Michèle Roberts, la natura artificiale della riscrittura è invece enfatizzata a livello strutturale dalla stessa possibilità di una doppia trama, le cui narrazioni sono collegate tra loro dall'affermazione, altamente metateorica, di un personaggio: «I do sometimes wonder [...]: what would have happened if Charlotte hadn't died in early pregnancy. If Monsieur Heger had somehow come back into her life. Perhaps they would have had an affair after all».⁹⁶ A tale ipotesi ne seguono altre a proposito dell'effettivo numero di missive scritte dall'autrice di *Jane Eyre* al suo antico insegnante (speculazioni, peraltro, sostenute anche da esponenti della critica accademica)⁹⁷ e le nove lettere del primo nucleo narrativo si presentano appunto come carte bruciate e mai spedite, scritte da Charlotte dopo la morte di una figlia immaginaria in un momento di crisi esistenziale e creativa. I postmodernisti, è stato osservato, «allow real people to wander in and out of their fictions as they wander in and out of our dreams»⁹⁸, e una dimensione onirica caratterizza talvolta questa parte della narrazione che intervalla e incornicia la vicenda contemporanea, dove la poetessa protagonista ha, significativamente, una visione della lettura come opera di resurrezione. I legami tra le due storie, tuttavia, non si fermano qui: in entrambe sono centrali i temi della creatività artistica e dell'amore infelice e le due coppie di sorelle (Charlotte ed Emily, Vinny e Catherine), affrontano la problematica questione di un'identità autonoma e separata l'una dall'altra. Inoltre, tutti i personaggi viaggiano tra la Francia e l'Inghilterra e Catherine, insegnante in una scuola oltre che autrice di racconti erotici, sta affrontando la spiegazione di *Jane Eyre* (il romanzo più frequentemente *riletto* da Vinny), concepito e iniziato da Charlotte nel corso della seconda narrazione. I commentatori inclini a ridimensionare la pro-

fondità psicologica delle figure nelle *biofictions* potrebbero trovare quantomeno sconcertante l'introspezione loro destinata in *The Mistressclass*, tuttavia è innegabile che il tessuto fittissimo delle corrispondenze tra i personaggi abbia come effetto un sostanziale parallelismo tra identità passate e presenti (queste ultime interamente finzionali), talvolta riflesso persino nelle somiglianze dei rispettivi ambienti domestico-lavorativi⁹⁹. La storia, in questo senso, è concepita come *endless repetitions* e la riscrittura svela «a past that was never departed, a present which contains all time»¹⁰⁰. Eppure, l'inaccuratezza del dato storico¹⁰¹ ed altri anacronismi presenti nel testo – il nucleo di Charlotte Brontë, o passato nel presente, e l'inconfondibile linguaggio robertsiano¹⁰², o presente nel passato – costringono i lettori ad interiorizzare le implicazioni del materiale offerto dalla narrazione e ad intraprendere una nuova ricerca di significato e di costruzione delle identità, giacché queste si dimostrano, allo stesso tempo, stabili, perché in parte ripetibili e 'fissate' dal *book of history*, e mutevoli, perché sempre ed infinitamente riscrivibili. Infine, in *The Mistressclass* il concetto di identità come discorso è sviluppato e ulteriormente complicato dalla particolare questione della *autorappresentazione* creativa. Il romanzo, difatti, si presenta tanto una riscrittura della vita di Charlotte Brontë (a sua volta definita anche dalle biografie e dalla critica letteraria di tipo biografico)¹⁰³, quanto di *The Professor*¹⁰⁴, *Jane Eyre* e, naturalmente, delle vere lettere del carteggio tra la scrittrice vittoriana ed alcuni suoi amici e familiari (alcune delle quali furono inserite quali prove autenticanti nella sua prima biografia ufficiale)¹⁰⁵. Di conseguenza, se nel testo di Roberts avviene uno scambio di ruoli tra Charlotte e l'antico professore per effetto del quale lei diviene unica *mistress* della propria vita, è altresì vero che un simile rovesciamento era già stato operato dal soggetto biografico mediante un'inversione del *gender*. Brontë, infatti, aveva scelto una narrazione in prima persona maschile nel caso di *The Professor* e uno pseudonimo autoriale maschile per entrambi i romanzi¹⁰⁶, procedendo inoltre ad invertire, nella finzione letteraria, i ruoli e i rapporti di potere dei personaggi a favore delle protagoniste femminili¹⁰⁷. *The Mistressclass* è perciò una versione perfettamente consapevole della vita di Charlotte B., benché, come dimostra il finale aperto di entrambe le vicende, non sia ovviamente l'unica possibile; la narrazione termina dunque con il personaggio impegnato a scrivere un nuovo romanzo (*Jane Eyre*) e una nuova vita, traccia di un testo futuro che, dal reame dell'arte e dell'immaginazione creativa, giungerà a fondersi con l'idea stessa della sua autrice.

È qui impossibile rendere conto di tutte le tipologie di *biofictions*; naturalmente, ne esistono alcune in cui i personaggi storici si distaccano in modo più eclatante dal contesto biografico, e ciò produce un effetto ancora diverso. Il caso più estremo, che scelgo di non includere nella presente analisi, è costituito da quelle *fictions* variamente denominate¹⁰⁸ in cui le figure storiche risultano completamente distaccate dalle condizioni originarie ed

inserite in nuovi contesti fantastici. Naomi Jacobs, che definisce questo tipo di testi «recombinant fiction», distingue, in questo ambito, la *science fiction*, in cui i personaggi storici sono utilizzati come tipi in un contesto essenzialmente verosimile, e la *science fantasy*, che a suo parere può trarre un vantaggio maggiore da «the peculiar qualities of historical figures»¹⁰⁹. Gli scrittori di *speculative fiction* (categoria che racchiude entrambi i generi di testi) hanno spesso usato le figure storiche per intensificare quella peculiare combinazione di familiare e straniante da cui dipendono molti dei loro effetti e creare, con l'ausilio di tecnologie futuristiche (*science fiction*) o della magia (*science fantasy*), l'effetto del meraviglioso¹¹⁰. Questi personaggi, il cui nome è una 'capsula di caratterizzazione', «a self encoded microchip[s] that releases a full picture when plugged into reader's mind», tradiscono tuttavia immediatamente ed in modo totale le aspettative dei lettori (fatto che, abbiamo visto, non accade nelle pur 'fantastiche' riscritture di Caterina), ed il loro accostamento ad ordini diversi di realtà, secondo Jacobs, «cancels history and establishes some pure realm of language»¹¹¹. È difficile stabilire a priori se qualcuno tra questi testi potrebbe invece possedere i requisiti per essere incluso nella convenzione delle *biofictions*; sarebbe opportuno valutare caso per caso e, anche in tal modo, il responso potrebbe non essere risolutivo. È evidente, ad ogni modo, che una delle condizioni di appartenenza alla convenzione letteraria di cui ci occupiamo debba essere la problematizzazione, anche parziale, di quel contenitore che Greci chiamavano *bios*: se il divario tra il *self* e il nome dei personaggi si rivela incolmabile, la riscrittura della vita non avviene e l'oggetto del dibattito risulta, in ultima analisi, la possibilità stessa di una identità.

3 Dalla biografia alla *biofiction*: due generi molto distanti?

An expository 'idea' of the subject transcends the calendar.
John F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*¹¹²

A woman cannot help but write her self,
and her self cannot help but be a woman.
Alison Booth, *The "Great" Woman of Letters*¹¹³

Questo saggio si è occupato del problema delle identità storiche nel genere letterario delle *biofictions*, che confondono i limiti tra *fictive* e *factual* adoperando tale confusione per fini estetici e al contempo *storici*. Le *biofictions* non accolgono la separatezza tra storia e letteratura ma costringono a riflettere in termini di *biographical histories and fictions*, che condividono l'impulso a esaminare, decostruire e ricreare un soggetto storicamente situato. Il tempo biografico, osserva Keener, è una storia intradiegetica «cut across the boundaries of real and fictive story-worlds, present in all narrative human activity»¹¹⁴, ed ogni testo biografico contribuisce in modo più

o meno diretto alla «cumulative biography»¹¹⁵ di una certa figura storica. I teorici della biografia, assieme a studiosi di altre discipline, hanno a lungo dibattuto sugli elementi di questo genere considerati *fictional* – la struttura, il linguaggio, il narratore – e particolare rilevanza ha assunto, in tale contesto, il problema del discorso lineare. Pochi critici insistono oramai sulla necessità di una sua rigorosa osservanza, al fine di eliminare la distinzione tra i due livelli di analisi (storia e discorso). Al contrario, le interruzioni della linearità – prolessi e analessi – sono state giudicate presenti in ogni tipo di narrativa¹¹⁶ e, se nella biografia rivelano l'impulso a «cogliere l'essenza»¹¹⁷ della vita del soggetto, una idea esplicativa può apparire evidente anche quando il corso degli avvenimenti *birth-to-death* del soggetto biografico risulta cronologicamente invariato. Johnan Galtung, ad esempio, ha identificato una sequenza ricorrente nelle moderne biografie occidentali, scandite dalla successione «Childhood, Education, Work, Retirement»¹¹⁸. Tale scelta denuncerebbe un modello biografico marcato dall'ideologia capitalista, poiché lo sviluppo dell'individuo risulta colto nel riflesso della sua progressiva integrazione ed eventuale fuoriuscita dal mercato del lavoro, di modo che l'intera giovinezza sia considerata alla stregua di un preliminare necessario alla maturità. Altri critici si sono spinti sino ad osservare che ogni struttura lineare, associata necessariamente ad un atto di segmentazione temporale, riproduce e celebra «the straight lines of moral rectitude and professional carrierism»¹¹⁹, collocando i punti nodali della biografia «at the seams between these divisions or at the moments where one of its roles is fortified or exchanged»¹²⁰. In altri termini, dal riconoscimento della natura non trasparente della narrativa (e, pertanto, dell'impossibile oggettività di qualsiasi narrazione storica) il dibattito si è spostato sul tipo di modello culturale inscritto nella linearità biografica e, in particolare, sulla natura pubblica del soggetto biografico che da questa deriva.

