

STRUMENTI  
PER LA DIDATTICA E LA RICERCA

– 144 –

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Aree Anglofona, Francofona, di Germanistica, Sezione di Comparatistica, Filologie e Studi Linguistici, e Sezioni di Iberistica, Rumenaistica, Scandinavistica, Slavistica, Turcologia, Ugrofennistica e Studi Italo-Ungheresi, Riviste

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Martha Luana Canfield, Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo, John Denton, Mario Domenichelli, Fiorenzo Fantaccini, Ingrid Hennemann, Michela Landi, Donatella Pallotti, Stefania Pavan, Ayşe Saracgil, Rita Svandrlík, Angela Tarantino, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

Comitato internazionale

Nicholas Brownlee, Università degli Studi di Firenze	Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze
Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze	Murathan Mungan, scrittore
Martha Luana Canfield, Università degli Studi di Firenze	Alvaro Mutis, scrittore
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London	Hugh Nissenson, scrittore
Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze	Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze	Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
John Denton, Università degli Studi di Firenze	Peter Por, CNR de Paris
Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze	Paola Pugliatti, studiosa
Maria Teresa Fancelli, studiosa	Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanas
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze	Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest
Michela Landi, Università degli Studi di Firenze	Ayşe Saracgil, Università degli Studi di Firenze
Paul Geyer, Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn	Rita Svandrlík, Università degli Studi di Firenze
Seamus Heaney, Nobel Prize for Literature 1995	Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze
Ingrid Hennemann, studiosa	Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.	Marina Warner, scrittrice
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences	Laura Wright, University of Cambridge
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University	Levent Yilmaz, Bilgi Universitesi, Istanbul
Ernö Kulcsár Szabó, Eötvös Loránd University, Budapest	Clas Zilliacus, Abo Akademi of Turku
Mario Materassi, studioso	

Opere pubblicate

Titoli proposti alla Firenze University Press dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA

Volumi

Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)

Rita Svandrlík (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)

Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)

Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)

Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)

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; 5)

Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)

Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)

Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)

Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)

Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)

Ornella De Zordo, *Fiorenzo Fantaccini, altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)

Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)

Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)

Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere».* Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)

Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scularity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

Beatrice Töttössy (a cura), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)

Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)

Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Studi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)

Riviste

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

# **Studi di anglistica e americanistica**

Percorsi di ricerca

*a cura di*

Fiorenzo Fantaccini

Ornella De Zordo

Firenze University Press

2012

Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca / a cura di Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo – Firenze : Firenze University Press, 2012.  
(Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)

ISBN (online) 978-88-6655-317-5

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc  
Immagine di copertina: © Mrdoomits | Dreamstime.com

Il presente volume è una nuova edizione, rielaborata, riveduta e corretta, di *Scrittori ungheresi* allo specchio, Roma, Carocci 2003.

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009.

Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale.

Editing e composizione: redazione di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna con Arianna Antonielli (caporedattore), Anna Cavallini, Maurizio Ceccarelli, Gábor Dobó, Eva Petras

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>.

© 2012 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

PREMESSA <i>di F. Fantaccini, O. De Zordo</i>	7
IL CARNEVALESCO BACHTINIANO IN <i>THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTAM SHANDY, GENTLEMAN</i> DI LAURENCE STERNE <i>di Davide Barbuscia</i>	9
LEXICAL COLLOCATION AND NEWS TERMINOLOGY <i>di Francesca Benucci</i>	47
CANONI ESTETICI DELLA LETTERATURA CARAIBICA NEL PERIODO DELL'INDIPENDENZA <i>di Tommaso Borri</i>	83
LA MIGRAZIONE DEL PASTOR FIDO IN INGHILTERRA <i>di Sheila Frodella</i>	105
CARYL CHURCHILL AND TIMBERLAKE WERTENBAKER: AVENGING WOMENS'S BODIES <i>di Samuele Grassi</i>	163
LO SPAZIO E IL TEMPO DI UNA VITA QUEER: I DIARI DI DEREK JARMAN <i>di Arianna Gremigni</i>	177
BEETHOVEN WAS ONE-SIXTEENTH BLACK DI NADINE GORDIMER: COSTRUZIONE E DECONSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ FRA LINGUA E STORIA <i>di Claudia Luppino</i>	229

BEYOND HUMAN: HUMAN-ALIEN HYBRIDISATION IN MODERN SCIENCE FICTION <i>di Elisa Martini</i>	257
«POOR DESCARTES!»: RELIGIONE E SCIENZA IN <i>THE DALKEY ARCHIVE</i> DI FLANN O'BRIEN <i>di Valentina Milli</i>	275
IMAGES OF ITALY IN PETER ROBB'S <i>MIDNIGHT IN SICILY</i> <i>di Roberta Trapè</i>	307
NOTE SUGLI AUTORI E ABSTRACT	355

Fiorenzo  
Fantaccini  
Ornella  
De Zordo

## Premessa

In occasione della cerimonia di conferimento del premio Nobel 1996, la poetessa polacca Wisława Szymborska dichiarò che in un discorso la prima frase è sempre la più difficile. Nel caso di questa premessa lo sono tutte, dal momento che il terzo volume di *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca* è l'ultimo della serie pubblicata sotto l'egida del Dottorato in Anglistica e americanistica, che purtroppo quest'anno conclude la sua esistenza iniziata nel lontano 1987.

Il Dottorato, che nel corso di questi 25 anni è stato coordinato da Giuliano Pellegrini, Guido Fink, Mario Domenichelli, Claudia Corti e Ornella De Zordo, ha rappresentato il punto di partenza delle carriere accademiche di numerosi studiosi che adesso insegnano o svolgono attività di ricerca in Atenei italiani e stranieri, nonché di sperimentazioni didattiche originali e produttive come il Laboratorio d'informatica umanistica ed editoria online (oggi Laboratorio editoriale open access), un'esperienza che ha offerto ai dottorandi la possibilità di essere introdotti nel processo editoriale osservandone gli sviluppi, le trasformazioni e le nuove tendenze, e di essere fattivamente coinvolti in tutte le fasi del *workflow* editoriale. I tre volumi dei *Saggi* (2008: <<http://www.fupress.com/scheda.asp?IDV=1771>>; 2009: <<http://www.fupress.com/scheda.asp?IDV=1977>> ed il presente) sono frutto di questa intensa esperienza.

Quest'ultima raccolta, dunque, testimonia nuovamente la validità del programma formativo e delle finalità del Dottorato. Raccoglie infatti i contributi prodotti da dieci giovani studiosi/e durante gli ultimi tre anni di ricerca, in vista della preparazione delle loro dissertazioni dottorali. Sono contributi che spaziano dai fenomeni letterari e dai loro contesti storici, linguistici e socio-culturali alle problematiche del testo, dalla cultura angloamericana a quella sudafricana, australiana e caraibica, a testimonianza della varietà degli interessi e degli approcci alla ricerca dei dottorandi fiorentini.



Ma, come suggeriva ancora la Szymborska in una sua celebre poesia, ogni inizio è solo un seguito, ogni fine è un nuovo inizio. E dunque l'esperienza continua, con prospettive diverse, nel nuovo Dottorato in "Lingue, letterature e culture comparate", indirizzo "Lingua, letteratura e filologia: prospettive interculturali", attivato nel 2010 in seguito alla riorganizzazione delle Scuole di Dottorato dell'Università di Firenze, un progetto che per l'ampio raggio di discipline coinvolte si concentra sull'indagine dei rapporti che interconnettono aree linguistiche, letterarie, realtà etniche, nonché le identità di genere presenti nell'area Mediterranea orientale e occidentale, e in quelle europee e americane. Ci auguriamo che anche questa nuova impresa possa durare nel tempo come quella che si conclude, e che contribuisca a fornire linfa nuova e nuovi spunti a un campo, o piuttosto a campi plurali della conoscenza eccezionalmente fertili, che sempre più vengono a configurarsi come fondamentali per la ricerca e per la formazione umanistica.

Le ricerche che hanno portato alla stesura dei contributi contenuti in questo volume sono state condotte sotto la supervisione dei seguenti membri del Collegio dei Docenti:

Mirella Billi (Davide Barbuscia);  
Nicholas Brownlees (Francesca Benucci);  
Ornella De Zordo (Tommaso Borri e Claudia Luppino);  
Susan Payne (Sheila Frodella);  
Liana Borghi (Samuele Grassi);  
Fiorenzo Fantaccini (Arianna Gremigni e Valentina Milli);  
Mario Domenichelli (Elisa Martini);  
Gaetano Prampolini (Roberta Trapè).



Davide  
Barbuscia

## Il carnevalesco bachtiniano in *The Life and Opinions of Tristram Shandy,* *Gentleman* di Laurence Sterne

### Introduzione

Nella dedica del I volume del *Tristram Shandy* a William Pitt il Vecchio, Laurence Sterne afferma di essere «firmly persuaded that every time a man smiles, – but much more so, when he laughs, that it adds something to this Fragment of Life»<sup>1</sup>. Dunque un libro che sin dalla pubblicazione dei suoi primi due volumi, nel 1759, fu accusato di non seguire alcun ordine o schema e di essere, al contrario, governato dall'imprecisione e dalla più sfacciata e 'indecorosa' incoerenza, si apre in realtà con una dichiarazione programmatica di non poco conto: l'intenzione dell'autore è far ridere il suo pubblico, la sua attitudine è comica<sup>2</sup>.

*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* è senza dubbio una delle opere più controverse nella storia della letteratura inglese: rappresenta paradossalmente la parodia e allo stesso tempo la nascita del romanzo moderno, è costruito non all'interno dei confini del nuovo genere letterario ma su di essi mettendone in dubbio la presunta rigidità e di conseguenza allargandoli. Con questa opera infatti Sterne mette sotto sforzo i meccanismi (è lui stesso a parlare del suo processo creativo come di un «machinery»<sup>3</sup>) del romanzo settecentesco, smascherandoli attraverso un'ironica costruzione metanarrativa del testo che, come sostiene N. Frye, sancisce il passaggio da una letteratura del prodotto ad una letteratura del processo<sup>4</sup>. Se inoltre, come afferma Viktor Šklovskij, il principio attorno al quale è costruito *Tristram Shandy* è «la messa a nudo dell'artificio»<sup>5</sup> e Sterne «attira costantemente l'attenzione del lettore sulla composizione dell'opera; anzi proprio questa evidenziazione della forma attraverso la sua distruzione costituisce il contenuto del romanzo»<sup>6</sup>, non c'è da stupirsi che Sterne sia stato considerato un precursore dello sperimentalismo tipico del romanzo del Novecento, un modello imprescindibile per romanzieri come Virginia Woolf, James Joyce e Samuel Beckett.



Tuttavia le innovazioni formali e la spiccata anticonvenzionalità della scrittura sterniana, visibili anche solo sfogliando *Tristram Shandy*, non vanno interpretate e confrontate solamente all'interno della tradizione del romanzo settecentesco o alla luce dei successivi sviluppi del genere romanzesco. Come ha ben sottolineato Thomas Keymer nel saggio *Sterne, the Moderns, and the Novel*, gli svariati approcci critici a *Tristram Shandy* ed i vari tentativi di dargli una collocazione ed una interpretazione definitive, possono essere ricondotti a due principali tendenze: «one strain of criticism reads *Tristram Shandy* as a belated exercise in Renaissance learned wit; the other as a parody (or, if the implications of its parodic gestures are pursued, a deconstruction) of representational conventions in the modern novel»<sup>7</sup>.

Dunque se è vero che nel processo interpretativo di un testo è essenziale la sua corretta collocazione storica ed è doveroso tener conto delle fonti, a maggior ragione laddove vengano esplicitate, a cui ha fatto riferimento l'autore, un'interpretazione di *Tristram Shandy* come romanzo sperimentale ed anticonvenzionale, prodotto della cultura settecentesca e esaminato solamente all'interno dei parametri di questa cultura, non è sufficiente ad abbracciarne la complessa eteroglossia e, in termini bachtiniani, la sua intrinseca pluridiscorsività. A far notare la familiarità della scrittura sterniana con una tradizione di lungo corso e a darne una definizione è stato Douglas W. Jefferson che col suo saggio del 1951 *'Tristram Shandy' and the Tradition of Learned Wit*, ha segnato una svolta netta nella storia della critica dell'opera di Sterne. Jefferson definisce *learned wit* quel genere di scrittura che, maturato all'interno di un sapere enciclopedico e scolastico, fa di questo sapere e del suo metodo conoscitivo una parodia erudita ed un uso comico: «There is something in the scholastic approach to intellectual issues – a speculative freedom, a dialectical ingenuity – which lends itself to witty development»<sup>8</sup>. Jefferson fa notare che, sebbene fortemente messo in crisi dall'approccio empirista di stampo lockiano che sta alla base del sapere settecentesco, il metodo conoscitivo enciclopedico e totalizzante, risalente alla filosofia scolastica ed ancora vivo nel Rinascimento, fosse in realtà oggetto di satira ancora all'epoca di Sterne:

It may be said in general that the types of wit which come within our survey owe their character to intellectual habits belonging to the pre-Enlightenment world of thought, and that the habits were those against which the Enlightenment set its face. This kind of wit is found in considerable quantity in Augustean comic and satirical writing: for example in Swift's *Tale of a Tub*, in Pope's *Art of Sinking in Poetry*, and in the *Memoirs of Scriblerus*. Sterne is perhaps the last great writer in the tradition. It is not enough to argue that the comic use of old-fashioned ideas or ratiocinative techniques is merely a symptom of satirical reaction against them. That they should have been matter for comedy is a sign that they were not dead.<sup>9</sup>

Questo genere di *wit*, seppur estraneo al rigore scientifico e speculativo settecentesco, continua quindi a rappresentare una tendenza essenziale

nella produzione letteraria del XVIII secolo, ed agisce come primaria componente strutturale nell'opera di Sterne. Il nome che fra tutti rappresenta maggiormente la tradizione del *learned wit* è quello di Rabelais, ed è lo stesso Sterne a indicare la sua opera, *Gargantua et Pantagruel*, come modello e fonte di ispirazione nella creazione di *Tristram Shandy*. L'esistenza di legami profondi sussistenti fra l'opera di Sterne e la tradizione del *learned wit*, ed in particolar modo l'influenza che il testo rabelaisiano ha avuto nel processo creativo di *Tristram Shandy*, sono quindi i due argomenti principali dell'importante studio di Jefferson.

Per il momento, tuttavia, quello che occorre sottolineare è l'enorme potenzialità comica insita in questa tradizione, potenzialità sfruttata con modalità sempre diverse, oltre che da Rabelais, anche da Cervantes, Burton, Swift, ed infine da Sterne. Il sapere medievale e rinascimentale, il suo metodo conoscitivo aperto alla speculazione astratta ed inclusiva, fondato sul principio indiscutibile della *auctoritas*, rappresenta quindi per questa tradizione un materiale pressoché infinito da sottoporre a parodia e deformazione comica. Come sostiene Jefferson:

There was an all-embracing scheme of facts and meanings in which any particular matter for inquiry could always be placed. It was possible to pass from the particular event to the general cosmic pattern and *vice versa* with an easy, assured sweep of the mind such as modern man can never enjoy. This opened up huge possibilities to a comic genius.<sup>10</sup>

All'interno di questo quadro interpretativo, che vede da una parte Sterne come innovatore e sperimentatore del genere romanzesco, e dall'altra come membro di una lunga e consolidata tradizione, quella del *learned wit*, è necessario sottolineare come in realtà la sua opera sfugga costantemente a catalogazioni dai confini così stabili. In altre parole se Sterne mette in dubbio il valore rappresentativo del genere romanzesco, le sue tecniche ed i suoi artifici, non è solamente guardando a questo genere e muovendosi all'interno delle sue convenzioni, ma rifacendosi ad un altro genere di scrittura, dai confini più vasti, caratterizzata dalla spinta espansiva delle digressioni, potenzialmente infinite. Allo stesso modo la vicinanza di Sterne a questo genere di scrittura, il *learned wit*, non può essere l'unica chiave interpretativa di *Tristram Shandy*, in cui se è vero che un effettivo lavoro di distruzione delle forme del *novel* è consapevolmente messo in atto dall'autore, è altrettanto vero che questo lavoro di distruzione e innovazione nasce e resta volutamente all'interno del genere romanzesco. Šklovskij scrive infatti: «Si sente affermare che il *Tristram Shandy* non è un romanzo. Per chi sostiene questa opinione, solo l'opera è musica e la sinfonia è mera confusione»<sup>11</sup>. Ed è proprio la qualità sinfonica, o polifonica, di *Tristram Shandy* a permettere quindi la commistione di generi e forme, la loro fusione o il loro scontro.

L'atteggiamento di Sterne, come abbiamo detto, è comico. Lo scopo del romanzo è più volte esplicitato: è un romanzo scritto per andar contro alla

noia, per intrattenere il lettore, divertirlo, ma soprattutto farlo ridere. Non sorridere, ma ridere di gusto. È come se, al di sotto del lavoro di sperimentazione formale e della tendenza totalizzante ed enciclopedica dell'opera, agisse un principio sovversivo, volto a sorprendere costantemente le aspettative del lettore, non a prendersene gioco, ma ad instaurare una complicità allegra, quanto più possibile libera dalla distanza inevitabile frapposta dalla pagina scritta. La tendenza all'oralità ed al dialogo insita nella scrittura sterniana, il suo scrivere come un 'conversare', sono alla base dell'atteggiamento divertito del narratore, Tristram, e del suo porsi come *jester* nei confronti del suo pubblico, come un giullare il cui scopo primario è, più che la narrazione, la *performance*.

L'importanza del riso, il suo valore sociale e culturale, il valore del ruolo del *buffone* o del *fool* in letteratura, così come l'aspetto performativo della scrittura, sono solo alcuni dei temi affrontati dal teorico della letteratura russo Michail Bachtin nelle due opere *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* e *Estetica e romanzo*. In particolar modo lo studio dedicato a Rabelais del 1965 affronta una tematica, quella del carnevale, che avrà molto seguito nella critica letteraria e sociologica. Bachtin identifica nel rito del carnevale in particolar modo, ma anche in generale in altri riti festivi di origine medievale e rinascimentale, la massima espressione della cultura popolare, detentrica di un linguaggio e di forme simboliche proprie il cui valore ermeneutico non è stato ancora pienamente esplorato. Nell'opera di Rabelais, per Bachtin, si assiste ad una testualizzazione del linguaggio e dell'immaginario popolare e carnevalesco senza precedenti nella storia della letteratura. Il concetto di *realismo grottesco* e di *carnevalesco* sono il punto di partenza dello studio di Bachtin dedicato a Rabelais ed alla cultura comica e popolare di cui la sua opera è intrisa. Per Bachtin il carnevale in modo particolare è il fenomeno che condensa in sé la cultura popolare medievale e rinascimentale, e con il termine «carnevalesco» designa il complesso sistema di immagini e di simboli di questa cultura di piazza perennemente opposta ai valori stantii ed elitari della cultura ufficiale:

Il mondo infinito delle forme e delle manifestazioni comiche si opponeva alla cultura ufficiale a al tono serio della chiesa e del mondo feudale. In tutta la loro varietà, queste forme e fenomeni: divertimenti di piazza di tipo carnevalesco, riti e culti comici particolari, buffoni e stolti, giganti, nani e mostri, giullari di diversa natura e di diverso rango, una letteratura parodica sterminata e di ogni tipo, ecc., tutte queste forme dunque, possedevano un'unità di stile ed erano parti e particelle della cultura comica popolare, della cultura carnevalesca, unica ed indivisibile.<sup>12</sup>

A partire da Rabelais il carnevalesco irrompe nella letteratura con il suo immaginario, con il suo linguaggio specifico e con la sua comicità dirompente, e, secondo Bachtin, fenomeni di *carnevalizzazione* della letteratura possono essere individuati anche in generi comici antichi, come la satira

menippea, ma sono soprattutto individuabili ed estremamente produttivi nella letteratura moderna, ed in particolar modo nel genere romanzesco.

Con questo saggio non si vuole proporre un ennesimo studio del concetto di carnevalesco bachtiniano né tantomeno c'è qui la pretesa di fornire un'interpretazione esaustiva dei complessi significati e temi di *Tristram Shandy*. Lo scopo di questo contributo è piuttosto quello di suggerire una nuova chiave di lettura del romanzo di Sterne, evidenziandone i legami con la cultura comica popolare descritta da Bachtin e, come vedremo, ancora presente in profondità, ma con modalità del tutto specifiche, nella cultura e letteratura inglese del XVIII secolo.

D'altronde l'imposizione di un sistema interpretativo ad un romanzo come *Tristram Shandy* va inevitabilmente incontro al rischio di dimostrarsi un tentativo *hobby-horsical*, tanto quanto lo sono le speculazioni filosofiche del padre di Tristram, Mr Walter Shandy. Lo sviluppo di questa tesi nasce quindi dalla convinzione che «i confini di un libro non sono mai netti né rigorosamente delimitati»<sup>13</sup> e che «interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait»<sup>14</sup>.

## I. Carnevale e carnevalesco

### I.1 Il carnevale bachtiniano

Bachtin apre il suo studio su Rabelais cercando di definire gli aspetti principali della cultura comica e popolare del Medioevo e del Rinascimento. La sua idea è che l'approccio moderno alla cultura popolare è sempre stato mediato, oltre che ovviamente da una oggettiva distanza storica, anche da una percezione erronea e deformata di una cultura che l'uomo moderno, borghese e individualista, fatica a comprendere. Bachtin concentra la sua attenzione sull'opera di Rabelais in quanto, sostiene,

la sua opera, correttamente interpretata, permette di far luce sull'evoluzione millenaria della cultura comica popolare, di cui egli è stato il più grande portavoce in campo letterario. Il valore illuminante di Rabelais è enorme; il suo romanzo deve diventare la chiave per esplorare gli splendidi santuari dell'arte comica popolare che è stata così poco studiata e che è rimasta quasi del tutto incompresa.<sup>15</sup>

La spiccata valorizzazione della cultura popolare, esaltata da Bachtin quasi come una perduta età dell'oro, non va intesa, come bene ha sottolineato Todorov<sup>16</sup>, come una preferenza di valore politico-ideologico per il 'popolo', a scapito dell'individuo, ma nasce dalla convinzione epistemologica di Bachtin che l'uomo in generale è irriducibilmente eterogeneo e polimorfo, che ciascun essere umano è dialogicamente relazionato con la realtà che lo circonda e che sullo sfondo 'dialogizzante' della realtà la voce

del singolo si va ad inserire in un contesto pluridiscorsivo e polifonico. La cultura popolare quindi, e le sue manifestazioni collettive e artistiche, per Bachtin non sono altro che una coerente esteriorizzazione di qualità indivisibili in ciascun singolo individuo.

Bachtin, come abbiamo sottolineato, ritiene che fra tutti i fenomeni collettivi attraverso i quali la cultura comica popolare del Medioevo e del Rinascimento emergeva dal sottosuolo a cui era costretta dalle gerarchie e dall'ordine sociale, il carnevale fosse l'espressione più chiara e compatta. Per questo anche la terminologia adottata da Bachtin utilizza il termine «carnealesco» praticamente come sinonimo di «cultura comica popolare».

Ma prima di affrontare il punto di vista bachtiniano sul carnevale è necessario soffermarsi brevemente, oltre che sul valore sociale e culturale, anche sugli aspetti meramente storici che questo fenomeno ha avuto nel tempo. Se il carnevale infatti è una festa legata alla cultura cattolica, le sue origini vanno molto più addietro nel tempo, fino a perdersi nella tradizione folklorica, della quale, come si sa, una delimitazione storica seppur sommaria è concretamente impossibile a darsi. Quel che è certo insomma, è «que le folklore est sans doute, de toutes les manifestations d'une culture, celle qui résiste le mieux aux dégradations du temps et à la marque des chefs»<sup>17</sup>.

Senza dubbio il rito più storicamente vicino al carnevale è quello dei Saturnali romani, identificato da molti come la festa pagana che poi, per un fenomeno di sincretismo, ha dato origine al carnevale cattolico. I Saturnali, originariamente festa religiosa, erano in realtà una sorta di valvola di sfogo per la società romana, momento di sospensione dell'ordine sociale e di annullamento delle norme, vero e proprio rovesciamento, seppur temporaneo, delle gerarchie sociali e culturali. Nel suo saggio *Fêtes des fous et Carnavals*, Jacques Heers descrive così questa tradizione dell'antichità romana:

Ces jours-là, personne ne revêtait ni la toge ni aucun signe de dignité [...] Fêtes populaires, très libres en tout cas. Dans chaque maison, les domestiques prenaient leur congé; à table, les maîtres se servaient eux-mêmes ou, par jeu, servaient leurs esclaves. La nuit, des foules exubérantes envahissaient les rues, poussant des cris de joie (Saturnalia!) et se livrant à toutes sortes de facéties de goûts variés.<sup>18</sup>

Dunque i Saturnali romani anticipano il meccanismo che sta alla base del carnevale, ossia un rovesciamento dei ruoli sociali ed una sospensione liberatoria delle rigide norme della società civile. Ma i Saturnali erano percepiti anche come un ritorno all'età dell'oro, un momento in cui la collettività ritrovava un senso di partecipazione viva e non solo per quel che concerneva gli eventi della festa. Difatti in generale attraverso il riso vi era un senso di rinascita e rinnovamento del mondo. Il momento di festa era dunque da un lato una sospensione temporanea dell'ordinario, dall'altro la

riaffermazione ed il rinnovamento di un altro tipo di realtà, quella comica e popolare, percepita non come evento sociale secondario e delimitato nel tempo, ma come una vera e propria seconda vita, non ufficiale, che coinvolgeva ogni singolo membro della società.

Il carnevale raccoglie quindi in parte questa tradizione ed in parte è legato al più vasto ed indecifrabile mondo della festa, che come abbiamo detto ha origini che si perdono nel tempo, spesso legate al culto delle stagioni. Scrive Bachtin:

Le festività hanno sempre un rapporto essenziale con il tempo. Alla loro base sta sempre una concezione determinata e concreta del tempo naturale (cosmico), biologico e storico. Inoltre esse, in tutte le fasi di evoluzione storica, sono sempre state legate a periodi di *crisi*, di svolta, nella vita della natura, della società e dell'uomo. Il morire, il rinascere, l'avvicinarsi e il rinnovarsi sono sempre stati elementi dominanti nella percezione festosa del mondo.<sup>19</sup>

Un mondo fatto di significati e di un immaginario complessi, di cui Bachtin, col suo saggio su Rabelais, cerca di fare un'analisi suddividendo la cultura carnevalesca, che tuttavia ritiene «unica ed indivisibile»<sup>20</sup>, in tre macrocategorie: riti e spettacoli carnevaleschi, opere comiche verbali ed infine il discorso familiare 'di piazza'.

Un punto essenziale dell'argomentazione di Bachtin è che, sin dagli albori della civiltà, una percezione comica della realtà faceva da controparte alla percezione seria delle cose. Persino nei primi culti religiosi vi erano divinità serie e divinità comiche, la cui adorazione si esprimeva attraverso il riso e riti derisori. Per ogni divinità vi era una controparte parodica, ma il culto serio ed il culto comico erano percepiti con il medesimo grado di sacralità. In seguito, con la nascita della società di classe, con l'istituzione di gerarchie sociali e culturali, questa percezione unica della realtà si è scissa fino a formare un vero e proprio dualismo del mondo. Da una parte c'è il mondo civile, ordinato da regole ben precise e serie, sviluppatosi secondo un modello verticale della società, dall'altra c'è invece il mondo comico e popolare, non ufficiale, che trova nel carnevale appunto la sua riaffermazione, la sua rinascita. Per Bachtin è proprio questo aspetto di rinnovamento insito nella cultura carnevalesca e comica che si è venuto a perdere con la modernità, tanto da portare ad una percezione del riso e della comicità in un certo senso mutilata, attenta solo all'aspetto satirico e quindi negativo del riso, ed indifferente all'aspetto positivo, di rigenerazione, che era invece una componente essenziale e primaria della cultura comica popolare medievale e rinascimentale. Il riso carnevalesco è ambivalente, è negazione e rinascita, morte e vita allo stesso tempo, è la celebrazione del tempo inteso come avvicinarsi degli eventi, ed era un riso collettivo, di tutto il popolo, che aveva come bersaglio l'ordine esistente, le gerarchie, chiunque insomma non facesse parte dell'atmosfera di rinnovamento universale intrinseca alla festa.

Per quanto concerne le opere comiche verbali, Bachtin accenna alla enorme produzione di opere parodiche, spesso parodie dei riti liturgici o dei testi sacri, che nascevano all'interno dei monasteri, in ambiti religiosi, dimostrando quindi come anche gli ambienti ufficiali non fossero estranei alla cultura comica popolare. *L'Elogio della follia* (1509) di Erasmo, ad esempio, viene indicato da Bachtin come un testo intriso dello spirito carnevalesco medievale, e ricorda inoltre la comicità carnevalesca dei racconti dei *clerici vagantes*.

Attraverso il carnevale tutto ciò che era 'alto' veniva abbassato, a partire dalle gerarchie sociali, che venivano annullate e questo permetteva un contatto più immediato, orizzontale e paritario fra gli esseri umani, fino al linguaggio stesso del carnevale, che trova espressione nelle imprecazioni blasfeme ed ingiuriose ed il cui principio unitario può essere identificato proprio in questo 'abbassamento' e 'capovolgimento' della realtà seria ed ufficiale.

Altro importante aspetto del carnevale bachtiniano è la sua sostanziale differenza rispetto ad altre forme di spettacolo più propriamente teatrali: nel carnevale non c'è palcoscenico e non ci sono attori. Il carnevale vede il coinvolgimento di tutti, è la vita stessa ad essere spettacolarizzata attraverso il gioco. I partecipanti del carnevale non sono spettatori ma parte viva dello spettacolo, il palcoscenico difatti creerebbe una gerarchia, una distanza, che nel mondo carnevalesco non è concepibile. Ad un livello più profondo le stesse gerarchie culturali vengono abolite, le distanze usuali fra gli oggetti ed i discorsi vengono eliminate, e questo porta ad un'altra caratteristica fondamentale della cultura carnevalesca: la «creazione di vicinati inattesi»<sup>21</sup>, il sacro ed il profano, l'alto con il basso, il grande con il piccolo, il saggio con lo stupido, la morte e la vita. Tutto si unisce e si combina generando un senso di totalità e pienezza, un senso di rinascita universale.

## 1.2 Il realismo grottesco

La concezione estetica che sta alla base della cultura comica popolare, che la caratterizza e la distingue dall'estetica classica, viene definita convenzionalmente da Bachtin *realismo grottesco*. Con questa categoria Bachtin cerca di definire il tipo di «imagerie comica»<sup>22</sup> che dal mondo non ufficiale del carnevalesco e della piazza, entra dapprima nell'opera di Rabelais e, in seguito, avrà un'influenza decisiva su tutto lo sviluppo della letteratura, in particolar modo per quel che concerne il romanzo fino ai giorni nostri. L'aspetto principale del realismo grottesco è l'enorme importanza attribuita al corpo, inteso non come corpo del singolo individuo, isolato e privato, ma come corpo infinito, corpo del popolo inserito pienamente nel tempo ciclico delle stagioni, parte integrante della realtà che lo circonda. Un corpo inteso non come limite invalicabile ma come un confine perennemente da oltrepassare, immerso nel divenire cosmico, di cui è una perfetta immagine. Scrive Bachtin:



Nel realismo grottesco (cioè nel sistema di immagini della cultura comica popolare), il principio materiale e corporeo è presentato nel suo aspetto universale, utopico e festoso. Il comico, il sociale e il corporeo sono presentati qui in un'indissolubile unità, come un tutto organico e indivisibile. E questo tutto è gioioso e benefico.<sup>23</sup>

Il principio del realismo grottesco è l'*abbassamento* sul piano corporeo di tutto ciò che è spirituale, un abbassamento che avviene attraverso il riso e che si esprime, sul piano letterario, attraverso la parodia. È il riso infatti che abbassa e materializza, e Bachtin ricorda a questo proposito come la comicità dei buffoni medievali si esprimesse proprio tramite un abbassamento al livello corporeo di tutto ciò che era 'alto' e sacro.

L'abbassamento però non ha solamente la funzione negativa di ridicolizzare o in generale di demistificare la realtà. Per Bachtin l'abbassamento alla base del realismo grottesco è un abbassamento letterale, da intendersi in senso 'topografico'. Nel realismo grottesco abbassare significa portare alla terra, intesa come tomba ma anche come ventre, luogo di morte e di rinascita. Dunque è proprio su questa funzione ambivalente dell'abbassamento che si struttura la concezione estetica del realismo grottesco. Una funzione ambivalente, ma non ambigua. Nel realismo grottesco non c'è spazio per l'ambiguità, portare verso il basso non significa portare verso il nulla, verso l'oblio, ma significa morire per poi rinascere, «il 'basso' è sempre *inizio*»<sup>24</sup>. Questo abbassamento si esprime quindi sia a livello cosmico (viene materializzato tutto ciò che è spirituale, si passa dal cielo alla terra), sia a livello corporeo: viene sminuita la parte alta del corpo (la testa e quindi le idee) a vantaggio della parte bassa del corpo e delle sue funzioni. Per Bachtin in opere come *Gargantua et Pantagruel*, così come nel *Don Chisciotte*, il grottesco è ancora fortemente presente, l'elemento corporeo ha ancora una funzione positiva:

Il grosso ventre di Sancio («Panza»), il suo appetito e la sua sete, sono ancora profondamente carnevaleschi; il suo desiderio di abbondanza e di pienezza non ha ancora un carattere egoista e personale: è il desiderio di abbondanza generale. Sancio è il discendente diretto degli antichi demoni panciuti della fecondità [...] Il materialismo di Sancio – la sua pancia, il suo appetito, i suoi abbondanti escrementi – sono il «basso» assoluto del realismo grottesco: è la gioiosa tomba corporea (pancia, ventre, terra) scavata per l'idealismo di Don Chisciotte [...] è il correttivo materiale, corporeo e universale alle pretese individuali, astratte e spirituali, ed è inoltre il correttivo popolare del riso alla serietà unilaterale di queste pretese spirituali (il «basso» assoluto ride senza tregua: è la morte che ride e che dà la vita).<sup>25</sup>

Dunque il basso corporeo, ossia il ventre, gli organi riproduttivi, e quindi il mangiare, il copulare, il parto e gli escrementi, sono tutti elementi di primaria importanza nell'estetica del grottesco. Il corpo grottesco è un corpo aperto al mondo, di qui l'importanza degli orifizi, ma anche di tutto ciò che

esce dal corpo per entrare nella realtà, e quindi il naso, il fallo. Ogni protuberanza ed ogni apertura del corpo sono grottesche ed esprimono il valore positivo del divenire, del corpo che attraversa ed è attraversato dalla realtà. È molto suggestiva la descrizione che fa Bachtin di alcune statuette di terracotta di Kerč che raffigurano delle donne vecchie e incinte, donne che ridono e che, in punto di morte, stanno per partorire. Dunque la morte che dà la vita: nel carnevalesco la morte non è né oblio né dolore ma esiste in funzione della rinascita. L'estetica del realismo grottesco è quindi l'estetica del divenire: non viene rappresentato ciò che è finito ma ciò che accade, un corpo dai confini instabili, raffigurato nella sua indeterminatezza, e più in generale l'uomo immerso nella temporalità, in un divenire che se colto ai suoi estremi (nascita e morte), diventa simultaneità, come nel caso delle statuette di Kerč.

Bachtin sottolinea come l'estetica del grottesco sia opposta alla concezione estetica che sta alla base del classicismo, che ci presenta il corpo come corpo finito, conchiuso e perfetto, un prodotto e non più un processo colto nel suo farsi. Il canone grottesco è quindi individuato e definito da Bachtin in opposizione a quello classico<sup>26</sup>. È importante sottolineare come per Bachtin, a partire dall'opera di Rabelais, si assista ad un continuo processo di ibridazione e mescolanza dei due canoni. Questo processo di ibridazione diventa sempre più significativo e complesso man mano che ci si allontana dall'influenza diretta della cultura carnevalesca. In altre parole, se nel Rinascimento, nelle opere di Rabelais, Cervantes e Shakespeare, la cultura comica popolare era ancora viva e penetrava il mondo della letteratura ufficiale scontrandosi con il canone classico, nei secoli successivi l'influenza della cultura carnevalesca e quindi della sua concezione estetica, il realismo grottesco, sarà sempre meno diretta per una semplice ragione: il carnevale come fenomeno culturale di massa, come festa del popolo, diventa sempre più un fenomeno controllato dal potere, gestito e concesso dalla cultura ufficiale, e perde quindi il suo valore più significativo, il rinnovamento universale di cui era espressione, la riaffermazione gioiosa dei suoi valori culturali.

Scriva Bachtin:

In quest'epoca (più esattamente, dalla seconda metà del XVII secolo) si assiste a un processo di riduzione, imbastardimento e impoverimento progressivi delle forme dei riti e degli spettacoli carnevaleschi nella cultura popolare. Da una parte si ha la *statalizzazione* della vita di festa che diventa vita di *parata*; dall'altra essa è ricondotta alla *quotidianità*, alla vita domestica e familiare.<sup>27</sup>

Il canone grottesco tuttavia, seppur mutilato ed imbastardito, continua ad avere un'influenza significativa nella cultura e nella letteratura dei secoli successivi. Difatti sebbene il carnevalesco perda il suo legame diretto con la cultura popolare, si assiste ad un processo di *formalizzazione*<sup>28</sup> del suo immaginario comico le cui conseguenze sono estremamente produttive nel campo della letteratura ed in particolar modo nello sviluppo del romanzo.

Il carnevalesco va dunque inteso nel suo fondamentale passaggio da significato a significante<sup>29</sup>, per cui, come sottolinea Sue Vice, «it can be the subject or the means of representation in a text, or both. The carnivalesque may be detected in textual images, plot, or language itself»<sup>30</sup>.