Per quanto riguarda i diversi tipi di narratore nella biografia, variamente classificabili secondo le rispettive modalità di approccio alla storia¹²¹, alcuni critici hanno ipotizzato una possibile distinzione *pratica* tra discorsi storici e finzionali in base a tale presenza, ma soltanto in relazione alla «misura in cui l'autore [...] "assume un ruolo od una personalità"» nella narrazione¹²². Inoltre, numerosi studi hanno enfatizzato la natura figurativa del linguaggio biografico, iniziando la loro analisi proprio dal classico *Eminent Victorians* di Lytton Strachey, che si concentra, osserva Nadel, «on the relation rather than the accumulation of details»¹²³. In conclusione, è oramai accettata una visione della biografia come struttura simbolica¹²⁴ o pratica discorsiva al pari della *fiction*¹²⁵ e, se il biografo moderno sembra assomigliare sempre di più all'«impresario impostore»¹²⁶ di *The French Lieutenant's Woman* piuttosto che ad un professionale e distaccato storico sociale, tanto vale allora concentrare la nostra attenzione su quelle particolari biografie, creative tra le creative, in cui sia il biografo che il soggetto biografico sono scrittori di romanzi. In questo tipo di testi, rileva Nadel, gli

autori sono ancora più suscettibili ad un atteggiamento che segue «a pattern of idealization, revision and rejection»¹²⁷, a causa dell'inevitabile atto di confronto che infine viene ad assumere la qualità della scrittura. Le biografie di scrittori su altri scrittori, si argomenta, hanno più spesso risultati critici che commemorativi poiché i biografi, che pur si sono accostati a quei determinati soggetti dopo averne subito, in modo più o meno diretto, una certa influenza sul proprio lavoro, percorrono successivamente una ricerca di indipendenza psicologica dalla materia narrata, e questa finisce per diventare poco più di uno strumento di *self-discovery* (si leggano, a questo proposito, le esilaranti pagine di Nadel su *Hawthorne* di Henry James, che lamenta spesso un' 'assenza di realismo' nell'opera del suo protagonista)¹²⁸. A tale distacco, tuttavia, sembra essersi sottratto *Life of Charlotte Brontë* di Elizabeth Gaskell, uno degli esempi più eclatanti di biografie in cui il coinvolgimento dell'autrice con l'argomento oggetto di analisi ha determinato scelte piuttosto discutibili riguardo alla selezione del materiale e delle fonti, che talvolta si identificano, come nell'episodio dell'*affair* tra Mrs Robinson e Branwell Brontë, con la voce stessa della defunta scrittrice (conosciuta personalmente da Gaskell). L'omissione dell'attaccamento di Charlotte Brontë per Mr Héger e altre simili restrizioni o distorsioni del dato biografico sono riconducibili all'esplicito intento correttivo di Gaskell nei confronti dell'immagine ruvida e poco femminile di Brontë promulgata dai recensori a lei contemporanei¹²⁹, tuttavia un aspetto di questo atteggiamento travalica l'altruistico desiderio di promozione della personalità dell'amica secondo i parametri culturali dell'epoca. Accentuando la religione, lo spirito di sacrificio e le responsabilità familiari dell'autrice di *Jane Eyre*, Elizabeth Gaskell, nel punto culminante della propria carriera¹³⁰, sosteneva una difesa della propria identità di donna e scrittrice, della sua difficile posizione di moglie, madre e autrice divisa, come la sua protagonista, in due diversi 'personaggi' i cui doveri erano spesso in contrasto se non decisamente opposti¹³¹.

È opportuno rilevare che un simile sdoppiamento biografico, definito da Nancy Miller come lo scontro tra l'*ambitious plot* («the plot of education and vocation») e quello del più naturale *erotic plot* («the plot of love and marriage»¹³²), è sia una convenzione romanzesca di alcuni testi scritti da donne che un modello critico spesso proposto per le opere femminili. Come confermano le apparenti eccezioni di Eliot e Woolf, per le quali la conciliazione di carriera e vita familiare fu raggiunta sopprimendo «the disqualification of womanhood» in ambito artistico (l'una con l'adozione di uno pseudonimo maschile, l'altra con la figurazione dell'artista androgina)¹³³, il principio cui obbedisce tale impostazione critica è fondato su una rigida separazione delle 'sfere di genere' delle scrittrici, pertanto «behind the great creative mind must be a woman who suffers, and conversly, the more the woman comes forward in the work (unless with a covert display of agony), the less great the work»¹³⁴. Secondo questo sillogismo, una madre (felicitemente) sposata non può essere una grande scrittrice, pena un'opera troppo viziata da

quella vena autobiografica che è ritenuta infestare quasi tutta la produzione femminile. La soggettività è chiaramente un importante e vessato sito di contestazione per critiche e biografie femministe, e il riconoscimento o meno del soggetto biografico del testo letterario è considerato sia un problema che un'opportunità. Poiché l'estetica dell'impersonalità svaluta il femminile¹³⁵, la biografia delle autrici può affermarsi come un potente strumento di re-inscrizione nella storia di quelle donne le cui vite sono state «erased, unrecorded or represented by patriarchal stories»¹³⁶, purché questa sia pensata soltanto come uno tra gli «unfolding texts [...] in an alert intertextuality»¹³⁷.

Infine, al di là delle questioni inerenti la critica letteraria, il dibattito sui possibili modelli biografici per il genere femminile è stato recentemente molto fecondo. Se salvare la biografia come intertesto pare in ogni caso un'ottima premessa, di notevole interesse per il presente lavoro mi sembrano le proposte avanzate da Sharon O'Brian per una biografia femminista e decostruzionista, che anche al suo interno provi a conciliare le istanze di un soggetto multiplo e decentrato con un tipo di scrittura concepita tradizionalmente come «il miracolo dell'incarnazione»¹³⁸ dello spirito del defunto nel linguaggio. In proposito, O'Brian suggerisce di non concludere la biografia con descrizioni di lapidi o citazioni dagli epitaffi, bensì di proseguire la narrazione con altri elementi postumi della *story life*, come, ad esempio, le lotte sul possesso dei manoscritti (è accaduto dopo la morte di Sylvia Plath). Le interruzioni della linearità sono inoltre vivamente raccomandate, perché un soggetto femminile può occupare molte *subject positions* durante la vita e chi scrive può renderne conto «without discarding focus on gender»¹³⁹. Non sarebbe inopportuno, continua la studiosa, comporre biografie di scrittrici ancora viventi, dal momento che un'eventuale non inclusione del soggetto nel canone potrebbe essere contestata dalla critica femminista, che non richiede il suggello della morte per valutarne l'importanza; in questo caso, diventerebbe possibile includere le risposte del soggetto biografico accanto ad alcune delle analisi del testo, ottenendo una *double-voiced biography* in cui i rapporti di potere risultano più equamente distribuiti (l'impresa stava per essere compiuta da Simone De Beauvoir e Deidre Bair). Se la protagonista è invece deceduta, è consigliabile interrompere la prospettiva autoriale mediante l'inserimento di documenti (lettere, diari, fotografie) in contrasto con l'interpretazione della narrazione principale, oppure con le tracce degli sviluppi della costruzione del soggetto. Naturalmente, chi scrive manterrebbe una posizione di controllo, ma ai lettori sarebbe garantito l'accesso ad alcuni dei *self* ipotizzati, e non soltanto a quello che coincide con l'impressione finale:

Most biographies are written over a period of time, and the subject indeed has many 'selves' for the biographer. What generally happens, though, is that the last 'self' becomes the final one, the only represented one, and the former selves disappear, fading away ...¹⁴⁰.

L'adozione di simili accorgimenti è auspicata per le biografie dei soggetti femminili, e in particolare delle scrittrici, con un principio ispiratore non molto diverso da quello che abbiamo visto nelle *biofictions*. Tali testi offrono già, ciascuno e nel loro insieme, quella pluralità di voci e storie capace di decostruire la categoria monolitica di donna senza negare l'importanza del *gender* per l'esperienza femminile. La biografia si presenta come genere veritiero in cui però è diventato sempre più importante stabilire *chi* parla e *quale* tra le molte verità si è scelto di narrare, la *biofiction* si propone come finzione che non rinnega la conoscenza storica ma ne indaga i limiti, affermandosi come pratica al tempo stesso alternativa al genere biografico eppure a questo sempre più vicina.

Note

¹ R. Holton, *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*, Harvester, New York 1994, p. 7.

² H.D. Kellner, *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*, University of Wisconsin Press, Madison 1989, p. x.

³ P. Sidney, *An Apology for Poetry* (1595), Oxford University Press, Oxford 1966, p. 107.

⁴ Ivi, p. 110.

⁵ Ranke scrisse durante quella seconda fase della coscienza storica ottocentesca compresa tra gli anni 1830 e 1870 e definita da Hayden White «matura» o «classica». Il periodo, che vide la produzione delle principali opere dei quattro grandi storiografi dell'Ottocento, Michelet, Ranke, Tocqueville e Burckhardt, fu caratterizzato da un alto grado di autocoscienza teorica e dal perseguimento di una prospettiva storica obiettiva e realistica, a imitazione dei criteri degli scienziati e degli statisti del periodo (H. White, *The Poetics of History*, in *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1973, p. 39).

⁶ R. Holton, *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*, cit., p. 8.

⁷ L. von Ranke, *The Theory and Practice of History*, Bobbs Merrill, Indianapolis 1973, p. 137.

⁸ R. Holton, *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*, cit., p. 9.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ F.H. Bradley, *The Presuppositions of Critical History* (1874), Quadrangle, Chicago 1968, p. 85.

¹² D. Carpi, *Introduzione*, in H. White, *Storia e narrazione*, a cura di D. Carpi, Longo, Ravenna 1999, p. 31.

¹³ E. Tortarolo, *Postfazione*, in H. White, *Forme di storia*, Carocci, Roma 2006, p. 197.

¹⁴ N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 (*Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, Einaudi, Torino 1969).

¹⁵ H. White, *The Poetics of History*, in *Metahistory*, cit., pp. 1-42.

¹⁶ Di particolare importanza è il capitolo intitolato *Foucault Decoded: Notes from Underground*, dove si traccia un parallelo tra il pensiero di Foucault e quello di Vico, da cui White afferma di aver tratto ispirazione; questi autori sono difatti sostenuti da «[a] similar kind of tropological reduction» (H. White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1978, p. 255).

¹⁷ «Considered as potential elements of a story, historical events are value-neutral. Whether they find their place in a story that is tragic, romantic, or ironic to use Frye's categories – depends upon the historian's decision to configure them according to the imperatives of one plot structure or mythos rather than another» (H. White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in *Id.*, *Tropics of Discourse*, cit., p. 84).

¹⁸ Chartier osserva tuttavia che tale prefigurazione sottenderebbe, paradossalmente, l'automaticità dei modelli linguistici e strutturalisti, piuttosto che la soggettività dello scrivente (D.