L'allontanamento del carnevalesco dalle sue origini popolari porta dunque a due principali conseguenze: da un lato la percezione del carnevalesco e della sua concezione estetica è necessariamente mediata dalla tradizione letteraria del Rinascimento, in particolar modo da Rabelais; dall'altro lato il carnevalesco diventa sempre più una forma di strutturazione ed organizzazione del discorso letterario. Ecco quindi che il carnevalesco, ed il realismo grottesco inteso come suo metodo rappresentativo, confluiscono in un'altra e più vasta dicotomia della teoria letteraria di Bachtin: la distinzione fra due principali linee stilistiche nella storia dell'evoluzione del romanzo. Il romanzo monologico e lineare della prima linea stilistica (identificato da Bachtin nel romanzo ellenistico in origine, ed in seguito in quello cavalleresco), è contrapposto, e successivamente quasi totalmente superato, dal romanzo dialogico e pluridiscorsivo della seconda linea stilistica<sup>31</sup>, le cui origini Bachtin identifica nel *Satyricon* di Petronio e nell'*Asino d'oro* di Apuleio. Senza dubbio è la forma più significativa del genere romanzesco, e la sua principale caratteristica è l'introduzione della «pluridiscorsività sociale tra gli elementi costitutivi del romanzo»<sup>32</sup> e l'orchestrazione della pluridiscorsività sociale da parte dell'autore, la cui parola non è più diretta ma si rifrange attraverso la parola altrui.

Se per Julia Kristeva il romanzo polifonico realizza il suo aspetto dialogico attraverso il linguaggio carnevalesco, Todorov suggerisce che nell'opera di Bachtin «si deve rilevare questa trasformazione dell'antitesi stilistica fra il lineare e il pittorico, o fra la dialogicità *in absentia* e *in praesentia*, in un'opposizione antropologica e culturale fra cultura ufficiale e cultura popolare, [...] fra la cultura seria e la cultura comica»<sup>33</sup>. In altre parole il carnevalesco si sostanzia nelle forme più produttive del romanzo, diventando una componente essenziale del plurilinguismo e della costruzione dialogica che Bachtin identifica come le peculiarità specifiche del romanzo moderno. Il carnevalesco diventa quindi quel principio sovversivo che, insinuatosi all'interno della cultura ufficiale,

illumina la libertà di invenzione, permette di unificare elementi eterogenei e d'avvicinare ciò che è lontano, aiuta a liberarsi dal punto di vista dominante sul mondo, da tutte le convenzioni, da tutto ciò che è banale, abituale, comunemente ammesso; e permette di guardare il mondo in modo nuovo, di sentire la relatività di tutta l'esistenza e la possibilità di un ordine del mondo che sia completamente diverso.<sup>34</sup>

## 2. Il carnevalesco nel Settecento inglese

Sebbene Sterne in *Tristram Shandy* faccia più volte riferimento a Rabelais e a Cervantes come suoi modelli letterari («my dear *Rabelais*, and dearer

*Cervantes*»<sup>35</sup>), e sebbene, come abbiamo detto, la percezione della cultura carnevalesca nel diciottesimo secolo fosse inevitabilmente mediata dalle opere rinascimentali (a questo proposito va ricordata l'influenza dell'opera di Rabelais nella cultura inglese settecentesca in seguito all'importante traduzione in inglese di *Gargantua et Pantagruel* (1532), di cui Sterne possedeva una copia, ad opera di Sir Thomas Urquhart e Peter A. Motteux), alcuni fenomeni di tipo grottesco-carnevalesco continuano ad essere fortemente presenti nella società inglese del XVIII secolo, seppur in una forma spuria, lontana dall'aspetto meramente popolare del carnevale medievale e rinascimentale. Questi fenomeni non erano certamente ignoti a Sterne e più in generale erano talmente radicati nella cultura inglese settecentesca, che diventarono un topos di gran parte della produzione letteraria dell'epoca. Come lo stesso Bachtin afferma,

[L]’interna dialogicità sociale della parola romanzesca esige lo svelamento del concreto contesto sociale della parola, contesto che determina tutta la sua struttura stilistica, la sua “forma” e il suo “contenuto”, e la determina non in modo esterno, ma dall’interno; il dialogo sociale, infatti, risuona nella parola stessa, in tutti i suoi momenti sia “contenutistici” sia anche “formali”. [...] La parola romanzesca reagisce con molta sensibilità alle deviazioni e alle fluttuazioni dell’atmosfera sociale.<sup>36</sup>

Un’analisi del carnevalesco nell’opera di Sterne non può quindi prescindere da un approfondimento del carnevalesco nel contesto sociale settecentesco. Come vedremo anche in questo caso il carnevalesco non ha un’influenza diretta sull’opera di Sterne, o quantomeno non per quello che riguarda il contenuto di *Tristram Shandy*, tuttavia la sua *struttura stilistica*, la sua *forma* ed il suo *linguaggio* risentono non solo del carnevalesco rabelaisiano, ma presentano una forma di realismo grottesco del tutto specifica, in una relazione per l’appunto dialogica, all’evoluzione del carnevalesco nella cultura inglese del XVIII secolo.

Il fenomeno più vicino al carnevale nella società inglese del Settecento è la cosiddetta *masquerade*<sup>37</sup>, vero e proprio rifacimento in chiave urbana e moderna del carnevale popolare medievale e rinascimentale, di cui conserva moltissime forme ma da cui tuttavia si allontana per alcuni aspetti estremamente rilevanti nella nostra discussione sull’evoluzione del realismo grottesco.

La *masquerade*, o il ballo in maschera, era un fenomeno sociale di grande importanza nella Londra del Settecento. Sebbene condannata a gran voce dalla stampa per il suo carattere poco morale e contrario al rigore ed alla serietà dei costumi sociali ufficiali, la mascherata era considerata come un fenomeno di moda, tanto disprezzato dal perbenismo dei moralisti dell’epoca quanto segretamente vagheggiato, e talvolta vissuto, come un divertimento misterioso e affascinante. I balli in maschera erano condannati perché ad essi si associava lo stereotipo, spesso d’altronde corrispondente alla realtà dei fatti, della libertà sessuale che caratterizzava questi ritrovi.

È necessario sottolineare che i balli in maschera non erano un fenomeno propriamente popolare e che non si trattava di manifestazioni di piazza a cui partecipava indistintamente tutto il popolo, ma erano al contrario dei divertimenti totalmente commercializzati: il ballo veniva organizzato in spazi ben determinati, sale private per accedere alle quali era necessario acquistare un biglietto. Insomma la *masquerade* divenne nel XVIII secolo una vera e propria industria del divertimento: i suoi organizzatori erano personaggi noti e facoltosi della società londinese che si avvalevano della stampa e della pubblicità per promuovere i loro eventi. Questa mercificazione del divertimento e la sua limitazione spaziale (oltre che temporale) sono elementi distintivi della *masquerade* rispetto al carnevale medievale, che non aveva confini spaziali e che vedeva la partecipazione di tutto il popolo in una atmosfera di festa che durava più giorni. La *masquerade* al contrario durava generalmente una sola notte e si svolgeva in un luogo separato dal contesto urbano. I suoi confini spaziali sono evidentemente simbolici di una riduzione, o di un impoverimento, della tradizione carnevalesca, in sostanza il carnevale da fenomeno collettivo con la *masquerade* si trasforma in evento privato e riservato a pochi.

Ma aldilà delle modalità pratiche con cui veniva organizzata e vissuta la *masquerade*, e aldilà del suo aspetto spiccatamente commerciale, questi ritrovi avevano, non fosse altro che per il loro impatto visivo, delle connessioni con un mondo più vasto, quello del carnevale. L'elemento che più di tutto richiede la nostra attenzione, e che rappresenta il legame principale con la cultura carnevalesca, è la vera protagonista delle *masquerades*: la maschera. Il significato della maschera, il suo valore simbolico ancestrale, è estremamente complesso. La maschera evoca un'altra realtà, «a world of *temps perdu*»<sup>38</sup>, si fonda sul gioco del travestimento come imitazione e come passaggio di un corpo in un altro corpo, è quindi momento di annullamento del sé e di riflessione sulla propria identità. Jacques Heers a proposito delle molteplici valenze simboliche della maschera osserva:

Le masque ou le déguisement n'est plus seulement gratuit, de pure invention ou imaginé pour plaire, inspiré de quelque folklore ancestral ou de légendes orientales; ce n'est plus seulement le laid ou le grotesque pour effrayer ou faire rire; ce n'est plus l'exotisme et l'évocation d'un monde fantastique de pays lointains. Mais, semble-t-il, un vrai travesti, une marque de transfert social, en même temps et plus encore sans doute, le désir d'imiter, de singer. Ce n'est pas que la face grimaçante, inoffensive, du démon ou du sauvage, c'est l'irrévérence, sinon la satire.<sup>39</sup>

Quindi la maschera è da un lato momento di finzione e di annullamento della presunta stabilità dei confini delle identità individuali, dall'altro è occasione di satira, di *mockery* irriverente, ed è quindi il mezzo attraverso il quale filtrare la realtà ufficiale, sfuggire alle sue categorie culturali per

poterle guardare, oggettivandole, da un altro punto di vista. La maschera è quindi il simbolo del carnevalesco per antonomasia, sia per lo spirito comico dal quale trae la sua origine, sia per il meccanismo di rinnovamento sociale che rappresenta. L'oscuramento del viso, l'annullamento dei tratti specifici di ciascuna identità è infatti allo stesso tempo annullamento delle norme sociali e delle distinzioni di classe, ma soprattutto creazione di una nuova società, di nuove dinamiche relazionali fondate su nuovi parametri ed etichette comportamentali:

The masked assemblies of the eighteenth century were in the deepest sense a kind of collective meditation on self and other, and an exploration of their mysterious dialectic. From basically simple violations of the sartorial code – the conventional symbolic connections between identity and the trappings of identity – masqueraders developed scenes of vertiginous existential recombination. New bodies were superimposed over old; anarchic, theatrical selves displaced supposedly essential ones; masks, or personae, obscured persons. [...] The pleasure of the masquerade attended on the experience of doubleness, the alienation of inner from outer, a fantasy of two bodies simultaneously and thrillingly present, self and other together, the two-in-one.<sup>40</sup>

L'annullamento dei confini del corpo, l'essere due corpi in uno solo, sono aspetti descritti da Bachtin nella sua definizione del realismo grottesco come emblematici della concezione totale ed universale del corpo nella cultura comica popolare. Per Bachtin,

[l]a maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti, alle metamorfosi, alle violazioni delle barriere naturali, alla ridicolizzazione, ai nomignoli [...] in essa è incarnato il principio giocoso della vita.<sup>41</sup>

A questi valori culturali profondamente carnevaleschi, si aggiunge nelle *masquerades* del diciottesimo secolo la riflessione del tutto moderna sull'identità individuale, sulla sua precaria stabilità.

Se per un verso la *masquerade* settecentesca non era un fenomeno propriamente popolare, non si può neanche affermare che fosse un fenomeno elitario. Al ballo in maschera poteva accedere chiunque potesse permettersi l'acquisto del biglietto, ed essendo questo il solo discrimine, le *masquerades* diventavano quindi un momento e un'occasione di promiscuità sociale. Per molte donne erano l'unica occasione per poter uscire senza accompagnatori e parlare senza alcun pudore con perfetti sconosciuti. Il travestimento insomma era il mezzo attraverso il quale saggiare una forma di emancipazione sociale e culturale altrimenti negata dalle rigide gerarchie sociali e dall'etichetta seria del mondo ufficiale. Le *masquerades* erano quindi l'occasione di incontri inattesi, ma anche un vero e proprio momento di

fiesta durante il quale si ballava, si mangiava e si beveva liberamente: «with their emphasis on biological and economic transformations, such activities symbolically reproduced the basic carnival theme of metamorphosis»<sup>42</sup>.

La «absolute Freedom of Speech»<sup>43</sup> che caratterizzava questi incontri è senza alcun dubbio una forma di quel linguaggio 'di piazza' che Bachtin indica come uno degli elementi distintivi del carnevalesco. Le donne si appropriavano del linguaggio maschile e popolare, e solo allora era loro permesso dire qualsiasi oscenità altrimenti censurata dal pudore a cui era costretto il loro ruolo sociale. «Joking, giggling, flirting – everything encompassed by “raillery” – became acceptable»<sup>44</sup>. Persino il tono di voce veniva modificato, al punto da rendere difficile identificare anche l'identità sessuale che si nascondeva dietro le maschere. Una nuova apparenza fisica, una nuova gestualità e persino una nuova voce: tutto ciò contribuiva a creare un senso di realtà illusoria e indeterminata, e inoltre, e questo è un importante fattore di diversità rispetto alla tradizione carnevalesca, anche moralmente pericolosa. La maschera infatti era non solo annullamento delle norme sociali, ma era anche lo strumento attraverso il quale ordire intrighi segreti e licenziosi, quasi sempre a scopo sessuale. La maschera era simbolo di ipocrisia e ambiguità morale. Solamente grazie alla segretezza dalla maschera era permesso stabilire relazioni altrimenti impossibili alla luce del sole. Le *masquerades* divennero quindi presto, nell'immaginario collettivo, un sinonimo di promiscuità sessuale, luogo di incontro per omosessuali, occasione di affari (o di promozione sociale) per le prostitute, ed in generale divennero il simbolo della corruzione dei costumi sociali.

La *masquerade* settecentesca era quindi un fenomeno ambiguo. Da un lato rappresentava l'impulso utopico della società londinese dell'epoca verso un mondo più libero, in cui la maschera è appunto da intendersi come mezzo di rinnovamento sociale, come legame con un mondo più antico, quello carnevalesco della libertà del corpo e dei costumi, un mondo arcaico in cui la maschera aveva ancora una valenza comica e positiva. Dall'altro lato la *masquerade* settecentesca è un fenomeno sociale decadente, messo alle strette dal perbenismo borghese e dal rigore razionalista della cultura settecentesca. La *masquerade* era percepita come fenomeno potenzialmente sovversivo, legato ad una cultura ed una percezione del mondo, quella carnevalesca appunto, in netto contrasto con il regime culturale dell'ordine stabilito. La trasgressività dei *masqueraders*, l'anti-mondo rappresentato dai balli in maschera, in cui il principio dell'inversione (sociale e sessuale) faceva da cardine nella percezione di una possibile società 'altra', tutto ciò fece della *masquerade* un vero e proprio fenomeno in estinzione, l'ultima espressione di una contro-cultura incompatibile con i canoni della cultura ufficiale. Alla fine del XVIII secolo la *masquerade* aveva perso il suo fascino esotico ed il suo richiamo sociale, da emblema del divertimento urbano la *masquerade* divenne simbolo nostalgico di un'epoca passata.

Se abbiamo parlato della cultura carnevalesca come di una cultura fondata sull'*ambivalenza*, in cui tutto viene abbassato e degradato per poi rinascere in una nuova veste, in cui insomma al momento 'negativo' dell'abbassamento e della demistificazione parodica seguiva immancabilmente il momento 'positivo' della rinascita e della riaffermazione dei valori culturali del popolo, nella *masquerade* ed in generale nella cultura carnevalesca del settecento l'*ambivalenza* si trasforma in *ambiguità*. Dietro la maschera settecentesca satireggiante ed irriverente si nasconde l'oblio, il vuoto: «in masquerade there is nothing to be known; she's all *terra incognita*»<sup>45</sup>. Al momento parodico dell'inversione non segue alcun tipo di riaffermazione o di rinnovamento, tutto svanisce in una percezione ambigua e paradossale della realtà:

Contemporary fictional representations of the masquerade, not surprisingly, preserve the multiple paradoxes of the social phenomenon. In the works of Fielding, Richardson, and Burney, for example, the masquerade episode is at once a gay, chaotic, exciting eruption into narrative – the very image of an ecstatic anti-society – and an intrusion that must ultimately be renounced or ideologically contained within the narrative.<sup>46</sup>

La *masquerade* nei testi letterari contemporanei veniva descritta quindi come momento di seduzione ma anche di pericolo morale, e divenne quindi uno snodo narrativo attraverso il quale le identità dei personaggi venivano messe in discussione e si caricavano di significati ambigui e misteriosi. In altre parole la *masquerade* si insinua all'interno delle trame romanzesche agendo quindi come una particella di un'altra cultura, che arricchisce il testo letterario come un elemento destabilizzante ma che tuttavia, in ultima analisi, si rivela essere «an affront to *Bildung*, the great plot of socialization at the heart of classic eighteenth-century fiction»<sup>47</sup>. L'elemento carnevalesco non va quindi identificato nella sola rappresentazione delle *masquerades* all'interno delle trame romanzesche, ma è da rinvenire nella funzione destabilizzante e metamorfica che gli episodi delle *masquerades* esercitano sullo sviluppo delle trame e sulla caratterizzazione dei personaggi. Scrive Terry Castle: «For the space of a century the masquerade institutionalized dreams of disorder. [...] The mercurial imagery of the carnivalesque gave shape to a fantasy of change that, in one form or another, always lies at the heart of narrative»<sup>48</sup>.

Dunque se la *masquerade* come fenomeno sociale ed in seguito topos letterario è l'espressione più immediata della cultura carnevalesca nel XVIII secolo, ciò che qui ci preme sottolineare è la metamorfosi che la percezione carnevalesca del mondo ha subito rispetto alle espressioni più pure della cultura comica popolare medievale e rinascimentale. Bachtin nel suo *Rabelais* accenna brevemente all'evoluzione del realismo grottesco in epoca preromantica e romantica ed identifica proprio in Sterne un nuovo tipo di «grottesco soggettivo»<sup>49</sup>. Per Bachtin il grottesco romantico



è stato, in un certo qual modo, una reazione a quegli elementi del classicismo e dell'illuminismo che avevano determinato la limitatezza e la serietà unilaterale di queste correnti: razionalismo sentenzioso e ristretto, autoritarismo statale e logico-formale, tendenza verso tutto ciò che è dato, compiuto e univoco, didatticismo e utilitarismo degli illuministi, ottimismo ingenuo o banale.<sup>50</sup>

Bachtin non accenna minimamente al fenomeno carnevalesco della *masquerade*, ritiene anzi che non vi fossero forme significative della cultura carnevalesca nel XVIII secolo. In realtà la *masquerade* settecentesca è la manifestazione concreta dei mutamenti della percezione carnevalesca del mondo di cui lo stesso Bachtin parla. Difatti Bachtin coglie l'importante trasformazione del principio comico nel grottesco romantico, la scomparsa quasi definitiva del valore rigeneratore del riso. Nel grottesco romantico «il riso è ridotto e prende la forma di humour, di ironia e sarcasmo»<sup>51</sup>, assume quindi solamente la sua valenza negativa di abbassamento parodico, potremmo dire che si passa dal riso gioioso e rigeneratore del carnevale medievale al riso liberatorio ma amaro e disilluso del grottesco romantico. Il grottesco romantico esprime una realtà non più totalmente conoscibile ed asseguibile, la realtà di cui la cultura comica popolare invece si riappropriava proprio tramite i riti carnevaleschi. Col grottesco romantico il mondo viene percepito come una *terra incognita* appunto, ed il grottesco esprime proprio questo senso di smarrimento dell'uomo di fronte ad un mondo in cui «tutto ciò che è comune, banale, abituale, riconosciuto da tutti, diventa improvvisamente insensato, ambiguo, estraneo e ostile»<sup>52</sup>. La percezione di una duplicità inconoscibile e di una realtà misteriosa è, come abbiamo detto, anche una delle principali caratteristiche della *masquerade* settecentesca.

Bachtin sottolinea insomma come il grottesco soggettivo romantico perda il suo carattere popolare e rigeneratore riducendosi ad un grottesco «*da camera*»<sup>53</sup>, la cui caratteristica principale è il potere distruttivo dell'abbassamento parodico e quindi l'attitudine malinconica che inevitabilmente caratterizza, senza tuttavia contraddirlo, il principio comico del grottesco romantico.

Questa attitudine malinconica effettivamente sembra essere la controparte inevitabile del riso liberatorio in *Tristram Shandy*, ma come vedremo questo *vicinato inatteso* del comico e del patetico è da intendersi nuovamente come una conseguenza del principio carnevalesco soggiacente all'opera di Sterne.

Il grottesco soggettivo di cui parla Bachtin, il suo essere ad un tempo comico e misterioso, è una conseguenza della scoperta romantica dell'individuo e delle enormi ed inconoscibili profondità della soggettività moderna:

Questo infinito interiore dell'individuo era estraneo al grottesco del Medioevo e del Rinascimento, ma la sua scoperta da parte dei romantici è stata possibile soltanto grazie all'uso che essi hanno fatto del metodo grottesco, con la sua forza capace di liberare da ogni dogmatismo, da ogni compiutezza e limitatezza. In un mondo chiuso, dato, stabile, con delle barriere nette e indistruttibili fra i fenomeni e i valori, l'infinito interiore non avrebbe potuto essere rivelato.<sup>54</sup>

### 3. Il principio comico in *Tristram Shandy*

#### 3.1 A «*Tragicomical Transformation*»<sup>55</sup>

In una lettera all'amico David Garrick, Sterne scriveva: «I laugh till I cry, and in the same tender moment cry till I laugh»<sup>56</sup>. In questa frase, che esprime l'unione e persino la simultaneità del comico e del patetico, possiamo anche rinvenire il tipo di comicità di *Tristram Shandy* ed inoltre una spiegazione del motivo per cui Sterne, scrittore comico, sia stato definito e catalogato come il caposcuola della scrittura sentimentale.

*Tristram Shandy* parla della vita, ma soprattutto delle opinioni, del suo protagonista, Tristram. Se la narrazione comincia «ab Ovo»<sup>57</sup>, ossia a partire dalla storia del concepimento di Tristram, in realtà l'ordine cronologico viene scardinato per fare posto ad una narrazione che si sviluppa per *digressioni progressive*: «In a word, my work is digressive, and it is progressive too – and at the same time»<sup>58</sup>. I due movimenti opposti della narrazione cronologica progressiva e delle digressioni atemporali che rallentano, bloccano, rinviando la progressione lineare dell'opera, portano alla nascita di Tristram solamente nel III volume dell'opera. Cercare di descrivere o identificare una trama all'interno di *Tristram Shandy* è quindi pressoché impossibile. Il lettore difatti è portato più a cercare di intuire la complessa struttura dell'opera che il suo contenuto lineare, ossia la vita del protagonista. Un'analisi della struttura narrativa di *Tristram Shandy* per quanto complessa è pur tuttavia possibile e senza dubbio lo studio di Šklovskij<sup>59</sup> dedicato alla costruzione della trama e basato sulla distinzione tra *trama* e *fabula* in *Tristram Shandy*, è l'analisi più interessante a questo proposito. Per Šklovskij la *fabula*, intesa come progressione lineare degli eventi, è usata da Sterne come materiale necessario per dare una forma alla *trama*, intesa come organizzazione degli eventi all'interno del romanzo. L'aspetto formale evidenziato da Šklovskij, che senza dubbio è uno degli aspetti più significativi di *Tristram Shandy*, e che di certo rappresenta l'aspetto più innovativo e avanguardistico della scrittura sterniana per il genere romanzesco, non deve portare tuttavia a trascurare quelli che invece sono i temi principali del capolavoro di Sterne, la sua *fabula* appunto.

La vita di Tristram è in realtà una vita poco comica: a partire dal suo concepimento fino alla fine del romanzo è minacciata dalle forze oscure del caso, dell'ineluttabilità del tempo ed infine dalla morte.

Sono degli eventi accidentali ed imprevedibili a decidere la sorte del protagonista, a partire dall'inopportuna ed accidentale associazione di idee di sua madre proprio durante il concepimento di Tristram, che determina, stando alle teorie *shandiane* di Walter Shandy adottate anche dal figlio Tristram, una partenza 'non ottimale' dei suoi «animal spirits»<sup>60</sup>, e che influisce quindi negativamente sulla «happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind»<sup>61</sup>. Il caso decide

inoltre il nome di Tristram, frutto di una sfortunata incomprensione, così come l'incidente al naso durante il parto e la circoncisione accidentale per via di un pezzo mancante ad una finestra; tutto sembra essere casuale e determinato da forze estranee alla volontà dei personaggi (di Walter Shandy soprattutto). Come lo stesso Tristram riconosce:

I have been the continual sport of what the world calls Fortune; and though I will not wrong her by saying, She has ever made me feel the weight of any great or signal evil; – yet with all the good temper in the world, I affirm it of her, That in every stage of my life, and at every turn and corner where she could get fairly at me, the ungracious Duchess has pelted me with a set of as pitiful misadventures and cross accidents as ever small HERO sustained.<sup>62</sup>

Dunque la *ungracious Duchess*, come la chiama Tristram, ha un ruolo decisivo nella sua vita, e perlomeno per quello che concerne la casualità che sembra dominare la vita del protagonista, non si può non essere d'accordo con la celebre affermazione di E.M. Forster, per cui «Obviously a god is hidden in Tristram Shandy and his name is Mudlle, and some readers cannot accept him»<sup>63</sup>.

Allo stesso modo il tempo sembra ossessionare Tristram. Anche in questo caso è proprio a partire dal suo concepimento che il tempo, con la sua inflessibilità, subentra nella vita del protagonista. L'episodio in questione è senza alcun dubbio fra i più divertenti del romanzo:

My father [...] was, I believe, one of the most regular men in everything he did, whether 'twas matter of business, or matter of amusement, that ever lived. As a small specimen of this extreme exactness of this, to which he was in truth a slave, – he had made it a rule for many years of his life, – on the first *Sunday night* of every month throughout the whole year, – as certain as ever the *Sunday night* came, – to wind up a large house-clock which we had standing upon the back-stairs head, with his own hands: – and being somewhere between fifty and sixty years of age, at the time I have been speaking of, – he had likewise gradually brought some other family concerns to the same period, in order, as he would often say to my uncle *Toby*, to get them all out of the way at one time, and be no more plagued and pester'd with them the rest of the month.

It was attended but with one misfortune, which, in a great measure, fell upon myself, and the effects of which I fear I shall carry with me to my grave; namely, that, from an unhappy association of ideas which have no connection in nature, it so fell out at length, that my poor mother could never hear the said clock wound up, – but the thoughts of some other things unavoidably popp'd into her head, – & *vice versâ*.<sup>64</sup>

Le conseguenze nefaste della associazione di idee a dir poco 'inopportuna' della madre di Tristram sono riportate nel I capitolo: «*Pray, my dear, quoth my mother, have you not forgot to wind up the clock? – Good G*

–! Cried my father, making an exclamation, but taking care to moderate his voice at the same time, – *Did ever woman, since the creation of the world, interrupt a man with such a silly question?*»<sup>65</sup>.

Se, come sostiene Henri Bergson nel suo saggio sul riso, la comicità deriva da «ciò che vi è di rigido, di preconstituito, di meccanico, in opposizione a ciò che vi è di duttile, di continuamente mutevole, di vivente, la distrazione in opposizione all'attenzione, l'automatismo, infine, in opposizione all'attività libera»<sup>66</sup>, la comicità dell'episodio del concepimento di Tristram si gioca appunto sulla distrazione, sull'automatica e meccanica associazione di idee di sua madre, sul «riflettersi della vita verso il meccanismo»<sup>67</sup>, e nel caso specifico il meccanismo in questione è quello di un orologio, dello scorrere ineluttabile e sempre uguale del tempo.

L'aneddoto in questione è evidentemente comico, tuttavia Tristram teme di dover portare su di sé le conseguenze di questo incidente fino alla tomba, un appunto, questo, che sembra stonare con il tono comico della narrazione.

Il tempo è l'ossessione di Tristram lungo tutto il romanzo: oltre alla precisione con cui vengono riferite le date e l'esatta cronologia degli eventi, che risulta in ultima analisi essere una parodia dei goffi tentativi dell'uomo di ordinare e controllare la realtà, Tristram solleva più volte il problema metanarrativo dell'impossibile coincidenza del tempo letterario con la rappresentazione del tempo reale. Il tempo inoltre è inevitabilmente collegato alla vecchiaia ed alla morte. È celebre a questo proposito il passaggio del tutto sentimentale e patetico in cui Tristram si rivolge alla sua amata Jenny:

Time wastes too fast: every letter I trace tells me with what rapidity Life follows my pen; the days and hours of it, more precious, my dear Jenny! than the rubies about thy neck, are flying over our heads like light clouds of a windy day, never to return more – everything presses on – whilst thou art twisting that lock, – see! it grows grey; and every time I kiss thy hand to bid adieu, and every absence which follows it, are preludes to that eternal separation which we are shortly to make. –  
Heaven have mercy upon us both!<sup>68</sup>

La vita di Tristram è quindi minacciata dall'incalzare del tempo, dalla malattia, alla quale fa più volte riferimento, e quindi dall'incombente della morte. Tutto il VII volume di *Tristram Shandy* è una fuga, in senso letterale, del protagonista dalla morte, a cui si riferisce chiamandola senza mezzi termini «this son of a whore»<sup>69</sup>.

Se quindi, alla luce degli eventi tragici che segnano la vita di Tristram ed anche in seguito al tono patetico di alcuni significativi passaggi, saremmo portati a ritenere l'opera di Sterne un'opera sentimentale e patetica, il tono complessivo di *Tristram Shandy* smentisce questa impressione, ed essendo un tono comico smentisce la sua stessa *fabula*. In altre parole, «if the comedy of life ends in pathos, Sterne's delineation of its pathos is comic»<sup>70</sup>. Scrive Rufus D.S. Putney:

We are likely to be misled by reading 'sentimentalist' on the label affixed to Laurence Sterne. The term, unless the word be used in its unsentimental eighteenth-century sense, is never appropriate to the writer and only occasionally so to the man. To call Sterne a sentimentalist is to ignore the hard core of comic irony that made him critical of the emotional vagaries of his own life and of his imagined characters.<sup>71</sup>

Dunque Putney identifica nella *comic irony* il cuore pulsante dell'opera sterniana. E a ben vedere è proprio grazie ad un distacco ironico che Sterne riesce a manipolare un materiale tutto sommato tragico e a trasformarlo in un'opera comica, il cui scopo è, come abbiamo detto, far ridere il lettore. Così i temi sempre presenti e minacciosi della casualità, del tempo e della morte vengono trattati da Sterne in una maniera tale da ridurne l'impatto sentimentale, vengono sminuiti, messi in secondo piano dalla strategia sterniana di organizzazione della trama e dalla posizione particolare che assume la voce narrante rispetto agli eventi.

Il caso, da forza metafisica ed oppressiva, viene trasformato da Sterne in materiale comico. *Tristram Shandy* è difatti l'esaltazione della casualità, ed il dio *Muddle* di cui parla Forster sembra agire all'interno del romanzo non come un dio serio e dogmatico ma come la causa stessa della visione divertita che il narratore assume di fronte all'imprevedibilità degli eventi. La casualità che determina la vita di Tristram viene trasformata dal narratore nel principio attorno al quale costruire la struttura dell'opera, dunque da elemento della *fabula* diventa elemento della *trama*, il principio sovversivo e carnevalesco dell'esaltazione dell'imprevedibile, della metamorfosi, insomma di tutto ciò che non è dato e che non è possibile sistematizzare. Nel *Tristram Shandy*, sostiene Mirella Billi,

L'idea della interezza e della compattezza dell'uomo e del suo mondo è ironicamente sconfitta dal predominio del particolare e dell'imprevedibile, [...] la gerarchia dei valori, con alla testa l'ordine e la razionalità, viene perennemente sovvertita. Il «romanzo» di Tristram evidenzia non una coerenza, ma uno scontro di mondi dove niente procede per causa ed effetto, bensì per *dislocazioni*, narrativamente risolte in un continuo spodestamento operato da una sequenza sull'altra. La narrazione si configura come tipico «funzionamento» di un mondo governato dall'arbitrarietà, dalla confluenza disordinata di una pluralità di istanze.<sup>72</sup>

È l'attitudine comica del narratore, il suo porsi come *jester*, che permettono un simile stravolgimento della realtà, un distacco tale da rendere comico ciò che normalmente sarebbe considerato tragico.

Attraverso l'uso sapiente della costruzione della trama il narratore riesce anche a mettere in secondo piano il tema tragico dell'inesorabilità del tempo e della morte. La morte del fratello di Tristram, Bobby, diventa un pretesto per l'ennesima disquisizione comico-filosofica di Walter Shandy; la morte di Lefever per quanto descritta in modo patetico è sminuita dall'importanza

secondaria del personaggio; ed infine l'impatto della morte di Yorick, carica di sentimentalismo e commozione, viene attutito dalla presenza del parroco in fasi successive del romanzo, grazie appunto ad una costruzione non lineare e cronologica degli eventi. La minaccia della malattia e della morte che incombe sulla vita del protagonista e che, come abbiamo visto, diventa occasione di passaggi estremamente sentimentali e seriosi, viene a sua volta mitigata dall'atteggiamento disincantato ed ironico del narratore. Nella dedica a William Pitt il Vecchio Sterne scrive: «I live in a constant endeavour to fence against the infirmities of ill health, and other evils of life, by mirth»<sup>73</sup>, e nel primo capitolo del VII volume, Tristram, braccato dalla morte, contrappone l'importanza dei *good spirits* alla sofferenza della malattia e alla paura:

I have much – much to thank 'em for: cheerily have ye made me tread the path of life with all the burdens of it (except its cares) upon my back; in no one moment of my existence, that I remember, have ye once deserted me, or tinged the objects which came my way, either with sable or with a sickly green; in dangers ye gilded my horizon with hope, and when DEATH himself knocked at my door – ye bad him come again; and in so gay a tone of careless indifference, did ye do it, that he doubted of his commission –  
 “ – There must certainly be some mistake in this matter,” quoth he.<sup>74</sup>

Dunque «by mirth» (p. 3) e «with good spirits» (p. 37) Tristram riesce a rendere comico il pathos, ad oggettivarlo ed a distanziarsene ironicamente. Il pathos quindi è presente all'interno di *Tristram Shandy*, i passaggi che abbiamo sottolineato sulla fugacità del tempo, la paura della malattia e della morte, sono altamente tragici e sentimentali, ma bisogna comprendere come Sterne riesca ad assumere una distanza ironica anche nei confronti della parola patetica, che quindi non va interpretata come parola diretta dell'autore, ma come ulteriore voce fra le voci attraverso cui l'autore rifrange la propria intenzione. Nel saggio *La parola nel romanzo*, Bachtin sottolinea come nel romanzo della seconda linea stilistica, quindi, come abbiamo accennato, quello dialogico e pluridiscorsivo di cui *Tristram Shandy* sia un perfetto esempio<sup>75</sup>, «il patetismo sentimentale risuona parodicamente, come lingua tra le altre lingue, come un aspetto del dialogo delle lingue intorno all'uomo e al mondo»<sup>76</sup>. La parola patetica dunque non può costituire secondo Bachtin la base dello stile all'interno del romanzo dialogico. Il patetismo (ancor di più nel *Sentimental Journey*) è una componente molto presente nella scrittura sterniana, ma è distanziato dall'atteggiamento ironico dell'autore. Così nel viaggio sentimentale di Yorick, la descrizione della vita interiore del protagonista diventa per l'autore motivo di comicità, proprio grazie alla distanza ironica attraverso cui osserva Yorick, e che si esprime nel tono comico della narrazione, permettendo quindi anche al lettore di osservare le vicende sentimentali e le incoerenze del protagonista con un atteggiamento divertito e distaccato. Nel caso di *Tristram Shandy* invece, è lo stesso narratore e protagonista ad assumere una distanza ironica rispetto

agli eventi, perché solo in questo modo è possibile sfuggire alla loro sostanziale tragicità. Come scrive Putney, Sterne «had no faith as a writer in the moral efficacy of tears. In the cathartic effects of laughter he felt complete assurance»<sup>77</sup>, ed è lo stesso Sterne, nel IV volume di *Tristram Shandy*, ad indicare le vere ragioni della sua scelta comica, ossia il potere liberatorio del riso contro lo *spleen*:

If 'tis wrote against any thing, - 'tis wrote, an' please your worship, against the spleen; in order, by a more frequent and a more convulsive elevation and depression of the diaphragm, and the succussions of the intercostal and abdominal muscles in laughter, to drive the *gall* and other *bitter juices* from the gall bladder, liver and sweet-bread of his majesty's subjects, with all the inimicitious passions which belong to them, down into their duodenum.<sup>78</sup>

È evidente quindi che una componente patetico-sentimentale è presente in *Tristram Shandy* ma come causa stessa della scelta comica. Il riso nell'opera di Sterne è quindi solo parzialmente riconducibile al riso del carnevale bachtiniano perché la causa che lo muove è di natura diversa. Nel carnevale il riso ha la funzione ambivalente di parodiare la realtà ufficiale, e di rovesciarla creandone una nuova, incentrata sulla totale libertà del non dato e sulla celebrazione del divenire *per sé*. In Sterne invece, il riso ha la funzione di demistificare la cultura seria e razionalistica di cui *Tristram* è vittima, non appartiene insomma alla comicità sterniana il valore rigeneratore del riso; d'altro canto non si può neanche affermare che la funzione comica del *Tristram Shandy* si risolva unicamente nell'abbassamento parodico. Attraverso la comicità Sterne mette in discussione l'univocità dei «grave folks»<sup>79</sup>, la loro falsa saggezza, che Sterne identifica come la vera causa della malattia della sua epoca: lo *spleen* appunto. Ma se quindi non si può trovare in Sterne quell'ottimismo universale della cultura carnevalesca, se il riso insomma in Sterne ha principalmente una funzione correttiva e smascherante, non si deve tuttavia ritenere che l'operazione parodica e carnevalesca di Sterne si limiti ad una risata amara, fine a se stessa. Come ha giustamente sottolineato Flavio Gregori, Sterne infatti

prende le dovute distanze dall'ironia distruttiva ed azzerante di Swift. [...] Egli è equidistante dal pessimismo swiftiano e dall'ottimismo di Rabelais. [...] Nella dimensione satirica del *Tristram Shandy* il gioco non prevale sulla moralità, ma anche la moralità non asfissa il senso delle possibilità dell'esistenza che il gioco rivela. Come Pascal, quando l'uomo s'esalta ingiustamente, Sterne lo deprime, quando s'abbassa egli l'esalta, e sempre lo contraddice, per fargli capire il suo essere incomprensibile.<sup>80</sup>

Ad una comicità amara e rassegnata Sterne contrappone insomma il potere liberatorio del riso, il cui valore positivo non si rivela più nella riaffermazione di valori culturali, comico-popolari, ormai persi, ma

nell'espressione soggettiva della sua visione del mondo, nella sua volontà del tutto personale «of doing the world good, by ridiculing what I thought deserving of it»<sup>81</sup>.