Carpi, *Introduzione*, in H. White, *Storia e narrazione*, cit., p. 32, e R. Chartier, *Quatre questions à Hayden White*, «Storia della Storiografia», 24, 1993, pp. 133-142).

¹⁹ H. White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in Id., *Tropics of Discourse*, cit., p. 85.

²⁰ «... [T]here has been a reluctance to consider historical narratives as what they most manifestly are: verbal fictions, the contents of which are much *invented as found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences» (H. White, *The Historical Text as Literary Artifact*, in Id., *Tropics of Discourse*, cit., p. 82).

²¹ H. White, *Preface*, in *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1987, p. ix (la prima citazione) e p. xi (le due successive).

²² «Hegel had insisted that a specifically historical mode of being was linked to a specifically narrative mode of representation by shared “internal vital principle”» (H. White, *The Content of the Form*, cit., p. 29).

²³ *Ibidem*.

²⁴ Per i filosofi analitici angloamericani (Walsh, Gardiner, Dray, Gallie, Morton White, Danto, Mink) la narrativa è un tipo di spiegazione che può rivelarsi appropriato per il chiarimento di eventi e processi storici, piuttosto che naturali; per gli storici con orientamento socio-scientifico, in particolare i francesi degli *Annales*, la narrativa storica dovrebbe essere estirpata in quanto strategia rappresentativa ideologica e non scientifica. Alcuni teorici e filosofi con orientamento semiotico vedono invece la narrativa soltanto come un codice linguistico tra gli altri, che può essere o meno appropriato per la rappresentazione della realtà ed, infine, i filosofi ermeneutici Gadamer e Ricoeur considerano la narrativa la manifestazione nel discorso di una forma specifica di consapevolezza o «struttura della temporalità». (H. White, *The Content of the Form*, cit., pp. 31-32. Per un approfondimento di questo tema si veda anche H. White, *Teoria letteraria e scrittura storica, in Forme di storia*, cit., pp. 61-86, ed. or. *Literary Theory and Historical Writing*, in Id., *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, John Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 1-27). Particolare attenzione, nel medesimo capitolo, è dedicata alla decostruzione della narritività intrapresa dagli strutturalisti e dai poststrutturalisti (la narrativa non è soltanto una ideologia ma il paradigma stesso del discorso ideologico in generale), e all'attacco alla storia dell'antropologo Lévi Strauss, che contesta la validità della distinzione tra civiltà storiche/civilizzate e preistoriche/primitive, identificando la storiografia come il mito delle società occidentali moderne, borghesi, industriali e imperialistiche.

²⁵ R. Barthes, *The Discourse of History* (1967), in *Comparative Criticism: A Year book*, E.S. Shaffer, Cambridge 1981, vol. III, pp. 7-20.

²⁶ H. White, *The Content of The Form*, cit., p. 35 (la prima citazione) e p. 36 (la seconda, traduzione mia).

²⁷ H. White, *The Content of the Form*, cit., p. 40 e p. 42 (la citazione). White rileva inoltre che la narrativa non utilizza un solo codice, ma sistemi complessi organizzati in modo differente dai vari autori (ivi, p. 41).

²⁸ Ivi, p. 42. Corsivo mio.

²⁹ Ivi, p. 43.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 43.

³² Ivi, p. 47.

³³ Nel testo «real events», ivi, p. 45. In opposto alle formulazioni estreme del decostruzionismo, la necessità di non far scomparire del tutto il referente, sebbene non coincida con l'oggetto della percezione (J.F. Lyotard, *The Différend, the Referent, and the Proper Name*, «Diacritics», 14, 3, 1984, p. 12), ha appassionato studiosi d'ogni genere e, se Umberto Eco ha parlato di «fallacia della referenzialità», Richard Rorty ha distinto, in modo non dissimile a White, «texts» e «lumps»: questi ultimi esistono o sono esistiti ma la loro comprensione è soggetta alle modalità a noi accessibili di descrizione (U. Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976, p. 58 e R. Rorty, *Texts and Lumps*, «New Literary History», 17, 1, 1985, pp. 1-16).

³⁴ Ivi, p. 46.

³⁵ Come osservato da numerosi commentatori, White risente l'influsso del pensiero di Burckhardt e di Schopenhauer per il pessimismo riguardo alla possibilità di conferire una forma al mondo e una visione del passato come discontinuità e frammentazione, avvicinandosi a Hegel, Nietzsche e Croce per una modalità di indagine storica che si fonda su categorie tropologiche.

³⁶ H. White, *La metafisica della storiografia occidentale*, a cura di Edoardo Tortarolo, in Id., *Forme di Storia*, cit., p. 177 (ed. or. *The Metaphysics of Western Historiography*, «Taiwan Journal of East Asian Studies», 1, 2004, pp. 1-16).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ D. Elam, *Introduction: a Preface which should have been a Postscript*, in Ead., *Romancing the Postmodern*, Routledge, London 1992, p. 12.

⁴⁰ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, Routledge, London 1999, p. 58.

⁴¹ *Ivi*, p. 5.

⁴² L. Hutcheon, *Historiographic metafiction*, in M. Currie, *Metafiction*, Longman Group, London 1995, p. 74.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Traduco qui letteralmente il neologismo coniato da Hutcheon (*to problematize*) e disseminato in tutta la produzione della studiosa. Il termine sarà d'ora innanzi utilizzato senza enfasi.

⁴⁵ Non è forse superfluo rilevare che, per il neostoricismo, «every expressive act is embedded in a network of material practices, [...] literary and non-literary 'texts' circulate inseparably; [...] no discourse, imaginative or archival, gives access to unchanging truths nor expresses inalterable human nature», A. Veaser (ed.), *The New Historicism*, Routledge, London 1989, p. xiii.

⁴⁶ Riconoscere le differenze di razza, genere, età, orientamento sessuale ecc., rivelando l'ideologia implicita nel concetto stesso di soggetto, ha portato il postmodernismo a suggerire nozioni alternative di soggettività, senza distruggere il soggetto ma 'posizionandolo' derridianamente. A questo proposito si veda T. De Lauretis, *La tecnologia del genere*, in Ead., *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 131-163, e T. De Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.

⁴⁷ U. Eco, *Postscript to the The Name of the Rose*, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London, 1984, p. 67.

⁴⁸ «It is part of the postmodernism stand to confront the paradoxes of fictive/historical representation, the particular/the general, and the present/the past. And this confrontation is itself contradictory, for it refuses to recuperate or dissolve either side of the dichotomy, yet it is more willing to exploit both» (L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 106, nel testo liberamente tradotto).

⁴⁹ *Ivi*, p. 110.

⁵⁰ M. Whitenbrook, *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London 2001, p. 4.

⁵¹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., pp. 114-115. Il tema dell'errore cronologico, e la questione se esso possa invalidare tutta la storia accompagna l'intera narrazione di *Midnight's Children*, dove il parallelo tra la storia individuale-familiare e quella della nazione è sfruttato in tutte le sue potenzialità (S. Rushdie, *Midnight's Children*, Johnatan Cape, London 1981).

⁵² L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., pp. 113-114.

⁵³ M. Roberts, *Fair Exchange*, Little, Brown, London 1999 (*Lo scambio*, trad. it di G. Sensi, Tufani, Ferrara 2000).

⁵⁴ O. De Zordo, *Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, trad. it di G. Sensi, Tufani, Ferrara 2000, p. 232.

⁵⁵ La questione è complicata dal fatto che, malgrado esistano dei fugaci accenni alle famiglie Wordsworth e Coleridge, e Mary Woolstonecraft e William Godwin partecipino ad alcuni episodi del romanzo, in realtà la riscrittura biografica riguarda soprattutto quei personaggi i cui nomi sono leggermente falsificati, ma non tanto da non essere riconoscibili, di William e Polly Saygood (William e Dorothy Wordsworth), Paul Gilbert (Paul Imlay), Annette Villon (Annette

Vallon), Fanny Skynner (Mary Hutchinson, moglie storica di Wordsworth dopo l'abbandono di Annette); infine, in almeno un caso (se non vogliamo considerare Wordsworth), il referente storico è addirittura sdoppiato, perché la stessa autrice riconosce di aver «saccheggiato» molti aspetti della vita di Woolstonecraft per la fittizia Jemima Boote (M. Roberts, *Lo scambio*, cit., p. 8). Se i personaggi presentati con gli esatti nomi storici risultano del tutto secondari all'intreccio (e soprattutto sono colti, osserva De Zordo, «in situazioni originate da una libera interpretazione del dato storico, cui pur accuratamente si allude ma dal quale si fa emergere il risvolto prettamente privato, il dettaglio fantasioso quanto irrilevante»), anche quelli presentati mediante uno pseudonimo, più importanti ai fini della narrazione, sono sfruttati per «illuminare aspetti immaginari che finiscono per alterare l'attendibilità delle fonti ufficiali» (O. De Zordo, *Le finzioni della storia*, cit., pp. 233-235).

⁵⁶ Ivi, p. 232.

⁵⁷ M. Middeke (ed.), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Werner Huber, Camden House, Columbia 2000.

⁵⁸ La denominazione, come vedremo, è problematica. Nel testo in questione Middeke afferma «[a]ll the novels and most of the plays discussed here in poetological terms belong to what Linda Hutcheon calls historiographic metafiction; they are characterized by their overt historical referents (Blake, Chatterton, the Shelley-Byron circle, etc)» (M. Middeke, *Biofictions*, cit., p. 4). Secondo questa definizione, le *biofictions* apparirebbero una specie di sottoinsieme delle *historiographic metafictions*, intesa come categoria più generale ma non sempre sovrapponibile. Da notare anche l'ambiguità dell'espressione *overt historical referents*, che potrebbe alludere sia a referenti testuali il cui nome coincide con quello dei corrispettivi storici oppure, come si interpreta nel presente lavoro, con quelli la cui identità è riconducibile a quella di persone realmente vissute.

⁵⁹ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, cit., p. 177.

⁶⁰ W. Epstein, *(Post)Modern Lives: Abducting the Biographical Subject*, in Id. (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, West Lafayette 1991, pp. 217-236.

⁶¹ «[...] [S]he can also be recognised as an individual human whose existence prior to Mailer's 1973 biography cannot be *completely* or *ultimately* reduced to semiosis» (ivi, p. 223, corsivi miei).