La visione grottesca della realtà espressa nel *Tristram Shandy* va quindi interpretata come una manifestazione di quel *grottesco romantico*, di cui Bachtin afferma: «è un grottesco *da camera*, è come un carnevale vissuto in solitudine, con la coscienza acuta del proprio isolamento»<sup>82</sup>. L'isolamento dell'autore, e di Tristram come suo alter ego, è ribadito difatti più volte all'interno del romanzo, e si tratta in primo luogo di un isolamento fisico: «it is written in a bye corner of the Kingdom, in a retired thach'd house»<sup>83</sup>, scrive Sterne a proposito della sua dedica nel I volume. Ma è soprattutto l'isolamento necessario di Tristram rispetto agli eventi che condizionano la sua esistenza: per ottenere quel distacco ironico attraverso il quale riesce a filtrare la realtà, a renderla comica; per trasformare insomma il pathos in allegria e la sofferenza in motivo di comicità; per far ridere e per intrattenere il lettore, Tristram deve rinunciare a se stesso. Scrive Anthony E. Dyson: «The role Sterne chooses for himself is that of Jester, whose part in society is to tell the truth, but to tell it amusingly; the privilege of truth-telling must always be paid for, and traditionally the Jester pays by the immolation of himself»<sup>84</sup>.

### 3.2 «The Novelist as Jester»<sup>85</sup>

Nel capitolo VI del I volume del *Tristram Shandy*, il narratore comincia il suo dialogo diretto con il lettore<sup>86</sup>. Un dialogo che proseguirà per tutto il romanzo e che si avvicina il più possibile, per quanto la scrittura possa permetterlo, ad una vera e propria conversazione. Sterne si augura che quella con il suo lettore possa diventare una vera amicizia, e in questo passo ci fornisce delle indicazioni precise su quale tipo di rapporto vuole instaurare:

In the beginning of the last chapter, I inform'd you exactly *when* I was born; – but I did not inform you, *how*. *No*; that particular was reserved entirely for a chapter by itself; – besides, Sir, as you and I are in a manner perfect strangers to each other, it would not have been proper to have let you into too many circumstances relating to myself all at once. – You must have a little patience. I have undertaken, you see, to write not only my life, but my opinions also; hoping and expecting that your knowledge of my character, and of what kind of a mortal I am, by the one, would give you a better relish for the other: As you proceed further with me, the slight acquaintance which is now beginning betwixt us, will grow into familiarity; and that, unless one of us is in fault, will terminate in friendship. – *O diem præclarum!* – then nothing which has touched me will be thought trifling in its nature, or tedious in its telling. Therefore, my dear friend and companion, if you should think me somewhat sparing of my narrative on my first setting out, – bear with me, – and let me go on, and tell my story my own way: – or if I should seem now and then to trifle upon the road, – or should sometimes put on a fool's cap with a bell to it, for a moment or two as we pass along, – don't fly off, –



but rather courteously give me credit for a little more wisdom than appears upon my outside; – and as we jogg on, either laugh with me, or at me, or in short, do any thing, – only keep your temper.<sup>87</sup>

Il rapporto che Sterne instaura con il suo lettore è quindi un rapporto che si costruisce nel tempo e che richiede una partecipazione attiva da parte di chi legge. Nel capitolo XI del II volume Sterne infatti scrive:

Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation: As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; – so no author, who understands the just boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine, in his turn, as well as yourself. For my own part, I am eternally paying him compliments of this kind, and do all that lies in my power to keep his imagination as busy as my own.<sup>88</sup>

Occorre quindi innanzitutto notare come il rapporto che Sterne vuole creare con il suo lettore sia un rapporto paritario: Sterne lascia al lettore una parte importante nella costruzione del testo, parla anzi di una vera e propria divisione a metà dei compiti fra autore e lettore<sup>89</sup>. La scrittura intesa come una *conversation* si basa inoltre su una disposizione antigerarchica dell'autore, che ponendosi allo stesso livello del lettore, cerca di eliminare le inevitabili distanze convenzionali della pagina scritta (Sterne arriva addirittura a consigliare al lettore di chiudere la porta prima di immergersi nella lettura di un capitolo). Come sottolinea Dyson, «There is such an immediacy of tone here; such an assumption of living intimacy, forcing us to respond to it»<sup>90</sup>. Il rapportarsi amichevole e paritario con il lettore su cui Sterne costruisce *Tristram Shandy* rimanda ad una caratteristica fondamentale della cultura carnevalesca delineata da Bachtin: ossia l'eliminazione di qualsiasi rapporto gerarchico e l'annullamento della distanza teatrale fra palcoscenico e pubblico. Il carnevale, scrive Bachtin, «non conosce distinzioni fra attori e spettatori. Non conosce il palcoscenico neppure nella sua forma embrionale. Il palcoscenico distruggerebbe il carnevale. [...] Al carnevale non si assiste, ma lo si vive»<sup>91</sup>. La prosa di Sterne cerca di preservare quanto più possibile una narrazione vivente, costruita sul dialogo a due fra autore e lettore. La scrittura di Sterne cerca quindi di avvicinarsi alla sua forma più pura, alla sua fonte originaria, che è la narrazione orale, il racconto nel suo progredire infinito ed imprevedibile, proprio perché dialogico e reciprocamente determinato. Come nota Virginia Woolf, «[h]e [the narrator] cannot compress into dialogue all the comment, all the analysis, all the richness that he wants to give. Yet he covets the explosive emotional effect of the drama; he wants to draw blood from his readers, and not merely to stroke and tickle their intellectual susceptibilities»<sup>92</sup>. La vicinanza della prosa di *Tristram Shandy* al dramma, che giustamente sottolinea

Woolf, va però intesa nel suo carattere carnevalesco. Sterne, per sua stessa ammissione, indossa «a fool's cap with a bell to it»<sup>93</sup>, il cappello del giullare quindi, del buffone e del cantastorie medievali. La sua narrazione è quindi teatrale ma senza palcoscenico. Il buffone infatti racconta la sua storia, diverte il suo pubblico ma appartiene alla piazza, è una voce fra le voci e volutamente non autorevole. Sterne cerca nel suo lettore una reazione immediata, persino fisica, vuole infatti una contrazione dei muscoli addominali, una risata esplosiva e irrefrenabile. La sua posizione quindi è quella del *jester*, il cui scopo primario non è la narrazione ma la *performance*. È sempre Virginia Woolf a sottolineare il carattere orale della scrittura sterniana inteso come una tendenza all'annullamento della rigidità della pagina scritta:

The jerky, disconnected sentences are as rapid and it would seem as little under control as the phrases that fall from the lips of a brilliant talker. The very punctuation is that of speech, not writing, and brings the sound and associations of the speaking voice in with it. The order of the ideas, their suddenness and irrelevancy, is more true to life than to literature. There is a privacy in this intercourse which allows things to slip out unproved that would have been in doubtful taste had they been spoken in public. Under the influence of this extraordinary style the book becomes semi-transparent. The usual ceremonies and conventions which keep reader and writer at arms length disappear. We are as close to life as we can be.<sup>94</sup>

La riflessione metanarrativa attorno alla quale si costituisce la scrittura sterniana, il suo tentativo di portare la letteratura alla vita (e non di rappresentare la vita in un linguaggio letterario), ed infine la concezione stessa dello scrivere come un processo perennemente aperto a correzioni ed indietreggiamenti, allo stesso tempo indeciso e spontaneo come la narrazione orale, tutto ciò rientra nella natura performativa della narrazione del *Tristram Shandy*.

Secondo Manfred Pfister, Sterne «performs for and to an audience, always with an eye upon it, dextrous like an acrobat, improvising wittily like a professional fool, a harlequin or a mountebank, histrionically parading his art like a virtuoso, an orator, or an actor»<sup>95</sup>. Tristram sorprende costantemente le aspettative di chi ascolta la sua storia, rinvia sempre la risoluzione degli eventi, perché vuole catturare l'attenzione del lettore, vuole continuare la sua narrazione, fino a quando gli sarà possibile. La narrazione in *Tristram Shandy* ha dunque il valore salvifico dei racconti di Sherazade in *Le mille e una notte*, ogni digressione, ogni parola in più, e, nel caso di Sterne, anche ogni risata, significa aggiungere qualcosa a «questo Frammento di Vita». Con Sterne il racconto torna quindi alla sua funzione primordiale ed archetipica, la vittoria sul tempo e sulla morte. Per Sterne,

Digressions, incontestably, are the sunshine; – they are the life, the soul of reading; – take them out of this book for instance, – you might as well take the book along with them; – one cold eternal winter would reign in every

page of it; restore them to the writer; – he steps forth like a bridegroom, – bids All hail; brings in variety, and forbids the appetite to fail.<sup>96</sup>

La *performance* di Tristram ha quindi l'obiettivo di tenere desto l' 'appetito' del lettore, ed il modo migliore per farlo è rendere il lettore parte attiva della *performance*:

[A]ttending to Tristram's writing, we share his sense of it as an ongoing process the rules and the scope of which are not predetermined, as an improvisation like that of a comedian or a professional fool, who reacts spontaneously to audience reactions or exigences of various sorts as they arise.<sup>97</sup>

La scelta di Tristram di comportarsi come un buffone, un giullare ed un *raconteur*, sempre attento alle reazioni del suo pubblico e sempre aperto a modificare il suo stesso racconto, va inquadrata nella tradizione della cultura comico-popolare in cui la figura del buffone assume le sue valenze più significative. I buffoni ed i saltimbanchi medievali hanno per Bachtin una funzione fondamentale nella nascita del genere basso e parodico in letteratura.

Attraverso lo sguardo disincantato dello sciocco, del *fool*, e del furfante, è possibile un'oggettivazione della lingua ufficiale. Ai discorsi ufficiali, per Bachtin, si oppone la lingua del buffone «che riproduce parodicamente, là dove è necessario, qualsiasi patetismo ma che lo rende innocuo, allontanandolo dalle labbra col sorriso»<sup>98</sup>. Tristram, indossando il cappello del *fool*, può parodiare la realtà che lo circonda, la cultura ufficiale dei «grave folks» e può parodiare persino se stesso ed il suo sentimentalismo. Scrive Bachtin:

Il buffone è una delle figure più antiche della letteratura, e il discorso buffonesco, determinato dallo specifico statuto sociale del buffone (dai privilegi del buffone), è una delle più antiche forme della parola umana nell'arte. Nel romanzo le funzioni stilistiche del buffone, come quelle del furfante e dello sciocco, sono interamente determinate dal rapporto con la pluridiscorsività (con i suoi strati superiori): il buffone è colui che ha il diritto di parlare lingue non riconosciute e di sfigurare malignamente le lingue riconosciute.<sup>99</sup>

La scelta del romanziere di comportarsi come un *jester* e come un *fool* all'interno del suo romanzo, l'aspetto dissacrante e le possibilità parodiche insite in questa scelta, vanno identificate nel *Tristram Shandy* come il legame più forte con la cultura popolare carnevalesca. Il carnevale entra nel romanzo di Sterne attraverso la figura del giullare e sprigiona la sua libertà di parola, la sua funzione performativa e comica. La parola del giullare Tristram, e del giullare Yorick, si oppone ad ogni «gravity»<sup>100</sup>, può smascherare liberamente la parola seria e patetica dei discorsi ufficiali (i

discorsi di Walter Shandy ad esempio e la sua cultura enciclopedica, perennemente smentita dalla realtà). Se inoltre, come sostiene Bachtin, «la lingua parodiata oppone una viva resistenza dialogica alle altrui intenzioni parodianti; nell'immagine stessa comincia a risuonare una conversazione incompiuta; l'immagine diventa aperta e viva interazione di mondi, di punti di vista, di accenti»<sup>101</sup>, si comprende quanto produttiva per l'evoluzione del genere romanzesco possa essere stata la figura irriverente e satirica del buffone. Per Bachtin la figura del buffone, proveniente dal mondo carnevalesco, determina l'aspetto pluridiscorsivo del romanzo moderno, permette l'oggettivazione ed il dialogo fra le lingue, permette all'autore di esprimere indirettamente, e quindi con maggiore libertà, le proprie intenzioni. Scrive Bachtin: «la culla del romanzo europeo del tempo moderno è stata inaugurata dal furfante, dal buffone e dallo sciocco, i quali tra le sue fasce hanno lasciato il loro berretto a sonagli»<sup>102</sup>.

Sterne capisce le enormi potenzialità del berretto a sonagli, lo indossa, e con *Tristram Shandy* dà inizio al suo spettacolo.

### 3.3 Il corpo nel *Tristram Shandy*

Si è già discusso dell'importanza del corpo nella cultura carnevalesca, del primato del principio dell'abbassamento corporeo nella concezione estetica del realismo grottesco. La parte bassa del corpo in particolare oltre ad essere simbolo di abbondanza e fecondità, incarna, secondo Bachtin, il principio parodico attraverso il quale annullare l'idealismo e la razionalità delle ideologie individualiste per riaffermare i valori popolari e folclorici della rinascita, del divenire e della compenetrazione dell'uomo con la natura. Il corpo quindi è carnevalesco perché esprime l'ambivalenza dell'abbassamento e della rinascita, la doppia funzione demistificatrice e positiva della riaffermazione della cultura comico-popolare.

L'elemento corporeo nel *Tristram Shandy* è estremamente presente e significativo. Sostiene Marcus Walsh:

*Tristram Shandy* begins and ends with bodies (human and bovine) copulating, and is concerned throughout with bodies, laughing, crying, chasing each other round tables, giving birth, burning, touching, coughing, in pain, dying, wounded, healing, to an extent and in a degree of detail unusual outside anything but a medical text at this time, and almost unique in 'literary' texts after Swift.<sup>103</sup>

Premettendo quindi che un'analisi del principio corporeo nell'opera di Sterne richiederebbe senza dubbio un maggiore approfondimento, ci limitiamo qui a segnalare alcuni aspetti importanti soprattutto per quello che riguarda il cambiamento della percezione del corpo nel *Tristram Shandy* rispetto alla funzione primaria che aveva il corpo nella cultura carnevalesca delineata da Bachtin.

*Tristram Shandy* nasce con l'intenzione di essere un romanzo biografico, ma la narrazione, interrotta e prolungata da numerosissime digressioni, porta alla nascita del protagonista solamente nel III volume. I primi eventi strettamente biografici sono quindi il concepimento ed il parto di Tristram.

Il concepimento, come si è visto, risulta essere in ultima analisi un episodio divertente la cui comicità risiede nella accidentale e meccanica associazione di idee della madre di Tristram. Tuttavia a ben vedere questo episodio rivela un rapporto con il corpo e con la sessualità tutt'altro che spontaneo e immediato. Walter Shandy, il personaggio che più di tutti è intriso di una cultura razionalistica ed astratta, dedito alla speculazione filosofica ed erudita, proclama più di una volta nel romanzo il suo distacco dai bisogni corporei, relegando la sessualità ad un dovere di cui liberarsi il prima possibile per poter tornare nel mondo della mente e delle idee. Inoltre non solo la sessualità è vissuta come un noioso dovere, ma persino il parto di Tristram diviene per Walter l'occasione per avventurarsi in un ulteriore monologo pseudo-scientifico sulle modalità e i vantaggi del parto cesareo, all'epoca tra l'altro estremamente rischioso, mentre al piano di sopra sua moglie soffre i dolori del travaglio. L'indifferenza di Walter Shandy per i dolori della moglie, oltre a rappresentare una manifesta misoginia, dimostra quindi il suo sostanziale disprezzo per il corpo, in particolar modo per la sua parte più bassa. Walter ribadisce in più occasioni la sua volontà «of libelling [...] the desires and appetites of the lower part of us»<sup>104</sup>.

Ma come si sa, Walter è il primo bersaglio dell'ironia di Sterne, è il personaggio le cui teorie vengono puntualmente smentite dalla realtà, e alla cui volontà si oppone il disordine e la casualità degli eventi.

Tuttavia il rapporto di Walter Shandy con il corpo indica una problematicità di fondo che possiamo ritrovare a un livello meno marcato in tutto il romanzo.

Durante il parto Tristram subisce un incidente al naso, a cui seguono nel *Tristram Shandy* numerose digressioni ironiche sull'importanza del naso, della sua forma e delle sue dimensioni. Inutile dire che i doppi sensi, le allusioni sessuali sono sempre presenti, tanto più quando vengono ironicamente smentite dalla voce del narratore. Difatti nella cultura popolare al naso viene tradizionalmente associato il pene, e non è un caso che Tristram parli del suo naso chiamandolo «this one single member»<sup>105</sup>. Nel II volume il racconto di Slawkenbergius, anch'esso incentrato intorno a un naso, è interamente giocato sull'allusività ed i doppi sensi. C'è poi l'episodio della casuale circoncisione di Tristram, un incidente anche questo, dovuto ad un pezzo mancante ad una finestra. Ed inoltre bisogna ricordare anche l'incidente di cui è vittima lo zio Toby durante la battaglia di Namur: una pietra lo ferisce all'inguine e le conseguenze di questo incidente sono poi oggetto di satira ed elemento comico lungo tutto il romanzo. Come osserva a questo proposito Ruth Perry, «genital pain is more present than genital pleasure»<sup>106</sup> nel *Tristram Shandy*. Il corpo quindi, ed in particolar modo la

sua parte bassa, è estremamente presente nel *Tristram Shandy* come motivo comico, ma la sua funzione non è benefica e positiva. Al corpo infatti sono legati il dolore del parto, gli incidenti ai genitali, ed infine la malattia.

Nel I volume Sterne parla del corpo come di un involucro che impedisce l'immediata percezione e comprensione della mente dell'uomo: «our minds shine not through the body, but are wrapt up here in a dark covering of uncrystalized flesh and blood; so that if we would come to the specific characters of them, we must go some other way to work»<sup>107</sup>. L'autore vorrebbe che nel petto dell'uomo fosse aperta una finestra attraverso la quale vedere l'anima messa a nudo, lo scorrere chiaro dei pensieri, ma ciò non è possibile perché il corpo ostruisce la vista, è un ostacolo da dover in qualche modo oltrepassare per poter meglio osservare e descrivere la mente. In altre parole per Sterne non c'è consonanza tra la mente ed il corpo, e non è un caso quindi che nel *Tristram Shandy* non compaiano le tradizionali descrizioni fisiche dei personaggi.