⁶² W. Epstein, *(Post)Modern Lives: Abducting the Biographical Subject*, cit., p. 223.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Naturalmente, appare arduo definire *The French Lieutenant's Women* la riscrittura finzionale della vita di Gabriel e Christina Rossetti, presenti nella narrazione soltanto come destabilizzanti camei (sul problema del personaggio si veda anche il paragrafo 2.2). Il metaromanzo storiografico di John Fowles è inoltre probabilmente riconducibile a quel genere descritto da alcuni critici come *metabiography*, in riferimento a quei testi che tematizzano «the issues of representation and life-writing», a conferma dell'inesauribile varietà di strategie di cui si nutrono i *pastiches* postmoderni. J. Fowles, *The French Lieutenant's Woman* (1969), Vintage, London 1996; A. Nünning, *An Intertextual Quest for Thomas Chatterton*, in M. Middeke (ed.), *Biofiction*, cit., p. 28.

⁶⁵ J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Mellen, New York 2001, p. 11. Si veda anche J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974.

⁶⁶ Per una disamina approfondita dell'identità come linguaggio culturale, autodefinita quanto conseguenza del contesto sociale, in ogni caso inevitabilmente narrativa, si rimanda all'esauriente monografia di Maureen Whitenbrook, *Identity, Narrative and Politics*, cit., pp. 1-21, 127-149.

⁶⁷ I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, St Martin's Press, New York 1984, p. 181.

⁶⁸ M. Whitebrook, *Identity, Narrative and Politics*, cit., p. 131.

⁶⁹ J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 4.

⁷⁰ Ivi, p. 232.

⁷¹ Per un'analisi del personaggio come espressione dell'individualismo borghese nel nascente romanzo realista del Settecento si veda I. Watt, *The Rise of the Novel*, Peregrine Books, London 1970.

⁷² «[I]ndividual characters are understood in terms of their unity and completeness or self sufficiency (like the 'other people' in life to whom they refer us); the 'meaning' of such characters in the worlds of fictions remains stable, once the character has been read or interpreted in his or her singular entirety» (T. Docherty, *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Clarendon, Oxford 1983, p. xii).

⁷³ Ivi, pp. 6-7.

⁷⁴ J. Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, Paul, Elek 1884, p. 87, cit. in T. Docherty, *Reading (Absent) Character*, cit., p. 7.

⁷⁵ Ivi, p. 11. Questa avversione per il personaggio, osserva Lucia Boldrini in riferimento al più noto *The Character of Character* di Hélène Cixous, presuppone che questo «sia visto ancora in termini mimetici» (cui contrappone, per semplicità, la teoria del personaggio «autonomistico») e, se Cixous è costretta a negare l'esistenza del personaggio in autori tanto vari quanto Shakespeare, Hoffmann, Joyce e altri per poter 'liberare' il lettore dalla sindrome del *role-playing*, Docherty menziona Desdemona in *Othello* come esempio di personaggio 'realista', in contrapposizione ai costrutti puramente verbali esemplificati dai protagonisti di Beckett. L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, ETS, Pisa 1998, pp. 157-167 e T. Docherty, *Reading (Absent) Character*, cit., pp. 3-42.

⁷⁶ Prima fra tutte H. Cixous, *The Character of Character*, «New Literary History», 5, 2, 1974, pp. 383-402.

⁷⁷ T. Docherty, *Reading (Absent) Character*, cit., p. xiii.

⁷⁸ Ivi, p. xv, traduzione mia; «[I]ts function [la funzione della descrizione nel *reading process of characterization*] is not only to 'posit' characters in the fictive world, but also to 'position' the reader in the real world, manipulating the reader's understanding and continually 'moving' the reader from one position to another» (ivi, p. 8).

⁷⁹ *Ibidem*, traduzione mia. Da notare l'espressione «*the post-Modern text*» e l'evidente continuità con il modernismo in essa implicata. *Ibidem* (la seconda citazione).

⁸⁰ L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 174.

⁸¹ In altri termini, anche tenendo presente la nozione barthesiana di personaggio come combinazione di codici e *sèmi*, è tuttavia naturalmente il lettore che li raccoglie, li interpreta e, in definitiva, li organizza. Il dibattito sulla natura del personaggio è di lunga data e, se non sembra più accettabile la distinzione tra *flat* e *round* proposta da Forster (che però infine li raccoglieva entrambi nella più generale categoria di *word-masses*), esistono ancora molti sostenitori della posizione che Boldrini definisce «mimetica» (ivi, p. 158). D'altra parte, la stessa morte dell'autore, teorizzata prima da Barthes in *La mort de l'auteur* (1967) e due anni dopo da Foucault in *Qu'est-ce qu'un auteur?* (che in realtà, però, contestava soprattutto la funzione sociale dell'autore intesa come espressione della società capitalista), si è rivelata, infine, la morte dell'autore realista e il riconoscimento del fatto che il significato possa essere in eccesso rispetto alle intenzioni, diversamente dalla formulazione radicale di Barthes che identificava l'autore con il testo stesso, sottraendolo alla storia e condannandolo ad un circolo di semiosi illimitata. La critica oggi tende dunque a considerare tale 'morte' (visibile, secondo gli studiosi francesi, nell'eliminazione della soggettività dalla superficie delle opere di Flaubert, Proust, Kafka) come, piuttosto, la morte di un certo tipo di critica istituzionalizzata, basata sul *vouloir dire* autoriale, necessaria per liberare i significati dal testo e permettere la nascita del lettore (ivi, pp.128-35). R. Barthes, *The Death of the Author*, «Aspen», 5-6, 1967, pp. 849-855; E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (1927), Penguin, Harmondsworth 1976; M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in Id., *Dits et écrites 1954-1988. Edition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald.*, Vol I: 1954-1969, Gallimard, Paris 1994, pp. 789-821; W.J. Harvey, *Character and The Novel*, Chatto & Windus, London 1965; B. Hochman, *Character in Literature*, Cornell University Press, Ithaca 1985.

⁸² L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 172.

⁸³ J.M. Coetzee, *The Master Of Petersburg*, Penguin, New York 1994, p. 153.

⁸⁴ Ivi, pp. 38, 39, 30 (le citazioni, in ordine di apparizione). «I brought up Pavel Isaev as my son and love him as my own flesh and blood. In that sense we bear the same name, or ought to», *ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 97.

⁸⁶ Ivi, p. 69.

⁸⁷ Ivi, p. 250.

⁸⁸ Ivi, p. 151.

⁸⁹ Si veda in particolare H. White, *La metafisica della storiografia occidentale*, in Id., *Forme di storia*, cit., p. 179 (ed. or. *The Metaphysics of Western Historiography*, «Taiwan Journal of East Asian Studies», 1, 2004, pp. 1-16).

⁹⁰ «He had a disagreeable presentiment that he has tangled himself with one of those beggars who, unable to juggle or play the violin, feel they must repay alms with the story of their life» (J.M. Coetzee, *The Master Of Petersburg*, cit., pp. 86-87). Del medesimo autore segnalo inoltre il *plaaroman* con personaggi fittizi *In the Heart of the Country*, dove il tema della *colonial history* (con annessa ribellione al padre) è uno dei molteplici livelli di significazione in una specie di autobiografia fittizia della figlia di un allevatore di pecore, della quale non si rivela mai l'età. L'adozione di questa prospettiva, deformante e frammentata, ha come conseguenza uno sviluppo degli avvenimenti non lineare, in cui passato, presente e futuro sono mescolati fra loro. Il perno della narrazione è infatti costituito dall'uccisione, vera o immaginata, del padre e della nuova moglie (non è chiaro se da parte di Magda, la protagonista), che innesta una serie di possibili passati e futuri combinati e fusi tra loro dall'instabile soggettività della ragazza, originando un effetto altamente onirico, ipertrofico, quasi surreale. La vita, in questo romanzo, è «una linea senza inizio né fine che non porta da nessuna parte» e ogni tentativo biografico non produce che una serie potenzialmente infinita di allucinazioni, frammentate e scoordinate fra loro, che tornano infine concentricamente sull'immagine dei corpi morti, ostinatamente duri e difficili – come ogni soggetto – da *seppellire* (J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*, 1977, Vintage, London 2004, p. 54, traduzione mia).

⁹¹ M. Middeke (a cura di), *Biofictions*, cit., p. 3.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ Margolin indica cinque condizioni che il personaggio dovrebbe soddisfare: *existence*, o presenza di tratti, *identity*, i tratti ricorrenti confermati, *uniqueness*, la distinzione dell'individuo dagli altri, *paradigmatic unity*, la possibilità di ordinare in un sistema i dati relativi al personaggio, e infine *continuity*, il collegamento delle varie fasi temporali in uno schema globale di proprietà del personaggio. Il romanzo realista soddisferebbe tutte e cinque le condizioni, il modernista soltanto le prime tre, il postmodernista spesso neanche una. A tal proposito, Boldrini osserva che l'esistenza del personaggio è postulata in base alla sua effettiva presenza e, soprattutto, che il sistema è «incapace di comprendere una gran quantità di testi». Infine, James Phelan richiama l'attenzione non sul tratto ma sull'attributo dei personaggi e le funzioni da questo prodotte, individuando tre elementi presenti in misura diversa in ogni testo: *mimetic*, *aesthetic*, *thematic*. (L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., pp. 168-169; U. Margolin, *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art*, «Semiotica», 75, 1989, pp. 1-24; J. Phelan, *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, University of Chicago Press, Chicago and London 1989).

⁹⁴ L. Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici*, cit., p. 166 e p. 168.

⁹⁵ Nonostante questa definizione, nelle conclusioni Boldrini sembra includere «l'epica di *Midnight's Children*» tra le (auto)biografie fittizie postcoloniali, rilevando l'omonimia del dottor Aziz con il personaggio di Forster in *A Passage to India* (ivi, p. 195, note 1 e 2).

⁹⁶ M. Roberts, *The Mistressclass*, Little, Brown, London 2003, p. 67.

⁹⁷ L. Gordon, *Charlotte Brontë. A Passionate Life*, Chatto & Windus, London 1994.

⁹⁸ N. Jacobs, *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1990, p. 137.

⁹⁹ Si osservino, in particolare, le affinità tra il *council flat* della poetessa londinese e lo studio allestito da Charlotte dietro la parrocchia nella terza terrazza del giardino, cui precede la risoluzione di non scrivere ulteriori lettere all'antico professore e di conservare le parole per se stessa. Le analogie non si limitano all'arredamento (il tavolino e la poltrona) ma si estendono allo spazio simbolico dei colori e della vegetazione. Le due artiste, inoltre, mostrano un'evidente predilezione per le zone liminari che, in *The Mistressclass*, rappresentano gli interspazi ove l'identità diventa fluida e si dissolve: sono luoghi *crossing over*, di transizione e trasformazione, dove l'io può afferrare le possibilità del divenire: «[t]he self could be let go, could dissolve, flow out, merge with the landscape» (M. Roberts, *The Mistressclass*, cit., p. 277).

¹⁰⁰ N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., p. 73.

¹⁰¹ Le *Storie di Angria*, soltanto per citare un esempio, non furono scritte con la sorella Emily ma con il fratello Branwell e, naturalmente, l'operazione di cataratta del padre, che favorisce ed anzi pone i presupposti per la stesura di *Jane Eyre*, è posticipata ad un periodo successivo al matrimonio della scrittrice con Arthur Nicholls.

¹⁰² Il testo si presenta sostanzialmente omogeneo da un punto di vista stilistico e formale, e tale uniformità è piuttosto sorprendente, considerata la differente natura delle sue parti costitutive. Le numerose metafore e analogie (spesso di carattere decisamente gotico) disseminate nel tessuto della narrazione, congiuntamente al reiterato utilizzo del *semi-colon* all'interno di un ritmo prevalentemente paratattico, si qualificano, difatti, elementi ricorrenti tanto nell'esposizione di Charlotte, quanto in quella del narratore onnisciente che, nella vicenda contemporanea, assume, di volta in volta, il punto di vista dei personaggi. Ciò potrebbe far supporre il tentativo, da parte dell'autrice, di riprodurre la cifra stilistica della narrativa del diciannovesimo secolo – e in particolare di Brontë – oltre, naturalmente, alle tematiche più frequenti (desiderio, senso di colpa, piacere). Tuttavia, nel testo, il linguaggio e le immagini della tradizione sono adattate alle esigenze personali di Roberts che, prestando attenzione ad ogni singola parola e caricandola di espressività, approda a soluzioni decisamente originali (si veda, in particolare, lo stretto legame tra il corpo e la scrittura, caratteristico di tutta la produzione robertsiana).

¹⁰³ A questo proposito si veda l'ultimo paragrafo di questo lavoro.

¹⁰⁴ *The Professor*, pubblicato postumo nel 1957, era stato proposto a numerosi editori a partire dal 1946 con il titolo *The Master*, di cui non sfuggono le implicazioni nella riscrittura postmoderna. Quello di *master* fu, in effetti, il ruolo di Constantine Héger nel collegio di Bruxelles che Brontë frequentò nel 1842-43 e che, per ammissione della stessa scrittrice (di lui invaghita), le insegnò a scrivere in modo realistico. Con il medesimo appellativo il personaggio di Charlotte si rivolge, in *The Mistressclass*, al suo antico insegnante prima che l'acquisizione di una maggiore fiducia in se stessa lo ridimensioni ad un più paritario *friend*.

¹⁰⁵ Alcuni brani del carteggio furono citati da Elizabeth Gaskell nella sua ben nota biografia *The Life of Charlotte Brontë*, tuttavia le missive furono rese note nella loro (supposta) interezza soltanto nel 1913, per concessione del figlio di Monsieur Héger (E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, 1857, Penguin Books, Harmondsworth 1977).

¹⁰⁶ È infatti noto che, al fine di facilitarne la pubblicazione, i due testi siano stati proposti come opere dello scrittore Currer Bell, pseudonimo con il quale *Jane Eyre* fu effettivamente presentato al pubblico nel 1847.

¹⁰⁷ Osserviamo a questo proposito che al termine delle narrazioni le giovani eroine, seppur apparentemente ancora subalterne ai loro 'signori e mariti' (Frances continua a rivolgersi a William Crimsworth chiamandolo *Monsieur*, Jane offre a Rochester la sua dedizione senza dubitare che egli la reclamerebbe in ogni caso come «cosa sua»), hanno acquisito, concretamente, il ruolo di *mistresses*. Jane Eyre sposa dunque Rochester soltanto quando egli, cieco e mutilato, dipenderà in tutto e per tutto dal sostegno di lei, divenuta nel frattempo indipendente anche da un punto di vista finanziario; Frances, forte di un'analoga autosufficienza (giunge ad aprire una scuola, progetto che la sua autrice non riuscirà mai a realizzare) diventa la responsabile dello sguardo che «made me [il professore, William Crimsworth] in a fashion [...], her subject, if not her slave», C. Brontë, *The Professor* (1857), Oxford University Press, New York 1998, p. 228 e p. 164.

¹⁰⁸ «Their work has been variously described as transfiction, parafiction, metafiction, superfiction, surfiction, postpostmodern fiction, and even postcontemporary fiction: a collection of labels resulting, it seems, from critics' and writers' inability to agree about that troublesome category, the 'postmodern'» (N. Jacobs, *The Character of Truth*, cit., p. 124).

¹⁰⁹ Ivi, p. 105 e p. 114.

¹¹⁰ Ivi, p. 111.

¹¹¹ Ivi, p. 129 e p. 105.

¹¹² J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 163.

¹¹³ A. Booth, *The "Great" Woman of Letters*, in W. Epstein (a cura di), *Contesting the Subject*, cit., p. 90.

¹¹⁴ J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 8. Questa definizione è descritta dal critico come una libera e non letterale interpretazione del cronotopo biografico

bachtiniano, per il quale «“biographical time” [is predicated] on the image of “an individual who passes through the course of a whole life”» (ivi, p. 7). La questione dibattuta è, difatti, cosa si intenda per «corso intero della vita» in relazione alla struttura narratologica del testo biografico: «[i]f, as Bakhtin contends, “the image of a man is always intrinsically chronotopic”, then any discursive representation of a life is intrinsically biographical, even when it encompasses something less than the complete life-span» (ivi, pp. 7-8).

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ G. Genette, *Fictional Narrative, Factual Narrative*, «Poetics Today», 11, 1990, p. 758.

¹¹⁷ «The biographer’s impulse to essentialize the life, usually requiring an atemporal survey of selected evidence, or even the reference to evidence outside the present moment, normally supersedes the mandate for linear structuring» (J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 163).

¹¹⁸ J. Galtung, *Macro-History as a Metaphor for Biography: An Essay on Macro and Micro History*, «Biography», 13, 1990, p. 284.

¹¹⁹ William Epstein, *Recognizing Biography*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1987, p. 7.

¹²⁰ J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 164.

¹²¹ Ira Bruce Nadel, ad esempio, distingue tre tipologie di narratori: il drammatico-espressivo, l’oggettivo-accademico, l’interpretativo-analitico, dove «[t]he first emphasizes participation, the second detachment and the third analyses» (I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, cit., p. 170).

¹²² «With reference to narrator, fictional and historical discourse are in many cases practically distinguishable, but only by the *degree* to which (to borrow Plato’s terminology) the author “takes a role or personality”» (J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 166).

¹²³ I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, cit., p. 160.

¹²⁴ «Biography as a symbolic structure employing formal elements of language, fiction and narration – this summarizes my understanding of the genre» (ivi, p. 8).

¹²⁵ «I will treat fiction and biography as discursive practices rather than as definitive generic forms» (J.F. Keener, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, cit., p. 7). Esistono, tuttavia, altri studiosi che, pur rilevando «the impression that biography as a whole is drifting toward fiction» (I. Schabert, *Fictional Biography, Factual Biography, and their Contaminations*, «Biography», 5, 1, 1982, p. 1), procedono ad analizzare alcune somiglianze tra i due generi («personal and group prejudices, ideological assumptions and conventions of aesthetic patterning», ivi, p. 3), per concentrare, tuttavia, la loro attenzione sulle differenze. Queste, secondo l’analisi di Ina Schabert, sono concepite come opposizioni binarie tra «self-referentiality vs transparency», «essentiality vs authenticity», «novelistic structures vs historiographic concepts of human coherence», dove le prime parti delle dicotomie si riferiscono alle *fiction biographies* e le seconde alle *factual*. La studiosa contesta infine le «nuove biografie ibride» (la ‘*new’ biography* e la *avant-garde biography*), poiché distruggerebbero l’attendibilità del testo come fonte di informazioni fattuali, ed auspica, per il futuro del genere, un ritorno all’osservazione degli *effects* prodotti dalle azioni individuali sul soggetto stesso e sugli altri piuttosto che sugli *affects* interiori da cui tali azioni potrebbero derivare (ivi, pp. 1-16).

¹²⁶ La definizione è di Malcom Bradbury in M. Bradbury, *The Telling Life: Some Thoughts on Literary Biography*, in E. Homberger, J. Charmley (eds.), *The Troubled Face of Biography*, Macmillan, Basingstoke and London 1988, p. 139.

¹²⁷ I.B. Nadel, *Biography: Fiction, Fact and Form*, cit., p. 119.

¹²⁸ Ivi, pp. 131-140.

¹²⁹ Ivi, p. 121.

¹³⁰ Gaskell si accinse a scrivere la biografia di Brontë dopo una decade di pubblicazioni controverse ma di successo, da *Mary Barton* (1847) a *North and South* (1855); secondo Nadel, *Life of Charlotte Brontë* (1857) rappresenta «a kind of summing up or review of Gaskell development» ed insieme «an apotheosis of her own concern with current affairs» (ivi, pp. 129-30).

¹³¹ «[H]enceforward [la pubblicazione di *Jane Eyre*] Charlotte Brontë’s existence becomes divided into two parallel currents - her life as Currer Bell, the author; her life as Charlotte Brontë, the woman» (E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë*, cit., p. 334).

¹³² N.K. Miller, *Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, Pantheon, New York 1985, pp. 339-360, in A. Booth, *The "Great" Woman of Letters*, cit., p. 90.

¹³³ Ivi, p. 85. Se George Eliot e Virginia Woolf, entrambe insignite del titolo di «*The Grand Old Woman of English Letters*», raggiunsero l'ambita 'grandezza' venendo a patti con i concetti tutti maschili di norma e autorità, Booth non manca tuttavia di rilevare come «[their] personae, the omniscient philosopher 'George Eliot' and the disembodied reflector of impressions in Woolf's novel, never succeeded in discouraging widespread interest in the real Marian Evans Lewes or Virginia Woolf» (ivi, p. 87).

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ «[W]e are in danger of seeing gender disappear or become transformed into a feature of textuality that cannot be persuasively connected to real women», C. Walker, *Persona Criticism and the Death of the Author*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject*, cit., p. 110.

¹³⁶ S. O'Brian, *Feminist Theory and Literary Biography*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject*, cit., p. 128.