Tuttavia il rapporto fra la mente e il corpo non viene risolto da Sterne annullando il corpo, mettendolo in secondo piano. Al contrario, si può parlare addirittura della scrittura di Sterne come di un «physiological writing»<sup>108</sup>, ricca com'è di descrizioni anatomiche degli organi interni, dei muscoli, delle posizioni del corpo, ed anche delle descrizioni medico-scientifiche degli effetti della malattia sul protagonista. Il rapporto fra la mente ed il corpo si delinea quindi come estremamente problematico e centrale nell'opera di Sterne. Se da un lato il corpo infatti è considerato un ostacolo, dall'altro lato Sterne parla nel III volume di un rapporto di contiguità fra mente e corpo: «A man's body and his mind, with the utmost reverence to both I speak it, are exactly like a jerkin, and a jerkin's lining; – rumple the one – you rumple the other»<sup>109</sup>.

Il corpo e la mente, come le due facce di un gilet, sono legati l'uno all'altra, sono indissolubili. Ecco quindi che proprio perché il corpo ostruisce la vista, non lo si può ignorare né superare. Abbiamo già visto come Sterne descriva gli effetti catartici del riso in termini fisiologici, parlando della contrazione del diaframma e dei muscoli addominali, entrando in minuzie anatomiche apparentemente irrilevanti nella descrizione di un fenomeno sostanzialmente mentale. Ma appunto per Sterne mente e corpo non sono due entità separabili. C'è distinzione, ma c'è contiguità, non si può parlare dell'una senza rendere conto dell'altro, non si può descrivere la mente senza 'attraversare' il corpo.

Il rapporto che Sterne delinea fra mente e corpo, la compenetrazione di questi due elementi e la loro indissolubilità, vanno inoltre interpretati alla luce della cultura della *sensibility* settecentesca. Se Sterne parla di una sorta di continua collaborazione fra la mente e il corpo, una spiegazione va rinvenuta nella convinzione filosofica che «REASON is, half of it, SENSE»<sup>110</sup>. In altre parole Sterne si rifà al valore originario e materialista del concetto di *sensibility*, riaffermando il primato del *sense*, appunto, ossia delle perce-

zioni sensoriali legate al corpo. Il sentimentalismo sterniano, strettamente connesso al culto settecentesco della *sensibility*, affonda le sue radici nel pensiero filosofico sensista del Settecento, e Sterne riporta parodicamente ogni eccesso di sentimentalismo alla sua origine primaria, al corpo appunto. Le innumerevoli allusioni alla sfera sessuale presenti nel *Tristram Shandy* vanno quindi interpretate alla luce dell'accezione peculiarmente sterniana del concetto di *sensibility*. Scrive Frank Brady, «Pure sexuality appears in *Tristram*, as much as commonly does pure sentiment, but where possible they interpenetrate [...] for the most part the sentimental and the sexual components of sensibility are inextricable»<sup>111</sup>. Dunque nel caso di Sterne sentimentalismo e sessualità trovano un punto di incontro e si fondono nel concetto di *sensibility*<sup>112</sup>.

Se, come sottolinea Billi, «con *sensibility* ci si riferisce dunque al contesto dei sentimenti, ma questi sono possibili e si esprimono attraverso funzioni organiche»<sup>113</sup>, ci si spiega allora la presenza ossessiva del corpo nel *Tristram Shandy*, la continua attenzione, quasi ipocondriaca, del protagonista per le proprie condizioni di salute, per gli effetti della malattia, così come il linguaggio scientifico con cui descrive le varie ferite, il parto, ogni dettaglio corporeo. È importante notare come il corpo sia presentato qui nella sua vulnerabilità, una vulnerabilità del tutto estranea al corpo infinito ed universale del carnevale bachtiniano. Nel *Tristram Shandy* il corpo conserva la funzione di abbassamento che Bachtin aveva individuato nel realismo grottesco, il corpo degrada ed agisce da controparte parodica per la mente e le idee, ma il corpo qui ha una valenza negativa, è minacciato dalla malattia, è il corpo individuale e non più il corpo infinito del popolo.

Come osserva Juliet McMaster:

The faculties of the body are subject to a gravitational pull downwards. Soul, mind and brain have aspirations towards upward mobility, but are doomed to bathos. 'Imagination, judgement, resolution, deliberation, ratiocination' all tumultuously crowd *down*; and while the Walters, Tristrams, and Phutatoriuses of the Shandy world would take off, if they could, on heady flights above the cerebellum, their actual course usually takes them 'at least a yard below'. [...] And so with all the multiple and continuous double entendres in the novel; there seems to be scarcely a word or an image that can be sustained at a purely intellectual level: everything tends eventually towards a bodily and sexual inference. Likewise every bodily excrescence – fingers, thumbs, whiskers, noses, ears – as well as sausages, cannons, and so on, refers eventually to the penis; and every bodily orifice, indeed every crevice, pond, ditch, pocket, placket, slit, refers eventually to the pudenda. Literally every 'thing' does. The soul subsides to the mind, the mind to the body, the body to its lowest 'end'.<sup>114</sup>

Tutto ciò che è ideale e spirituale viene quindi abbassato al livello corporeo. Il linguaggio stesso nel *Tristram Shandy*, con i suoi infiniti doppi sensi, rimanda continuamente alla parte bassa del corpo.

Tuttavia l'abbassamento corporeo di cui parla Bachtin nella sua definizione del realismo grottesco, equivale sempre ad una nuova rinascita, il 'basso' per Bachtin è sempre un inizio. Nel *Tristram Shandy* l'importanza attribuita al corpo va interpretata come il segno di un legame profondo con la cultura carnevalesca, il corpo infatti conserva la sua valenza principalmente comica. Ma il corpo nell'opera di Sterne diventa anche motivo di preoccupazione e segno di vulnerabilità e decadenza. Ecco quindi che il corpo viene descritto in termini fisiologici, anatomici. Il corpo viene sezionato e descritto non più nella sua totalità benefica e gioiosa, ma come un ostacolo di cui si deve tener conto, di cui non si può fare a meno.

Ancora una volta però Sterne, rifacendosi alla tradizione comico-popolare, riesce ad assoggettare una realtà che percepisce come tragica ed a trasformarla in motivo di comicità. Quel corpo che non permette all'uomo di osservare l'anima nella sua nudità ed interezza, quel «dark covering of uncrystalized flesh and blood», viene trasformato da Sterne in uno dei principali motivi comici del romanzo. Il corpo, ed in particolar modo il complesso rapporto fra la mente ed il corpo, diventano quindi lo strumento attraverso il quale smascherare e deridere ad esempio l'atteggiamento serio di Walter Shandy, così come sempre a partire dal corpo (ed in questo caso da una ferita all'inguine) nasce e si sviluppa uno dei filoni narrativi più comici del romanzo, ossia l'*hobby-horse* di Toby. L'abbassamento corporeo conserva allora la valenza carnevalesca che consiste nel demistificare e rovesciare la cultura ufficiale dei «grave folks», conserva la sua funzione parodica, ma si è persa la componente positiva della riaffermazione del corpo e della sua universalità. Il carnevale di Sterne ancora una volta dimostra il suo impoverimento, risulta essere quindi un carnevale 'mutilato', ed il corpo carnevalesco diventa nell'opera di Sterne il corpo dell'individuo, anatomizzato, fragile e minacciato dalla malattia e dalla morte.

'Abbassare' al livello corporeo significa per Sterne rifiutare il razionalismo austero della sua epoca, e significa soprattutto ridare al corpo un valore ed un primato ormai persi. Se il corpo infatti non può più essere il corpo infinito e compatto della cultura comico-popolare, tuttavia è attraverso l'abbassamento corporeo che l'opera di Sterne acquisisce i suoi tratti più comici. Il corpo inoltre, che nella cultura carnevalesca era la causa principale del riso, assume in Sterne un nuovo primato. È dal corpo e *per* il corpo che scaturisce il riso, da causa il corpo diventa anche il principale fine della comicità sterniana. In altre parole è proprio al corpo vulnerabile ed indebolito dell'individuo che si rivolge il riso di Sterne. Il vero *shandismo*, come lo definisce lo stesso Sterne, assume quindi una valenza terapeutica: «True *Shandeism*, think what you will against it, opens the heart and lungs, and like all those affections which partake of its nature, it forces the blood and other vital fluids of the body to run freely thro' its channels, and makes the wheel of life run long and chearfully round»<sup>115</sup>.



## Note

<sup>1</sup> L. Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford University Press, New York 1998, p. 3. Le citazioni di questa opera saranno da qui in poi indicate solo con la dicitura *Tristram Shandy* seguita dal numero di pagina.

<sup>2</sup> Per una definizione del 'comico' nel Settecento inglese non si può prescindere dalla celebre *Preface* del *Joseph Andrews* (1742), Henry Fielding descrive in questo modo le caratteristiche distintive del nuovo genere letterario rappresentato dal romanzo comico: «Now a comic Romance is a comic Epic-Poem in Prose; differing from Comedy, as the serious Epic from Tragedy: its Actions being more extended and comprehensive; containing a much larger Circle of Incidents, and introducing a greater variety of Characters. It differs from the serious Romance in its Fable and Action, in this; that as in the one these are grave and solemn, so in the other they are light and ridiculous: it differs in its Characters, by introducing Persons of inferiour Rank, and consequently of inferiour Manners, whereas the grave Romance sets the highest before us; lastly in its Sentiments and Diction; by preserving the Ludicrous instead of the Sublime»; cfr. H. Fielding, *Joseph Andrews*, Broadview Press, Toronto 2001, p. 16.

<sup>3</sup> *Tristram Shandy*, p. 58.

<sup>4</sup> N. Frye, *Towards Defining an Age of Sensibility*, «ELH», vol. 23, n. 2, 1956, p. 145.

<sup>5</sup> V. Šklovskij, *Una teoria della prosa* (1917), trad. it. di M. Olsoufieva, Garzanti, Milano 1974, p. 170.

<sup>6</sup> Ivi, p. 175.

<sup>7</sup> T. Keymer, *Sterne, the Moderns, and the Novel*, Oxford UP, New York 2002, p. 15.

<sup>8</sup> D.W. Jefferson, 'Tristram Shandy' and the Tradition of Learned Wit, in M. New (ed.), *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, MacMillan Educational, London 1992, p. 18.

<sup>9</sup> Ivi, p. 19.

<sup>10</sup> Ivi, p. 20.

<sup>11</sup> V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit., p. 215.

<sup>12</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), trad. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 2001, p. 6. Le citazioni di questa opera saranno indicate da qui in poi solo con la dicitura *Rabelais*, seguita dal numero di pagina.

<sup>13</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), trad. it. di G. Bogliolo, BUR, Milano 2006, p. 32.

<sup>14</sup> R. Barthes, *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970, p. 11.

<sup>15</sup> *Rabelais*, p. 5.

<sup>16</sup> T. Todorov, *Michail Bachtin, il principio dialogico* (1981), trad. it. di A.M. Marietti, Einaudi, Torino 1990, p. 110.

<sup>17</sup> J. Heers, *Fêtes des fous et Carnavals*, Fayard, Paris 1983, p. 27.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>19</sup> *Rabelais*, p. 12.

<sup>20</sup> Ivi, p. 6.

<sup>21</sup> F. Gregori, *Il wit nel Tristram Shandy, totalità e dialogo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1987, p. 45.

<sup>22</sup> *Rabelais*, p. 23.

<sup>23</sup> Ivi, p. 24.

<sup>24</sup> Ivi, p. 27.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 27-28.

<sup>26</sup> Per 'canone' mi riferisco qui al canone letterario, ma il processo di ibridazione del canone classico e di quello grottesco riguarda anche le arti figurative. Bachtin cita come esempi di rappresentazione pittorica grottesca rinascimentale le opere di Hieronymus Bosch e di Pieter Bruegel il Vecchio (p. 33).

<sup>27</sup> Ivi, p. 40.

<sup>28</sup> Ivi, p. 41.

<sup>29</sup> Si veda a questo proposito J. Kristeva, *Word, Dialogue, and Novel*, in Ead., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia UP, New York 1980, pp. 64-91.

<sup>30</sup> S. Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester UP, Manchester 1997, p. 149.

<sup>31</sup> Si veda a questo proposito M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001, in particolar modo le pagine 182-183.

<sup>32</sup> Ivi, p. 183.

<sup>33</sup> T. Todorov, *Michail Bachtin, il principio dialogico*, cit., p. 108.

<sup>34</sup> *Rabelais*, p. 41.

<sup>35</sup> *Tristram Shandy*, p. 151.

<sup>36</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 108.

<sup>37</sup> Per quanto concerne la *masquerade* ci rifacciamo qui allo studio di T. Castle, la quale nel suo libro *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford UP, Stanford 1986, analizza la storia della mascherata inglese, i suoi legami con la tradizione del carnevale e l'influenza significativa che questo fenomeno sociale ha avuto nella produzione letteraria del Settecento. Le citazioni di questa opera saranno indicate da qui in poi solo con la dicitura *Masquerade*, seguita dal numero di pagina.

<sup>38</sup> *Masquerade*, p. 7.

<sup>39</sup> J. Heers, *Fêtes des fous et carnivals*, cit., p. 26.

<sup>40</sup> *Masquerade*, pp. 4-5.

<sup>41</sup> *Rabelais*, p. 47.

<sup>42</sup> *Masquerade*, p. 26.

<sup>43</sup> Ivi, p. 25.

<sup>44</sup> Ivi, p. 34.

<sup>45</sup> J. Dryden, *Marriage à la mode*, cit., in *Masquerade*, p. 111.

<sup>46</sup> Ivi, p. 106.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> Ivi, p. 129.

<sup>49</sup> *Rabelais*, p. 44.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> Ivi, p. 45.

<sup>52</sup> Ivi, p. 46.

<sup>53</sup> Ivi, p. 45.

<sup>54</sup> Ivi, p. 52.

<sup>55</sup> W. Bowman Piper, *Laurence Sterne*, Twayne Publishers, New York 1965, p. 47.

<sup>56</sup> L. Sterne, *The works of Laurence Sterne: In One Volume, With a Life of the Author*, ed. by J. Grigg, Philadelphia 1831, p. 343.

<sup>57</sup> *Tristram Shandy*, p. 8.

<sup>58</sup> Ivi, p. 58.

<sup>59</sup> V. Šklovskij, *Una teoria della prosa*, cit., pp. 170-215.

<sup>60</sup> *Tristram Shandy*, p. 5.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Ivi, p. 10.

<sup>63</sup> E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, London 1927, p. 146.

<sup>64</sup> *Tristram Shandy*, pp. 8-9.

<sup>65</sup> Ivi, p. 5.

<sup>66</sup> H. Bergson, *Il riso* (ed. orig. *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris 1900), trad. it. di F. Sossi, SE, Milano 2002, p. 86.

<sup>67</sup> Ivi, p. 34.

<sup>68</sup> *Tristram Shandy*, p. 498.

<sup>69</sup> Ivi, p. 385.

<sup>70</sup> R.D.S. Putney, *Laurence Sterne, Apostle of Laughter*, in J.L. Clifford (ed.), *Eighteenth-Century English Literature. Modern Essays in Criticism*, Oxford UP, New York 1959, p. 274.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> M. Billi, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 2000, pp. 83-84.

<sup>73</sup> *Tristram Shandy*, p. 3.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 385.

<sup>75</sup> Per quanto concerne la totalità dialogica del *Tristram Shandy*, si veda F. Gregori, *Il wit nel Tristram Shandy, totalità e dialogo*, cit.

<sup>76</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 205.

<sup>77</sup> R.D.S. Putney, *Laurence Sterne, Apostle of Laughter*, cit., p. 276.

<sup>78</sup> *Tristram Shandy*, p. 239.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>80</sup> F. Gregori, *Il wit nel Tristram Shandy*, cit., p. 47.

<sup>81</sup> L. Sterne, *The works of Laurence Sterne: In One Volume, With a Life of the Author*, cit., p. 33.

<sup>82</sup> *Rabelais*, p. 45.

<sup>83</sup> *Tristram Shandy*, p. 3.

<sup>84</sup> A.E. Dyson, *The Crazy Fabric. Essays in Irony*, MacMillan, New York 1965, p. 39.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>86</sup> Per un approfondimento sul lettore settecentesco, sui suoi gusti e sul nuovo rapporto che si venne a creare tra autore e pubblico nel XVIII secolo, si veda in I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* (ed. orig. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, London 1957), trad. it. di L. Del Grosso Destrieri, Bompiani, Milano 2006, il capitolo *Il pubblico e il sorgere del romanzo*. Watt parla delle mutate condizioni sociali del pubblico dovute all'affermazione del potere culturale, oltre che economico, della borghesia, e sottolinea come i romanzieri settecenteschi (e fra questi Sterne senza ombra di dubbio, visto il grande successo commerciale che ottenne il *Tristram Shandy*) riuscirono ad interpretare ed esprimere dall'interno i bisogni ed i gusti della nuova classe di lettori e lettrici.

<sup>87</sup> *Tristram Shandy*, pp. 10-11.

<sup>88</sup> *Ivi*, pp. 87-88.

<sup>89</sup> Si veda a questo proposito T. Keymer, *Sterne, the Moderns, and the Novel*, cit., pp. 34-36. Keymer sottolinea come la questione metanarrativa del rapporto autore-lettore sia di non facile soluzione per lo stesso Sterne, il quale, pur volendo annullare le distanze frapposte dalla pagina scritta, è costretto tuttavia ad allontanarsi progressivamente dal modello conversazionale della scrittura per poter proseguire la narrazione.

<sup>90</sup> A.E. Dyson, *The Crazy Fabric*, cit., p. 36.

<sup>91</sup> *Rabelais*, p. 10.

<sup>92</sup> V. Woolf, *The Narrow Bridge of Art*, «New York Herald Tribune», 14 August 1927, reprinted in V. Woolf, *Granite and Rainbow. Essays*, Harcourt & Brace, New York 1958, p. 22.

<sup>93</sup> *Tristram Shandy*, p. 10.

<sup>94</sup> V. Woolf, *The Common Reader*, Second Series, vol. 2, Hogarth Press, London 1953, p. 79.

<sup>95</sup> M. Pfister, *Laurence Sterne*, Northcote House Publishers, Devon 2001, p. 36.

<sup>96</sup> *Tristram Shandy*, p. 58.

<sup>97</sup> M. Pfister, *Laurence Sterne*, cit., p. 44.

<sup>98</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 209.

<sup>99</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>100</sup> *Tristram Shandy*, p. 23.

<sup>101</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 217.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>103</sup> M. Walsh, *Sterne and the Body*, in M. Walsh (ed.), *Laurence Sterne*, Pearson Education, London 2002, p. 91.

<sup>104</sup> *Tristram Shandy*, p. 471.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>106</sup> R. Perry, *Words for Sex: the Verbal-Sexual Continuum in Tristram Shandy*, in M. Walsh (ed.), *Laurence Sterne*, cit., p. 58.

<sup>107</sup> *Tristram Shandy*, p. 60.

<sup>108</sup> M. Pfister, *Laurence Sterne*, cit., p. 72.

<sup>109</sup> *Tristram Shandy*, p. 127.

<sup>110</sup> Ivi, p. 396.

<sup>111</sup> F. Brady, *Tristram Shandy: Sexuality, Morality and Sensibility*, «Eighteenth-Century Studies», vol. 4, n. 1, 1970, p. 53.