¹³⁷ A. Booth, *The "Great" Woman of Letters*, cit., p. 89. Cheryl Walker sostiene in proposito la necessità di una *critical practice* volta ad individuare nel testo una persona-autore, «but relating this functionary to psychological, historical and literary intersections quite beyond the scope of any scriptor's intention». La persona-autore, dunque, permette di non eliminare il soggetto scrivente in favore di un'astratta testualità, e al tempo stesso si allontana dall'idea tradizionale di *author* come presenza monolitica e rivolta verso il passato: «the persona functions more like a form of sensibility» (C. Walker, *Persona Criticism and the Death of the Author*, cit., p. 114).

¹³⁸ S. O'Brian, *Feminist Theory and Literary Biography*, cit., p. 124.

¹³⁹ Ivi, p. 130. Poche pagine prima la studiosa attribuisce particolare rilevanza al modello anti-biografico di David Nye, che abbandona cronologia e linearità per presentare 'molti Edison' «and he refuses to recombine his sources and insights into a higher level of synthesis» (ivi, p. 126, e D.E. Nye, *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison*, Odense University Press, Odense 1983).

¹⁴⁰ S. O'Brian, *Feminist Theory and Literary Biography*, cit., p. 129.

Bibliografia

Primaria

Acroyd P., *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), Abacus, London 1984.

Banville J., *Dr Copernicus* (1976), Picador, London 1999.

Brontë C., *Jane Eyre* (1847), Oxford University Press, New York 2001.

— —, *Villette* (1853), Penguin Classics, London 1985.

— —, *The Professor* (1857), Oxford University Press, New York 1998.

Coetzee J.M., *In the Heart of the Country* (1977), Vintage, London 2004.

— —, *Waiting for the Barbarians* (1980), Vintage, London 2004.

— —, *Foe* (1986), Penguin, London 1987.

— —, *The Master Of Petersburg*, Penguin, New York 1994.

Doctorow E.L., *Ragtime* (1974), Random House, New York 1975

Forster E.M., *A Passage to India* (1924), Penguin Classics, London 1983.

Fowles J., *The French Lieutenant's Woman* (1969), Vintage, London 1996.

Morrison T., *Song of Salomon*, Signet, New York 1977.

Roberts M., *Fair Exchange*, Little, Brown, London 1999 (*Lo scambio*, trad. it. di G. Sensi, Tufani, Ferrara 2000).

— —, *The Mistressclass*, Little, Brown, London 2003.

Roessner M., *The Stars Dispose*, Tom Doherty Associates Inc., New York 1997.

— —, *The Stars Compel*, Tom Doherty Associates LLC, New York 1999.

Rushdie S., *Midnight's Children*, Jonathan Cape, London 1981.

Thomas D.M., *The White Hotel*, The Viking Press, New York 1981.

Secondaria

Aristotele, *Poetica*, trad. it. di D. Lanza, Milano 1987.

Bachtin M., *Estetica e Romanzo* (1975), Einaudi, Torino 2001.

Barthes R., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici* (1953, 1972), Einaudi, Vicenza 2003.

— —, *La mort de l'auteur*, «Aspen», 5-6, 1967, pp. 849-855.

— —, *The Discourse of History* (1967), in *Comparative Criticism: A Year book*, E.S. Shaffer, Cambridge 1981, vol. III, pp. 7-20.

— —, *Historical Discourse*, in M. Lane (ed.), *Introduction to Structuralism*, Basic Books, New York 1970, pp. 145-155.

- Boldrini L., *Biografie fittizie e personaggi storici*, ETS, Pisa 1998.
- Booth A., *The "Great" Woman of Letters*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, West Lafayette 1991, pp. 85-107.
- Bradbury M., *The Telling Life: Some Thoughts on Literary Biography*, in J. Charmley, E. Homberger (eds.), *The Troubled Face of Biography*, Macmillan, Basingstoke and London 1988, pp. 131-140.
- —, *Mensonge*, Penguin, Harmondsworth 1993.
- Bradley F.H., *The Presuppositions of Critical History* (1874), Quadrangle, Chicago 1968.
- Brady P., *Memory and History as Fiction. An Archetipal Approach to the Historical Novel*, New Paradigm, Knoxville 1993.
- Brannigan J., *New Historicism and Cultural Materialism*, St Martin's Press, New York 1998.
- Brontë A., Brontë C., Brontë E., *Un così forte desiderio di ali, Lettere 1829-1855*, Tufani, Ferrara 1997.
- Bruss E., *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1976.
- Canary R.H., Kozicky H., *The Writing of History: Literary form and Historical Understanding*, University of Wisconsin Press, Madison 1978.
- Chartier R., *Quatre questions à Hayden White*, «Storia della Storiografia», 24, 1993, pp. 133-142.
- Cixous H., *The Character of Character*, «New Literary History», 5, 2, 1974, pp. 383-402.
- Collingwood R.G., *The Idea of History* (1946), Oxford University Press, Oxford 1993.
- Cooley E., *Revolutionizing Biography: Orlando, Roger Fry, and the Tradition*, «South Atlantic Review», 55, 2, 1990, pp. 71-83.
- Culler J., *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, Paul, Elek 1884.
- Currie M. (ed.), *Metafiction*, Longman Group, London 1995.
- D'Amico R., *Historicism and Knowledge*, Routledge, London 1989.
- De Lauretis T., *La tecnologia del genere*, in Ead., *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 131-163.
- —, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999.
- Denzin N., *Interpretive Biography*, Sage, Newbury Park (CA) 1989.
- Derrida J., *The Law of Genre*, in W.J.T. Mitchell, *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago 1981, pp. 51-77.
- De Zordo O., *Le finzioni della storia*, in M. Roberts, *Lo scambio*, trad.it di G. Sensi, Tufani, Ferrara 2000, pp. 231-243.
- Docherty T., *Reading (Absent) Character: Towards a Theory of Characterization in Fiction*, Clarendon, Oxford 1983.
- — (ed.), *Postmodernism. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, London 1993, pp. 415-432.

- Doležel L., *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999.
- Duby G., *Scrivere la storia*, in A. Rosa (a cura di), *La scrittura e la storia*, La Nuova Italia, Firenze 1995.
- Eagleton T., *Capitalism, Modernism and Postmodernism*, «New Left Review», 152, 1985, pp. 60-73.
- —, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford 1996.
- —, *L'idea di cultura*, Einaudi, Roma 2001.
- Eco U., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1976.
- —, *Postscript to the The Name of the Rose*, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London 1984.
- Elam D., *Romancing the Postmodern*, Routledge, London 1992.
- Elbaz R., *Aubiography, Ideology, and Genre Theory*, «Orbis Literarum», 38, 1983, pp. 187-204.
- Epstein W., *Recognizing Biography*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1987.
- — (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, West Lafayette 1991.
- —, *(Post)Modern Lives: Abducting the Biographical Subject*, in Id. (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, West Lafayette 1991, pp. 217-236.
- Forster E.M., *Aspects of the Novel* (1927), Penguin, Harmondsworth 1976.
- Foucault M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967.
- —, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in *Dits et écrites 1954-1988. Edition établie sous la direction de D. Defert et F. Ewald.*, Vol I: 1954-1969, Gallimard, Paris 1994, pp. 789-821.
- Fraser N., Nicholson L., *Social Criticism without Philosophy: An Encounter between Feminism and Postmodernism*, in T. Docherty (ed.), *Postmodernism. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, London 1993, pp. 415-432.
- Freeman M., *Rewriting the Self: History, Memory, Narrative*, Routledge, London and New York 1993.
- Frye N., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 (*Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1969).
- —, *Favole d'identità*, Einaudi, Torino 1973 (ed. or. *Fables of Identity*, Harcourt and Brace, New York 1963).
- Gallagher A.M., Lubelska C., Ryan L., *Re-presenting the Past: Women and History*, Longman, Harlow 2001.
- Galtung J., *Macro-History as a Metaphor for Biography: An Essay on Macro and Micro History*, «Biography», 13, 1990, pp. 283-299.
- Gaskell E., *The Life of Charlotte Brontë* (1857), Penguin Books, Harmondsworth 1977.

- Genette G., *Fictional Narrative, Factual Narrative*, «Poetics Today», 11, 1990, pp. 753-774.
- Gordon L., *Charlotte Brontë. A passionate Life*, Chatto & Windus, London 1994.
- Greenblatt S., *Shakespearean Negotiations*, California University Press, Berkeley 1988.
- Harlan D., *Intellectual History and the Return of Literature*, «American Historical Review», 94, 1989, pp. 879-907.
- Harvey W.J., *Character and The Novel*, Chatto & Windus, London 1965.
- Hochman B., *Character in Literature*, Cornell University Press, Ithaca 1985.
- Holton R., *Jarring Witnesses. Modern Fiction and the Representation of History*, Harvester, New York 1994.
- Hutcheon L., *Historiographic Metafiction*, in M. Currie (ed.), *Metafiction*, Longman Group, London 1995, pp. 71-91.
- —, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, Routledge, London 1999.
- Jenkins K., *On What is History?*, Routledge, London 1995.
- —, *The Postmodern History Reader*, Routledge, London 1997.
- Jacobs N., *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1990.
- Jakobson R., Halle M., *Fundamentals of Language* (1956), Mouton, The Hague 1971.
- Jameson F., *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Jay P., *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*, «Modern Language Notes», 97, 5, 1982, pp. 1045-1063.
- Keener J.F., *Biography and the Postmodern Historical Novel*, Mellen, New York 2001.
- Kellner H.D., *Language and Historical Representation: Getting the Story Crooked*, University of Wisconsin Press, Madison 1989.
- Kristeva J., *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974.
- Lévi- Strauss C., *The Savage Mind*, Weidenfeld and Nicolson, London 1996.
- Lyotard J.F., *The Différend, the Referent, and the Proper Name*, «Diacritics», 14, 3, 1984, pp. 4-14.
- Margolin U., *Structuralist Approaches to Character in Narrative: The State of the Art*, «Semiotica», 75, 1989, pp. 1-24.
- McHale B., *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York 1987.
- Meyers J., *The Craft of Literary Biography*, Macmillan, Basingstoke and London 1985.
- Middeke M. (ed.), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Werner Huber, Camden House, Columbia 2000.

- Miller N.K., *Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction*, in E. Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism*, Pantheon, New York 1985, pp. 339-360.
- Mink L., *Historical Understanding*, Cornell, Ithaca 1987.
- Nadel I.B., *Biography and the Four Master Tropes*, «Biography», 6, 4, 1983, pp. 307-315.
- —, *Biography: Fiction, Fact and Form*, St Martin's Press, New York 1984.
- Nünning A., *An Intertextual Quest for Thomas Chatterton*, in M. Middeke (ed.), *Biofictions: the Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*, Werner Huber, Camden House, Columbia 2000, pp. 27-49.
- Nye D.E., *The Invented Self: An Anti-Biography from Documents of Thomas A. Edison*, Odense University Press, Odense 1983.
- O'Brian S., *Feminist Theory and Literary Biography*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, West Lafayette 1991, pp. 123-133.
- Omega S. (ed.), *Telling Histories, Narrativizing History, Historicizing Literature*, Rodopi, Amsterdam 1995.
- Phelan J., *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, University of Chicago Press, Chicago and London 1989.
- Ranke L. von, *The Theory and Practice of History* (1881), Bobbs Merrill, Indianapolis 1973.
- Rorty R., *Texts and Lumps*, «New Literary History», 17, 1, 1985, pp. 1-16.
- Schabert I., *Fictional Biography, Factual Biography, and Their Contamination*, «Biography», 5, 1, 1982, pp. 1-16.
- —, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*, Francke, Tübingen 1990.
- Scholes R., *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana 1979.
- Sidney P., *An Apology for Poetry* (1595), Oxford University Press, Oxford 1966.
- Veeser A. (ed.), *The New Historicism*, Routledge, London 1989.
- Walker C., *Persona Criticism and the Death of the Author*, in W. Epstein (ed.), *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, Purdue University Press, West Lafayette 1991, pp. 109-121.
- Watt I., *The Rise of the Novel*, Peregrine Books, London 1970.
- Waight P., *Postmodernism: a Reader*, Arnold, London 1992.
- White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1973 (*Retorica e storia*, trad. it. di P. Virtulano Guida, Napoli 1978).

- —, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1978.
- —, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1987.
- —, *Literary Theory and Historical Writing*, in Id., *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, John Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 1-27.
- —, *Storia e narrazione*, a cura di D. Carpi, Longo, Ravenna 1999.
- —, *La metafisica della storiografia occidentale*, in Id., *Forme di storia*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma 2006, pp. 173-186 (ed. or. *The Metaphysics of Western Historiography*, «Taiwan Journal of East Asian Studies», 1, 2004, pp. 1-16).
- —, *Forme di storia*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma 2006.
- Whitebrook M., *Identity, Narrative and Politics*, Routledge, London 2001.



Note sugli autori

Francesca Benucci (boogie.woogi@tiscali.it), *Analysing Request Strategies Within a Pragmatic Framework in a Seventeenth-Century Epistolary Corpus*.

Attraverso tecniche tipiche della linguistica computazionale, lo studio analizza alcuni stralci, accuratamente selezionati, di corrispondenza inglese risalente al periodo moderno con lo scopo di analizzarne le funzioni tipiche e di trovarne una precisa collocazione all'interno della società inglese dell'epoca.

Using corpus linguistics techniques, this paper has the aim to analyze a selection of Early Modern English correspondence and place it firmly in its specific cultural situation in order to explore its characteristic functions within Early Modern English society.

Francesca Benucci è dottoranda in Anglistica e Americanistica presso l'Università di Firenze. Si occupa principalmente di lingua inglese con particolare attenzione alla linguistica computazionale.

Francesca Benucci is a PhD student in English and American Literature at the University of Florence. Her fields of interest are English Language and Computational Linguistics.

Francesco Calanca (francescocalanca@hotmail.com), *Spazio e narrativa metropolitana: prospettive dickensiane*.

Il presente saggio studia le corrispondenze strutturali fra topografia e discorso narrativo nell'opera di Charles Dickens, nonché la complessità della rappresentazione urbana come paradigma dell'epistemologia antica e moderna.

This paper analyses the structural analogies between topography and narrative discourse in Charles Dickens' work, and the manifold image of the city as a paradigm of ancient and modern epistemology.

Francesco Calanca è Dottore di Ricerca in Anglistica e Americanistica. Attualmente, sta curando una monografia su Peter Ackroyd e il romanzo postmoderno per Le Lettere di Firenze.

Francesco Calanca holds a PhD in English and American Literature from the University of Florence. He is working on a monographic study of Peter Ackroyd and the postmodern novel soon to be published by Le Lettere.

Sheila Frodella (sheilaeffe@virgilio.it), *Da Pigmalione a Pygmalion. Uno sguardo alle riletture vittoriane del mito di Pigmalione*.

Il saggio analizza la concezione vittoriana del rapporto tra arte e realtà evidenziando i legami tematici di opere letterarie e iconografiche della seconda metà dell'Ottocento con il mito classico. Il contributo propone una riflessione sul percorso di affrancamento dal processo mimetico inteso come rinuncia alla vita verso una riaffermazione in chiave ovidiana della superiorità della vita sull'arte.



Da Pigmalione a Pygmalion. Uno sguardo alle riletture vittoriane del mito di Pigmalione deals with the opposition between art and reality in XIX century literature and iconography offering an analysis of selected Victorian reinterpretations of the classic source. The survey shows how the typically Victorian conception of mimetic art as antagonistic to life is slowly replaced by the idea, upheld in Ovid's myth, of life's ultimate superiority over art.

Sheila Frodella è dottoranda in Anglistica e Americanistica presso l'Università di Firenze. Ha conseguito l'abilitazione per l'insegnamento secondario della lingua inglese nel 2004 e insegna nella scuola superiore dall'a.s. 2004-2005. La sua tesi di dottorato si intitola *Tragicommedia pastorale guariniana e politica culturale monarchica nell'Inghilterra tardo elisabettiana e Stuart*.

Sheila Frodella is a PhD student in English and American Literature at the University of Florence. She has taught English in secondary schools since 2004. Her PhD thesis deals with pastoral English tragicomedies and cultural politics in the late Elizabethan- and Stuart- periods.

Samuele Grassi (samuele.grassi@gmail.com) *'Ghosts' of the Nation: rappresentazioni dell'Irishness nell'opera di Neil Jordan*.

Questo studio si propone di analizzare, secondo metafore degli spettri della nazione, la carriera di Neil Jordan e le sua riletture dell'*Irishness* come identità culturale in continuo movimento.

This study attempts to read Neil Jordan's career on the basis of alternative notions of Irishness as a national identity always in the process of its own (re-)making.

Samuele Grassi è dottorando in Anglistica e Americanistica. Si interessa di *queer studies*, teatro contemporaneo inglese e irlandese post-1980, e delle commistioni tra cinema e letteratura.

Samuele Grassi is a PhD student in English and American Literature at the University of Florence. His fields of interest include Queer Studies, post-1980 English and Irish Drama and the connections between literature and cinema.

Lorenzo Orlandini (lorenzo.orlandini@gmail.com), *Corpo e sessualità nella narrativa giovanile di Samuel Beckett*.

Questo lavoro analizza la problematicità del rapporto dei personaggi della narrativa giovanile di Beckett con il sesso, discutendone in particolare il legame con il pensiero di Schopenhauer.

In this essay I discuss the problematic relationship that the protagonists of Beckett's early fiction have with sex, with particular emphasis on the influence of Schopenhauer's philosophy in defining this theme.

Lorenzo Orlandini è Dottore di Ricerca in Anglistica e Americanistica. Si occupa in particolare di Joyce e Beckett. Ha partecipato alla 1st James Joyce Graduate Conference, e al convegno internazionale Beckett in Rome.

Lorenzo Orlandini holds a PhD in English and American Literature from the University of Florence. He has a special interest in Joyce and Beckett. He recently took part in the 1st James Joyce Graduate Conference and in an international conference on Beckett in Rome.

Roberta Trapè (robertatrape@hotmail.com), *Introduzione alla «spatial history» di Paul Carter.*

In *The Road to Botany Bay* (1987) Paul Carter propone un'idea – «spatial history» – che chiama in causa la storiografia per non aver posto sufficiente attenzione a quale fosse la percezione dello spazio da parte dei protagonisti degli eventi. Insistendo sulla stretta interrelazione tra l'«avere luogo» dei fatti storici e il «luogo» del loro prodursi, Carter ripercorre il primo secolo della colonizzazione europea dell'Australia.

In *The Road to Botany Bay* (1987) Paul Carter proposes an idea – «spatial history» – which summons historiography for not having given enough attention to what was the perception of space by the protagonists of the events. Insisting on the close correlation between the «taking place» of historical events and the «place» of their production, Carter revisits the first century of European colonization of Australia.

Roberta Trapè è dottoranda in Anglistica e Americanistica presso l'Università di Firenze e, dal 1993, docente di ruolo di Lingua e civiltà inglese (scuola superiore). Dal 1999 al 2005 è stata lettrice presso la School of Languages della University of Melbourne, dove nel 2008 ha svolto attività di ricerca come «visiting academic». Si occupa di letteratura contemporanea dei paesi anglofoni e, in particolare, della letteratura di viaggio australiana in Italia. Ha scritto saggi sullo scrittore australiano Robert Dessaix.

Roberta Trapè is a PhD student in English and American Literature at the University of Florence. She has taught English in secondary schools since 1993. Between 1999 and 2005 she was language assistant at the School of Languages of the University of Melbourne, where she was a visiting academic in 2008. She is interested in contemporary Anglophone literature, particularly Australian travel literature about Italy. She wrote essays on Robert Dessaix.

Valentina Vannucci (valentinavannucci@libero.it), *La riscrittura dell'identità nelle biofictions: il dibattito critico.*

Il saggio esamina la consapevolezza storica che emerge dalle *biofiction* postmoderne, cercando di definire la posizione di questi testi nel panorama critico contemporaneo.

This essay analyses the type of historical consciousness that emerges from the postmodern genre of biofiction and the position of its texts within the contemporary critical debate.

Valentina Vannucci è Dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica. Si occupa di letteratura postcoloniale e neostoricismo, della controversia contemporanea sulla revisione del canone letterario e del metaromanzo biografico in lingua inglese. Ha scritto su J.M. Coetzee e Judith Chernaik.

Valentina Vannucci holds a PhD in English and American Literature from the University of Florence. Her fields of interest and research include postcolonial literature, neo-historicism, the contemporary critical debate around the revision of the literary canon and the biographic metafiction. She wrote essays on J.M Coetzee and Judith Chernaik.