<sup>112</sup> Per un approfondimento del concetto di *sensibility* si veda M. Billi, *Il concetto di sensibility e le sue trasformazioni nella narrativa inglese del XVIII secolo*, in N. Boccara (a cura di), *Filosofia e letteratura tra Seicento e Settecento. Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 3-5 febbraio 1997)*, Archivio Guido Izzi, Roma 1999, pp. 259-271. A proposito del rapporto fra la mente e il corpo nella cultura della *sensibility* settecentesca, ed in particolar modo nell'opera di Sterne, Billi scrive: «Con *sensibility* si intende dunque sia la capacità di percezione, sia l'attività affettiva; nell'idea di *sensibility* sono implicite le concezioni fisiologiche che sottendono ambedue, e con *sensibility* si definisce la 'matrice' in cui si incontrano *mente* e *corpo*, la base su cui fondarsi per la comprensione morale e estetica correlata non tanto ai processi della vista, quanto all'attività di qualche *senso interiore* analogo alla vista. Con *sensibility* ci si riferisce dunque al contesto dei sentimenti, ma questi sono possibili e si esprimono attraverso funzioni organiche», p. 261.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> J. McMaster, "Uncrystallized Flesh and Blood": the Body in *Tristram Shandy*, in M. Walsh (ed.), *Laurence Sterne*, cit., pp. 104-105.

<sup>115</sup> *Tristram Shandy*, p. 270.

### Bibliografia

Bachtin M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), trad. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 2001.

— —, *Estetica e romanzo* (1975), trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2001.

Barthes R., *S/Z*, Éditions du Seuil, Paris 1970.

Bergson H., *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Éditions Alcan, Paris 1900 (trad. it. di F. Sossi, *Il riso*, SE, Milano 2002).

Billi M., *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli 2000.

— —, *Il concetto di sensibility e le sue trasformazioni nella narrativa inglese del XVIII secolo*, in N. Boccara (a cura di), *Filosofia e letteratura tra Seicento e Settecento: Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 3-5 febbraio 1997)*, Archivio Guido Izzi, Roma 1999, pp. 259-271.

Bloom H. (ed.), *Modern Critical Interpretations: Tristram Shandy*, Chelsea House Publishers, New York 1987.

Boccara N. (a cura di), *Filosofia e letteratura tra Seicento e Settecento: Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 3-5 febbraio 1997)*, Archivio Guido Izzi, Roma 1999.

Bowman Piper W., *Laurence Sterne*, Twayne Publishers, New York 1965.

Brady F., *Tristram Shandy: Sexuality, Morality, and Sensibility*, «Eighteenth-Century Studies», vol. 4, n. 1, 1970, pp. 41-56.

Byrd M., *Tristram Shandy*, George Allen & Unwin Publishers, London 1985.

Castle T., *Masquerade and Civilization. The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*, Stanford UP, Stanford 1986.

Cazzato L., *Laurence Sterne: Cock and Bull Stories*, ETS, Pisa 2004.

- Clifford J.L. (ed.), *Eighteen-Century English Literature. Modern Essays in Criticism*, Oxford UP, New York 1959.
- Coronato R., *Jonson Versus Bakhtin. Carnival and the Grotesque*, Rodopi, Amsterdam 2003.
- Dyson A.E., *The Crazy Fabric. Essays in Irony*, MacMillan, New York 1965.
- Fielding H., *Joseph Andrews (1742)*, Broadview Press, Toronto 2001.
- Forster E.M., *Aspects of the Novel*, Edward Arnold, London 1927 (trad. it. di C. Pavolini, *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano 2000).
- Foucault M., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura (1969)*, trad. it. di G. Bogliolo, BUR, Milano 2006.
- Frye N., *Towards Defining an Age of Sensibility*, «ELH», vol. 23, n. 2, 1956, pp. 144-152.
- Gregori F., *Il wit nel Tristram Shandy, totalità e dialogo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1987.
- Hartley L., *Laurence Sterne in the Twentieth Century*, The University of North Carolina Press, Durham 1966.
- Heers J., *Fêtes des fous et Carnavals*, Fayard, Paris 1983.
- Hill Cash A., *Sterne's Comedy of Moral sentiments: the Ethical Dimension of the Journey*, Duquesne UP, Pittsburgh 1966.
- Keymer T., *Sterne, the Moderns, and the Novel*, Oxford UP, New York 2002.
- Kristeva J., *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia UP, New York 1980.
- Lamb J., *Sterne's Fiction and the Double Principle*, Cambridge UP, Cambridge 1989.
- Nerozzi Bellman P., *Il romanzo inglese del Settecento. La poetica alle origini della narrativa moderna*, Bruno Mondadori, Milano 2008.
- New M. (ed.), *New Casebooks: The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, MacMillan, London 1992.
- Pfister M., *Laurence Sterne*, Northcote House Publishers, Devon 2001.
- Šklovskij V., *Una teoria della prosa (1917)*, trad. it. di M. Olsoufieva, Garzanti, Milano 1974.
- Stedmond J.M., *The Comic Art of Laurence Sterne. Convention and Innovation in Tristram Shandy and Sentimental Journey*, University of Toronto Press, Toronto 1967.

Sterne L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-1767), Oxford UP, New York 1998 (trad. it. di L. Conetti, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Mondadori, Milano 1992).

— —, *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick* (1768), Penguin Books, London 2001 (trad. it. U. Foscolo, *Viaggio sentimentale di Yorick lungo la Francia e l'Italia*, di Garzanti, Milano 1998).

— —, *The Works of Laurence Sterne: With a Life of the Author*, ed. by W. Durrell, vol. 6, New York 1814.

— —, *The Works of Laurence Sterne: In One Volume, With a Life of the Author*, ed. by J. Grigg, Philadelphia 1831.

Todorov T., *Mikhail Bakhtin, il principio dialogico* (1981), trad. it. di A.M. Marietti, Einaudi, Torino 1990.

Vice S., *Introducing Bakhtin*, Manchester UP, Manchester 1997.

Walsh M. (ed.), *Laurence Sterne*, Pearson Education, London 2002.

Watt I., *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, London 1957 (trad. it. di L. Del Grosso Destreri, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Bompiani, Milano 2006).

Woolf V., *The Common Reader. Second Series*, Leonard and Virginia Woolf, London 1932 (trad. it. e a cura di D. Guglielmino, *Il lettore comune. Seconda serie*, Il Melangolo, Genova 1996).

— —, *Come si legge un libro? E altri saggi*, trad. it. di P. Splendore, Baldini&Castoldi, Milano 1999.

Yoseloff T., *A Fellow of Infinite Jest*, Prentice-Hall, New York 1945.

Francesca  
Benucci

# Lexical Collocation and News Terminology

## *Introduzione*

In this paper I would like to examine the semantic associations of words found in the mid-seventeenth century news lexical environment by using a 200,000 word corpus which I have created as part of my doctoral research. The key method I am going to use is that of semantic prosody or semantic association, the notion that words associate with collocates that are themselves related, often either negatively or positively or belonging to a specific semantic set<sup>1</sup>. After a brief introduction about the use of corpora and corpus analysis technology, and a short review on semantic prosody literature, I will present the main research based on an analysis of corpus data.

My analysis will try to demonstrate how not only words in the mid-seventeenth century newspaper environment have semantic prosodies, that is they are found to regularly collocate with word groups that share semantic similarity, but also that these prosodies often represent strong tendencies for lexical relations and influence the way in which news is reported.

## *1. Corpus Linguistics*

Until the advent of computers, language description was largely carried out by a process of introspection on the part of the linguist, and there has indeed been a certain amount of opposition to corpus linguistics, which argues that data collection can never supplant the grammarian's intuitions<sup>2</sup>. In reality, the corpus represents both a resource against which to test such intuitions and a motor which can help to generate them<sup>3</sup>. As Alan Partington explains corpus research is generally carried out by a researcher who first has an intuition about language, then checks this against the data the corpus provides. According to Partington<sup>4</sup>, this checking process fre-

quently suggests other avenues of research to be taken, often entirely unsuspected at the start of the process (the so called 'serendipity' principle<sup>5</sup>).

As can be imagined, corpora can be used in extremely different discourse areas, therefore I think it is useful to provide a sort check list to clarify the main uses to which they are generally put. A short overview as reported in Partington is worth quoting at length:

- Style and authorship studies. These generally attempt to identify distinctive characteristics of a particular author's writings. A development in this area is forensic linguistics which analyses written documents or transcripts in the attempt to provide evidence in legal cases of disputed authorship.
- Historical studies. A number of corpora consisting of collections of texts, of various kinds and dating from various periods in history, are currently available. Examples include the Helsinki corpus, which contains texts from the Old English period up to Early Modern English, classified according to regional varieties (or dialects e.g. Old Scots) and the ARCHER corpus, designed for genre research, containing texts from 1650 to the present day from various social or professional fields. Diachronic linguistics compares language from different periods in time to gather information on language change.
- Lexis. The main sort of corpus-based research into lexis investigates the frequency of words and word senses in different text types or language varieties and their collocational behaviour, that is, as I have previously mentioned, their patterns of combination with other words. This kind of study was very difficult to perform without the aid of the large quantities of data which corpora provide.
- Syntax. The patterns of combination of words in phrases, clauses or even sentences can be investigated using corpora. Such studies have shown how a word, even each individual sense of a word, appears in typical phraseologies. The close correlation between the different senses of a word and the structures in which it appears implies that syntactic form and meaning are interdependent in the sense that each helps define the other. Sinclair highlights this phenomenon in an investigation of the behaviour of the word yield.
- Text. The description of linguistic phenomena at levels above that of the clause has, in contrast, received relatively scant attention, largely because the nature of the technology apparently facilitates the study of discrete lexical items and sequences rather than larger stretches of language. One notable recent work is that of Stubbs (1996), who underlines the importance in text analysis of studying grammar and lexis (with the aid of corpora), taking his cue from Halliday who argues that «the study of discourse . . . cannot properly be separated from the study of grammar that lies behind it». He looks, for example, at how the use of passive or ergative clauses can enable writers to be vague about agency, i.e. exactly who is doing what to whom in a text.
- Spoken language. Corpora of spoken language have been used to study, among other things: pauses, repeats and other non-fluencies, as well as the way speakers organise their discourse.
- Translation studies. A number of "equivalent corpora" (i.e. corpora in two or more languages containing similar text types) have been exploited to be used as a source of linguistic, semantic or pragmatic information to aid the process of translation. An example is the PIXI corpus, which consists of transcripts of interactions in Italian and in British bookshops.



- Register studies. Corpora can also be used for comparing, not whole languages, but different varieties of the same language. The best known work on comparing sublanguages is probably that carried out by Biber and associates on register who classify text types according to six communicatively defined “dimensions” (“involved vs. informational production”, “narrative vs. non-narrative concerns”, “explicit vs. situation-dependent reference”, “overt expression of persuasion”, “abstract vs. non-abstract information” and “on-line informational elaboration”).
- Lexicography. According to Sinclair (1987), this is the area of corpus research which has had the greatest impact on English language pedagogy. Through the use of the Cobuild corpus at the University of Birmingham for the preparation of the Cobuild dictionary (1987), Sinclair demonstrated how all modern learners’ dictionaries follow much the same methodological principles. In his view “the sheer wealth of authentic examples that corpora provide enables dictionary compilers to have a more accurate picture of the usage, frequency and, as it were, social weight of a word or word sense”.<sup>6</sup>

As should be clear from the information given above, corpora provide a new and powerful tool for the text linguist. As Partington points out, text and discourse studies can only be fully developed when closer analysis of particular instances of communicative events is integrated with quantitative data from wider textual bases. Corpora provide very specific information about meanings which cannot be obtained simply through intuition. Of course their dimensions and aims may vary. Corpora such as the British National Corpus and the Bank of English can be exploited to use quantitative data, while smaller Corpora focused on particular genres such as newspaper headlines, journal article abstracts or economic letters can be very useful when micro-features in the text like the use of deictic forms or specific text patterns must be analyzed, like in my case.

As I have already mentioned, the project I am working on involves the creation of a 200,000 word machine-readable corpus of English Civil War newsbooks named FEEN (Florence Early English Newspapers Corpus). The corpus includes the two most representative newsbooks at the time of the Civil War: *Mercurius Aulicus* (Royalist) and *Mercurius Britannicus* (pro-Parliamentarian). *Aulicus* and *Britannicus* undoubtedly exemplify what was best about English 1640s news publications<sup>7</sup>, and their editors, Sir John Berkenhead of *Mercurius Aulicus* and Marchamont Nedham of *Mercurius Britannicus*, rank as two of the most outstanding newsmen in English journalism.

*Mercurius Aulicus* was founded in January 1643. It was published in Oxford by the king’s entourage who wanted to counter the publicity that Parliament enjoyed in the many London periodicals. Naturally, this required a different type of periodical from the one that only provided information. *Aulicus* became the first journal of opinion, and its subject was very largely a consideration of the contents of other newsbooks. In pioneering the use of wit, which was very much at the expense of others, *Aulicus* began using journalism for the purposes of propaganda. For example,

Berkenhead began regularly calling attention to the contradictions in his rivals' reports, and from June 1643, for about a year, *Aulicus* made it a regular feature to show the discrepancies among the parliamentary newsbooks.

After the appearance of *Mercurius Aulicus*, Parliament recognized the need to use the press to present its case more directly. In 1643 Parliamentary agents founded their own paper to answer *Aulicus* and devoted over half of its space to that purpose. The pamphlet was called *Mercurius Britannicus*. It was edited by Marchamont Nedham and soon outsold other Parliamentary journals. Berkenhead and Nedham began a revolution in English society and culture, by appealing directly to the public to judge the matters they reported. The use of specific discourse strategies surely played a very important role in propaganda exercises and efforts to influence the public and in order to analyze such strategies, the use of a corpus like FEEN is very important.

The principal idea that stands at the basis of my analysis is that words do not occur at random, but they interact with each other on a semantic level. In order to demonstrate this theory, it is essential to study the meaning of words by revealing their context of use, that is how they behave in their phraseological environment<sup>8</sup>. To do this I will refer to the concepts of collocation and semantic prosody of which a brief explanation is given below.

## 2. Collocation and Semantic Prosody

The term «collocation», as is well known, was first coined in its modern linguistic sense by the British linguist J.R. Firth, along with the famous explanatory statement: «you shall judge a word by the company it keeps». In an article entitled *Modes of Meaning*, he outlines how the study of «meaning by collocation» can contribute to a formal and contextual, as opposed to conceptual, approach to word meaning:

Meaning by collocation is an abstraction at the syntagmatic level and is not directly concerned with the conceptual or idea approach to the meaning of words. One of the meanings of night is its collocability with dark, and, of dark, of course, collocation with night.<sup>9</sup>

Later writers on collocation have picked up different aspects of Firth's ideas. A number of different but related definitions of collocation have been given. John Sinclair, who was a student of Firth's at London University, sees it as follows: «Collocation is the occurrence of two or more words within a short space of each other in a text»<sup>10</sup>. Another definition is given by Geoffrey Leech in his discussion of *Seven Types of Meaning*, one of which is «collocative meaning»:

Collocative meaning consists of the associations a word acquires on account of the meanings of words which tend to occur in its environment.<sup>11</sup>

As can be easily noticed, all of the definitions of collocation given above are strictly connected, but as Partington underlines «there is a distinction between the statistical information about the language as a whole and the individual's psychological knowledge of what constitutes normal collocation»<sup>12</sup>. Collocational normality is dependent on genre, register and style i.e. what is normal in one kind of text may be quite unusual in another. Firth makes this point when he talks of «general or more usual collocations» as opposed to «more restricted technical or personal collocations»<sup>13</sup>.

## 2.1 *Contemporary News Language*

The principal aim of this research is the examination of words referring to news texts and the concept of news itself. When talking about news, the role of linguistic structure is to be considered of primary importance. Because language is not neutral, but a highly constructive mediator<sup>14</sup>, it is commonly used in newspapers to form ideas and beliefs. According to Roger Fowler, the 'content' of newspapers is not facts about the world, but in a very general sense 'ideas', therefore news can be regarded as a socially constructed phenomenon<sup>15</sup>.

The standard position of current scholars of the media is that what events are reported is not a reflection of the intrinsic importance of those events, but reveals the operation of a complex and artificial set of criteria for selection. Indeed the media do not simply and transparently report events which are 'naturally' newsworthy in themselves. 'News' is the end-product of a complex process which begins with a systematic sorting and selecting of events and topics according to a socially constructed set of categories<sup>16</sup>. The news media select events for reporting according to a complex set of criteria of newsworthiness; so news is not simply what happens, but what can be regarded and presented as newsworthy. These criteria are referred to by media analysts as 'news values'; and they are said to perform a 'gate-keeping' role, filtering and restricting news input. In his study Fowler argues that the linguistic construction of discourse relates systematically and predictably to the contextual circumstances of discourse. Therefore, in his opinion it is obligatory to select a style of discourse which is communicatively appropriate in the particular setting. In selecting the required style, the journalist ceases to be an individual subject, and is constituted as something more impersonal, a writer. The fundamental principle is that, as said above, the writer is constituted by the discourse. Discourse, in the present usage, is socially and institutionally originating ideology, encoded in language. Institutions and social groupings have specific meanings and values which are articulated in language in systematic ways. Discourses are systematically-organized sets of statements which give expression to the meanings and values of an institution. A discourse organizes a set of possible statements about a given area, and organizes and gives structure to the manner in which a particular topic, object, process is to be talked about.

Since different newspapers report differently in both content and presentation, selection is accompanied by a process of transformation which consists of differential treatment in representation according to numerous political, economic and social factors. Both 'selection' and 'transformation' are guided by reference, generally unconscious, to ideas and beliefs, hence an analysis of output can reveal abstract propositions which are not necessarily stated, and are usually unquestioned, and which dominate the structure of presentation.

As far as differences in presentation are concerned, most people would admit the possibility of 'bias'; when talking about political bias in the news, it is generally meant that papers lean toward one party or ideology as against a rival, or that they are critical or supportive of an existing administration. The habit of identifying a political dimension in all events has been aided by the tendency of periodical news to call for the reader's response. Indeed there is every reason to propose that being a reader is an active, creative practice. In general terms, it is now believed that perception and understanding involve the active deployment, not necessarily conscious, of mental schemes and processing strategies which the subject knows in advance of his or her encounter with the object being processed: the newspaper and its readers share a common 'discursive competence', know the permissible statements, permissions and prohibitions, therefore they negotiate the significance of the text around the stipulations of the appropriate discourse.

In his book *Understanding News* (1982)<sup>17</sup>, John Hartley very constructively places the common account of news as a social and ideological product within the framework of general semiotic theory, and this seems to me the proper intellectual context for the analysis of media (in this case of newsbooks). In the form of their contemporary acceptance, these principles are roughly as follows. Between human beings and the world they experience, there exist systems of signs which are the product of society. Signs acquire meaning through being structured into codes, the principal code being language.