STRUMENTI
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

1. Brunetto Chiarelli, Renzo Bigazzi, Luca Sineo (a cura di), *Alia: Antropologia di una comunità dell'entroterra siciliano*
2. Vincenzo Cavaliere, Dario Rosini, *Da amministratore a manager. Il dirigente pubblico nella gestione del personale: esperienze a confronto*
3. Carlo Biagini, *Information technology ed automazione del progetto*
4. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), Paolo Mantegazza. *Medico, antropologo, viaggiatore*
5. Luca Solari, *Topics in Fluvial and Lagoon Morphodynamics*
6. Salvatore Cesario, Chiara Fredianelli, Alessandro Remorini, *Un pacchetto evidence based di tecniche cognitivo-comportamentali sui generis*
7. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi. Gli animali domestici e la fauna antropocora*
8. Simone Margherini (a cura di), *BIL Bibliografia Informatizzata Leopardiana 1815-1999: manuale d'uso ver. 1.0*
9. Paolo Puma, *Disegno dell'architettura. Appunti per la didattica*
10. Antonio Calvani (a cura di), *Innovazione tecnologica e cambiamento dell'università. Verso l'università virtuale*
11. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *La riforma della Politica Agricola Comunitaria e la filiera olivicolo-olearia italiana*
12. Salvatore Cesario, *L'ultima a dover morire è la speranza. Tentativi di narrativa autobiografica e di "autobiografia assistita"*
13. Alessandro Bertirotti, *L'uomo, il suono e la musica*
14. Maria Antonietta Rovida, *Palazzi senesi tra '600 e '700. Modelli abitativi e architettura tra tradizione e innovazione*
15. Simone Guercini, Roberto Piovan, *Schemi di negoziato e tecniche di comunicazione per il tessile e abbigliamento*
16. Antonio Calvani, *Technological innovation and change in the university. Moving towards the Virtual University*
17. Paolo Emilio Pecorella, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2000. Relazione preliminare*
18. Marta Chevanne, *Appunti di Patologia Generale. Corso di laurea in Tecniche di Radiologia Medica per Immagini e Radioterapia*
19. Paolo Ventura, *Città e stazione ferroviaria*
20. Nicola Spinosi, *Critica sociale e individuazione*
21. Roberto Ventura (a cura di), *Dalla misurazione dei servizi alla customer satisfaction*
22. Dimitra Babalis (a cura di), *Ecological Design for an Effective Urban Regeneration*
23. Massimo Papini, Debora Tringali (a cura di), *Il pupazzo di garza. L'esperienza della malattia potenzialmente mortale nei bambini e negli adolescenti*
24. Manlio Marchetta, *La progettazione della città portuale. Sperimentazioni didattiche per una nuova Livorno*
25. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Note su progetto e metropoli*
26. Leonardo Casini, Enrico Marone, Silvio Menghini, *OCM seminativi: tendenze evolutive e assetto territoriale*
27. Pecorella Paolo Emilio, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2001. Relazione preliminare*
28. Nicola Spinosi, *Wir Kinder. La questione del potere nelle relazioni adulti/bambini*
29. Stefano Cordero di Montezemolo, *I profili finanziari delle società vinicole*

30. Luca Bagnoli, Maurizio Catalano, *Il bilancio sociale degli enti non profit: esperienze toscane*
31. Elena Rotelli, *Il capitolo della cattedrale di Firenze dalle origini al XV secolo*
32. Leonardo Trisciuzzi, Barbara Sandrucci, Tamara Zappaterra, *Il recupero del sé attraverso l'autobiografia*
33. Nicola Spinosi, *Invito alla psicologia sociale*
34. Raffaele Moschillo, *Laboratorio di disegno. Esercitazioni guidate al disegno di arredo*
35. Niccolò Bellanca, *Le emergenze umanitarie complesse. Un'introduzione*
36. Giovanni Allegretti, *Porto Alegre una biografia territoriale. Ricercando la qualità urbana a partire dal patrimonio sociale*
37. Riccardo Passeri, Leonardo Quagliotti, Christian Simoni, *Procedure concorsuali e governo dell'impresa artigiana in Toscana*
38. Nicola Spinosi, *Un soffitto viola. Psicoterapia, formazione, autobiografia*
39. Tommaso Urso, *Una biblioteca in divenire. La biblioteca della Facoltà di Lettere dalla penna all'elaboratore. Seconda edizione rivista e accresciuta*
40. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri/Kahat: la campagna del 2002. Relazione preliminare*
41. Antonio Pellicanò, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi: verso una nuova scienza. Un inedito trattato galileiano di architettura nella Firenze del 1650*
42. Aldo Buresi (a cura di), *Il marketing della moda. Temi emergenti nel tessile-abbigliamento*
43. Curzio Cipriani, *Appunti di museologia naturalistica*
44. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Incipit. Esercizi di composizione architettonica*
45. Roberta Gentile, Stefano Mancuso, Silvia Martelli, Simona Rizzitelli, *Il Giardino di Villa Corsini a Mezzomon-te. Descrizione dello stato di fatto e proposta di restauro conservativo*
46. Arnaldo Nesti, Alba Scarpellini (a cura di), *Mondo democristiano, mondo cattolico nel secondo Novecento italiano*
47. Stefano Alessandri, *Sintesi e discussioni su temi di chimica generale*
48. Gianni Galeota (a cura di), *Traslocare, riaggregare, rifondare. Il caso della Biblioteca di Scienze Sociali dell'Università di Firenze*
49. Gianni Cavallina, *Nuove città antichi segni. Tre esperienze didattiche*
50. Bruno Zanoni, *Tecnologia alimentare 1. La classe delle operazioni unitarie di disidratazione per la conservazione dei prodotti alimentari*
51. Gianfranco Martiello, *La tutela penale del capitale sociale nelle società per azioni*
52. Salvatore Cingari (a cura di), *Cultura democratica e istituzioni rappresentative. Due esempi a confronto: Italia e Romania*
53. Laura Leonardi (a cura di), *Il distretto delle donne*
54. Cristina Delogu (a cura di), *Tecnologia per il web learning. Realtà e scenari*
55. Luca Bagnoli (a cura di), *La lettura dei bilanci delle Organizzazioni di Volontariato toscane nel biennio 2004-2005*
56. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Una generazione che cambia. Civismo, solidarietà e nuove incertezze dei giovani della provincia di Firenze*
57. Monica Bolognesi, Laura Donati, Gabriella Granatiero, *Acque e territorio. Progetti e regole per la qualità dell'abitare*
58. Carlo Natali, Daniela Poli (a cura di), *Città e territori da vivere oggi e domani. Il contributo scientifico delle tesi di laurea*
59. Riccardo Passeri, *Valutazioni imprenditoriali per la successione nell'impresa familiare*
60. Brunetto Chiarelli, Alberto Simonetta, *Storia dei musei naturalistici fiorentini*
61. Gianfranco Bettin Lattes, Marco Bontempi (a cura di), *Generazione Erasmus? L'identità europea tra vissuto e istituzioni*
62. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2003*

63. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Il cervello delle passioni. Dieci tesi di Adolfo Natalini*
64. Saverio Pisaniello, *Esistenza minima. Stanze, spazi della mente, reliquiario*
65. Maria Antonietta Rovida (a cura di), *Fonti per la storia dell'architettura, della città, del territorio*
66. Ornella De Zordo, *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*
67. Chiara Favilli, Maria Paola Monaco, *Materiali per lo studio del diritto antidiscriminatorio*
68. Paolo Emilio Pecorella, Raffaella Pierobon Benoit, *Tell Barri / Kahat. La campagna del 2004*
69. Emanuela Caldognetto Magno, Federica Cavicchio, *Aspetti emotivi e relazionali nell'e-learning*
70. Marco Masseti, *Uomini e (non solo) topi* (2ª edizione)
71. Giovanni Nerli, Marco Pierini, *Costruzione di macchine*
72. Lorenzo Viviani, *L'Europa dei partiti. Per una sociologia dei partiti politici nel processo di integrazione europea*
73. Teresa Crespellani, *Terremoto e ricerca. Un percorso scientifico condiviso per la caratterizzazione del comportamento sismico di alcuni depositi italiani*
74. Fabrizio F.V. Arrigoni, *Cava. Architettura in "ars marmoris"*
75. Ernesto Tavoletti, *Higher Education and Local Economic Development*
76. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli (1917-1930)*
77. Luca Bagnoli, Massimo Cini (a cura di), *La cooperazione sociale nell'area metropolitana fiorentina. Una lettura dei bilanci d'esercizio delle cooperative sociali di Firenze, Pistoia e Prato nel quadriennio 2004-2007*
78. Lamberto Ippolito, *La villa del Novecento*
79. Cosimo Di Bari, *A passo di critica. Il modello di Media Education nell'opera di Umberto Eco*
80. Leonardo Chiesi (a cura di), *Identità sociale e territorio. Il Montalbano*
81. Piero Degl'Innocenti, *Cinquant'anni, cento chiese. L'edilizia di culto nelle diocesi di Firenze, Prato e Fiesole (1946-2000)*
82. Giancarlo Paba, Anna Lisa Pecorelli, Camilla Perrone, Francesca Rispoli, *Partecipazione in Toscana: interpretazioni e racconti*
83. Alberto Magnaghi, Sara Giacomozzi (a cura di), *Un fiume per il territorio. Indirizzi progettuali per il parco fluviale del Valdarno empoiese*
84. Dino Costantini (a cura di), *Multiculturalismo alla francese?*
85. Alessandro Viviani (a cura di), *Firms and System Competitiveness in Italy*
86. Paolo Fabiani, *The Philosophy of the Imagination in Vico and Malebranche*
87. Carmelo Calabrò, *Liberalismo, democrazia, socialismo. L'itinerario di Carlo Rosselli*
88. David Fanfani (a cura di), *Pianificare tra città e campagna. Scenari, attori e progetti di nuova ruralità per il territorio di Prato*
89. Massimo Papini (a cura di), *L'ultima cura. I vissuti degli operatori in due reparti di oncologia pediatrica*
90. Raffaella Cerica, *Cultura Organizzativa e Performance economico-finanziarie*
91. Alessandra Lorini, Duccio Basosi (a cura di), *Cuba in the World, the World in Cuba*
92. Marco Goldoni, *La dottrina costituzionale di E.J. Sieyès*
93. Francesca Di Donato, *La scienza e la rete. L'uso pubblico della ragione nell'età del Web*
94. Serena Vicari Haddock, Marianna D'Ovidio, *Brand-building: The creative city. A critical look at current concepts and practices*
95. Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*