The relationship between the semantic (meaning) structure of the language code, and the mental organization of experience is, in my opinion, extremely important: because language is a semiotic code, it imposes a structure of values, social and economic in origin, on whatever is represented; and so inevitably news, like every discourse, constructively patterns that of which it speaks. News is a representation in this sense of construction; it is not a value-free reflection of 'facts'<sup>18</sup>. Each particular form of linguistic expression in a text – wording, syntactic option, etc. – has its reason. There are always different ways of saying the same thing, and they are not random, accidental alternatives. Differences in expression carry ideological distinctions and thus differences in representation.

Many other aspects of language can be brought to the surface for observation. My analysis is primarily concerned with the analysis of those linguistic features which work in the newspapers' ideological practice of representation. Indeed a significant aspect of 'media work' is the activity of transform-

ing an event into a finished news item. As maintained above, this has to do with the way an item is coded by the media into a particular language form. Because the institutions of news reporting and presentation are socially, economically and politically situated, all news is always reported from some particular angle. Anything that is said or written about the world is articulated from a particular ideological position. Syntax, vocabulary, structure, etc. contribute to moulding a representation of the world in news text.

Moreover, it is extremely important to be aware of the fact that newspaper publication is an industry and a business, with a definite place in a nation's economic affairs. It is to be expected, then, that the activities and the output of the press will be partially determined by considerations related to the need to make a profit; by the economic organization of the industry; by its external relations with other industries, with financial institutions and with official agencies; by conventional journalistic practices; by production schedules. All of these commercial and industrial structures and relationships are bound to have an effect on what is published as news, and on how it is presented. Specific power institutions provide the newspapers with modes of discourse which already encode the attitudes of a powerful elite. Newspapers in part adopt this language for their own and, in deploying it, reproduce the attitudes of the powerful. Therefore representation in the press is a constructive practice because events and ideas are not communicated naturally, in their natural structure, but are always somehow mediated.

## 2.2 *Seventeenth-Century Periodical News*

The first printed newspapers in the modern sense of the word appeared in the seventeenth century. They were weekly publications which contained both domestic news and regular reports by correspondents from all over Europe, mainly on political matters. Although the new medium as such was innovative in its general organization, the individual news items were produced by following specific text patterns which were supposed to have precise effects on the readers.

The basic problem one has to deal with from the point of view of the history of text types or genres is the following: the early newspapers do not show a well-established system of text-types like news reports, features, leading articles, commentaries etc., as we know them from modern newspapers. On the other hand, the early newspapers do show quite distinctive textual features from the very beginning, features which were to remain the standard for nearly two hundred years. It is, therefore, possible to describe certain prototypes of texts, which give these publications their distinctive appearance. The following are the four basic types of text which I have been able to recognize in the newsbooks:

- a. The basic news item;
- b. The narration of an event;

c. The reprint of an official document (e.g. a decree or edict or the wording of a peace treaty);

d. The comments on the news reported by other newsbooks.

As far as official document reprints are concerned, it must be underlined that they have a special status. They are usually written in legal language and style, with comparatively complicated syntax and a high percentage of foreign vocabulary, mostly Latin. Linguistically, they are very different from the rest of the newspaper texts. As they do not strictly speaking belong to the area of news reports, and as they only form a minority of the newspaper texts, I shall say no more about them here.

Simple news items are rather short texts and present one single fact or event. These news items generally present the respective event by answering four basic questions: What happened? When did it happen? Where did it happen? Who was involved?<sup>19</sup> The latter aspect is quite prominent. News reports in the early newspapers very often focus on important personages or institutions and their actions: the King of England, the Queen of England, the Parliament, and so on. Simple news items of this kind make up about 25 per cent of the total amount of text in the early newspapers<sup>20</sup>. In many cases several completely heterogeneous news items of this type follow one another without any indication in the layout that they do not belong to the same event or topic. Such news items are syntactically very simple and present no particular problems of comprehensibility, apart from the fact that the reader must have some general geographical and political knowledge<sup>21</sup>. They can be extended by means of extra functional elements which serve to build up more complex versions of this simple text pattern. The first and very frequent additional element is the indication of the source where the news item came from. The second type of additional textual element is explanatory and plans and intentions of the actants are frequently mentioned. Sometimes addition of descriptive elements can also be found, together with predictions and the expression of apprehensions.

Descriptions of situations or events are generally longer texts. They often concern the state of political negotiations or the situation during a state of siege. As far as my research is concerned, this last text type is the most interesting.

As I have already mentioned, the textual basis for this investigation is the FEEN Corpus, a c. 200,000 word collection of newsbooks originally published between 1643 and 1645. There are several reasons why this corpus is interesting as a subject for an investigation of specific news language. First of all, newsbooks as the mass medium of the time have a pronounced reader-orientation, their primary purpose being to influence public (or group-specific) opinion in some way. In a wider context, beyond the individual text, newsbooks are thus part of a larger dialogue<sup>21</sup>. While this is true of most written texts, newsbooks show a more overt awareness within the individual text of this over-arching dialogic situation and often exhibit a much more interactive style than other writings<sup>23</sup>. Moreover, the interaction frequently takes place

on two levels: between author and prospective readers, and also between two or more newsbooks writers. The distinctly interactive and thus dialogic attitude of pamphleteers might encourage the use of particular word collocations, which might not be noticed at first sight. Furthermore, these English Civil War newsbooks (in particular *Mercurius Aulicus* and *Mercurius Britannicus*) tend to be highly argumentative and polemical in order to fulfil their persuasive function, something which might favour the use of specific text patterns for rhetorical reasons. A last point about the textual basis concerns the spread of text types. Although newsbooks represent a publication type characterized as a whole by the above-mentioned features, it nevertheless accommodates various registers and different text types, which makes it possible to investigate and compare the use of semantic prosody in a wider variety of texts. Registers can be taken to be encoded in the domain structure of FEEN, namely politics, religion, economy and law. Text types as such are not especially encoded in FEEN, but moderate use can be made of them as well, as will be seen below.

### 2.3 News Terminology in Civil War Periodical Newsbooks

The words reported below can be found in several issues of both *Mercurius Aulicus* and *Mercurius Britannicus*:

Advertisement/s	News/Newes
Copy (of intelligence etc.)	Notice/s
Information/s	Packets
Intelligence/s	Post/s
Letter/s	Relation/s
Lies/Lyes	Report/s
London tales	Tract

The reason why I have selected these particular words is that all of them somehow refer to the concept of news discussed above, even though with different connotations. Of course this does not mean that they are synonymous, but as far as semantic prosody is concerned, a study of their occurrences in the texts reveals very important aspects of their meaning. During the first Civil War news self-reference was an aspect of primary importance which could involve different ideological meanings. According to Raymond<sup>24</sup>, in this period newsbook writers often confronted the dichotomy between facts and interpretation, trying to reconcile their claim to represent pure truth with the tendency to deploy that truth in order to achieve a desired effect. Interestingly, one approach to this dilemma involved the configuration of the terms News / Newes, Intelligence, Information/s. As can be seen from the tables showing their collocations reported below, these words together with the term Lies / Lyes seem to be particularly interesting.

*MERCURIUS AULICUS*

Relative frequencies of collocates in returns (total: 3)

Keyword: News

way (1; 33,33%)	with (1; 33,33%)	the (2; 66,67%)	News	was (1; 33,3%)	sooner (1; 33,33%)	unto (1; 33,33 %)
is (1; 33,33 %)	thither (1; 33,33 %)	night (1; 33,33%)		of (1; 33,33%)	his (1; 33,33%)	routing (1; 33,33%)
day (1; 33,33%)	at (1; 33,33%)			is (1; 33,33%)	brought (1; 33,33%)	certied (1; 33,33%)

Relative frequencies of collocates in returns (total: 61)

Keyword: Newes

day (5; 8,20%)	the (10; 16,39%)	the (11; 18,03%)	Newes	of (14; 22,95%)	the (8; 13,11%)	this (4; 6,56%)
the (4; 6,56%)	This (5; 8,20%)	<b>came</b> <sup>1</sup> (6; 9,84%)		came (8; 13,11%)	came (6; 9,84%)	that(4; 6,56%)
This (3; 4,92%)	there (3; 4,92%)	day (4; 6,56%)		that (7; 11,48)	this (5; 8,20%)	the (3; 4,92%)
that (3; 4,92%)	also (3; 4,92%)	little (3; 4,92%)		also (5; 8,20%)	to (2; 3,28%)	weeke (2; 3,28%)
But (3; 4,92%)	very (2; 3,28%)	first (3; 4,92%)		from (3; 4,92%)	then (2; 3,28%)	is (2; 3,28%)
there (2; 3,28%)	day (2; 3,28%)	also (3; 4,92%)		whereof (2; ,28%)	that (2; 3,28%)	for (2; 3,28%)
is (2; 3,28%)	came (2; 3,28%)	<b>great</b> (2; 3,28%)		more (2; 3,28%)	of (2; 3,28%)	day (2; 3,28%)
heare (2; 3,28%)	after (2; 3,28%)	<b>good</b> (2; 3,28%)		in (2; 3,28%)	him (2; 3,28%)	a (2; 3,28%)
who (1; 1,64%)	was (1; 1,64%)	<b>bad</b> (2; 3,28%)		was (1; 1,64%)	from (2; 3,28%)	yet (1; 1,64%)
was (1; 1,64%)	upon (1; 1,64%)	yet (1; 1,64%)		to (1; 1,64%)	all (2; 3,28%)	Week (1; 1,64%)
upon (1; 1,64%)	true (1; 1,64%)	Which (1; 1,64%)		the (1; 1,64%)	whose (1; 1,64%)	was (1; 1,64%)
tooke (1; 1,64%)	Towne (1; 1,64%)	welcome (1; 1,64%)		save (1; 1,64%)	touching (1; 1,64%)	viz (1; 1,64%)
told (1; 1,64%)	towards (1; 1,64%)	This (1; 1,64%)		said (1; 1,64%)	their (1; 1,64%)	unto (1; 1,64%)
till (1; 1,64%)	to (1; 1,64%)	such (1; 1,64%)		out (1; 1,64%)	so (1; 1,64%)	Troope (1; 1,64%)
THURSDAY (1; 1,64%)	stocke (1; 1,64%)	strange (1; 1,64%)		not (1; 1,64%)	Sir (1; 1,64%)	Towne (1; 1,64%)
their (1; 1,64%)	some (1; 1,64%)	Spaine (1; 1,64%)		is (1; 1,64%)	quickly (1; 1,64%)	Thursday (1; 1,64%)
seized (1; 1,64%)	rare (1; 1,64%)	service (1; 1,64%)		if (1; 1,64%)	Prince (1; 1,64%)	thieke (1; 1,64%)
SATURDAY (1; 1,64%)	produced (1; 1,64%)	seasonable (1; 1,64%)		I (1; 1,64%)	presently (1; 1,64%)	then (1; 1,64%)



produced (1;1,64%)	plentifull (1;1,64%)	other (1; 1,64%)	hath (1; 1,64%)	on (1; 1,64%)	taking (1;1,64%)
prisoners (1; 1,64%)	of (1; 1,64%)	of (1; 1,64%)	had (1; 1,64%)	mean (1; 1,64%)	spread (1; 1,64%)
must (1; 1,64%)	most (1; 1,64%)	morning (1; 1,64%)	coming (1; ,64%)	London (1; 1,64%)	severall (1; 1,64%)
looked (1; 1,64%)	Majesties (1; 1,64%)	last (1; 1,64%)	brought (1; ,64%)	it (1; 1,64%)	Rupert's (1; 1,64%)
in (1; 1,64%)	looke (1; 1,64%)	in (1; 1,64%)	being (1; 1,64%)	His (1; 1,64%)	Royall (1;1,64%)
His (1; 1,64%)	letter (1; 1,64%)	former (1; 1,64%)	before (1; ,64%)	He (1; 1,64%)	Reading (1; 1,64%)
for (1; 1,64%)	Jan (1; 1,64%)	foe (1; 1,64%)	as (1; 1,64%)	had (1; 1,64%)	Ralph (1; 1,64%)
Febr3 (1; 1,64%)	in (1; 1,64%)	Evening (1; 1,64%)	and (1; 1,64%)	Gell (1; 1,64%)	QUEENES (1; 1,64%)
Excellencie (1; 1,64%)	Ian (1; 1,64%)	enterprise (1; 1,64%)		come (1; 1,64%)	Prentises (1; 1,64%)
days (1; 1,64%)	had (1; 1,64%)	disparagement (1; 1,64%)		Colonell (1; 1,64%)	of (1; 1,64%)
Country (1; 1,64%)	great (1; 1,64%)	chiefe (1; 1,64%)		Cicester (1; 1,64%)	Lyes (1; 1,64%)
came (1; 1,64%)	for (1; 1,64%)	but (1; 1,64%)		certain (1; 1, 64%)	London (1; 1,64%)
by (1; 1,64%)	case (1; 1,64%)	better (1; 1,64%)		being (1; 1,64%)	late (1; 1,64%)
again (1; 1,64%)	but (1; 1,64%)	484 (1; 1,64%)		beene (1; 1,64%)	Lancashire (1; 1,64%)
a (1; 1,64%)	brought (1; 1,64%)	26 (1; 1,64%)		been (1; 1,64%)	it (1; 1,64%)
26 (1; 1,64%)	besieged (1; 1,64%)	21 (1; 1,64%)		as (1; 1,64%)	horse (1; 1,64%)
15 (1; 1,64%)	assault (1; 1,64%)			acceptable (1; 1,64%)	Hastings (1; 1,64%)
	All (1; 1,64%)			about (1; 1,64%)	good (1; 1,64%)
				abundance (1; 1,64%)	going (1; 1,64%)
				a (1; 1,64%)	evening (1; 1,64%)
					defeat (1; 1,64%)
					confirmed (1; 1,64%)
					Cessation (1; 1,64%)

	certain (1; 1,64%)
	by (1; 1,64%)
	brought (1; 1,64%)
	becene (1; 1,64%)
	approach (1; 1,64%)
	and (1; 1,64%)

*MERCURIUS BRITANICUS*

Relative frequencies of collocates in returns (total: 14)

Keyword: News

thow (1; 7,14%)	of (2; 14,29%)	the (2; 14,29%)	News	is (2; 14,29%)	the (2; 14,29%)	the (2; 14,29%)
the (1; 7,14%)	you (1; 7,14%)	of (2; 14,29%)		* (2; 14,29%)	you (1; 7,14%)	Ruperts (1; 7,14%)
that (1; 7,14%)	stock (1; 7,14%)	thy (1; 7,14%)		that (1; 7,14%)	what (1; 7,14%)	Prince (1; 7,14%)
swiftnesse (1; 7,14%)	Kings (1; 7,14%)	this (1; 7,14%)		monger: (1; 7,14%)	two (1; 7,14%)	Post (1; 7,14%)
so (1; 7,14%)	heare (1; 7,14%)	spirituall (1; 7,14%)		monger (1; 7,14%)	some (1; 7,14%)	Member (1; 7,14%)
sent (1; 7,14%)	hadst (1; 7,14%)	no (1; 7,14%)		from (1; 7,14%)	P (1; 7,14%)	if (1; 7,14%)
labyrinth (1; 7,14%)	generally (1; 7,14%)	<b>good</b> (1; 7,14%)		cost (1; 7,14%)	of (1; 7,14%)	hours (1; 7,14%)
I (1; 7,14%)	carnall (1; 7,14%)	forces* (1; 7,14%)		came (1; 7,14%)	newly (1; 7,14%)	He (1; 7,14%)
him (1; 7,14%)	brought (1; 7,14%)	<b>false</b> (1; 7,14%)		and (1; 7,14%)	come (1; 7,14%)	execution (1; 7,14%)
heard (1; 7,14%)	after (1; 7,14%)	<b>excellent</b> (1; 7,14%)			Aulicus (1; 7,14%)	County (1; 7,14%)
day (1; 7,14%)	a (1; 7,14%)	a (1; 7,14%)			as (1; 7,14%)	come (1; 7,14%)
as (1; 7,14%)	*Stock (1; 7,14%)	*Western (1; 7,14%)				are (1; 7,14%)
a (1; 7,14%)						and (1; 7,14%)

Relative frequencies of collocates in returns (total: 15)

Keyword: Newes

What (1; 6,67%)	The (3; 20,00%)	The (2; 13,33%)	Ne- wes	from (4; 26,67%)	Oxford (2; 13,33%)	you (2; 13,33%)
--------------------	--------------------	--------------------	------------	---------------------	-----------------------	--------------------

well; (1; 6,67%)	your (1; 6,67%)	with (1; 6,67%)	is (2; 13,33%)	Yorke (1; 6,67%)	The (2; 13,33%)
the (1; 6,67%)	upon (1; 6,67%)	What (1; 6,67%)	will (1; 6,67%)	willing (1; 6,67%)	is (2; 13,33%)
see (1; 6,67%)	piece (1; 6,67%)	Western (1; 6,67%)	were (1; 6,67%)	weaken (1; 6,67%)	was (1; 6,67%)
purpose (1; 6,67%)	Our (1; 6,67%)	this (1; 6,67%)	Strange (1; 6,67%)	this (1; 6,67%)	to (1; 6,67%)
Members (1; 6,67%)	of (1; 6,67%)	their (1; 6,67%)	form (1; 6,67%)	the (1; 6,67%)	this (1; 6,67%)
it* (1; 6,67%)	newes (1; 6,67%)	Strange (1; 6,67%)	came (1; 6,67%)	not (1; 6,67%)	Northerne (1; 6,67%)
in (1; 6,67%)	houses (1; 6,67%)	Oxford (1; 6,67%)	at (1; 6,67%)	newes (1; 6,67%)	much (1; 6,67%)
had (1; 6,67%)	*The (1; 6,67%)	Other (1; 6,67%)	as (1; 6,67%)	Newbridge (1; 6,67%)	it (1; 6,67%)
Delinquents (1; 6,67%)		of (1; 6,67%)	and (1; 6,67%)	Mercurius (1; 6,67%)	evening (1; 6,67%)
a (1; 6,67%)		last (1; 6,67%)	* (1; 6,67%)	indeed (1; 6,67%)	Aulicus (1; 6,67%)
*Oxford* (1; 6,67%)		ill (1; 6,67%)		ever (1; 6,67%)	as (1; 6,67%)
		<b>grand</b> (1; 6,67%)		Court (1; 6,67%)	
		danger (1; 6,67%)			

### MERCURIUS AULICUS

Relative frequencies of collocates in returns (total: 57)

Keyword: Intelligence

we (2; 3,51%)	Communicating (22; 38,60%)	the (23; 40,35%)	Intelligence	and (25; 43,86%)	the (9; 15,79%)	of (10; 17,54%)
Rebels (2; 3,51%)	to (4; 7,02%)	had (5; 8,77%)		that (11; 19,30%)	affaires (7; 12,28%)	affaires (5; 8,77%)
day (2; 3,51%)	The (4; 7,02%)	<b>certain</b> (3; 5,26%)		of (5; 8,77%)	a (3; 5,26%)	day (3; 5,26%)
came (2; 3,51%)	we (2; 3,51%)	<b>true</b> (2; 3,51%)		which (2; 3,51%)	this (2; 3,51%)	received (2; 3,51%)
by (2; 3,51%)	last (2; 3,51%)	some (2; 3,51%)		as (2; 3,51%)	some (2; 3,51%)	Waller (1; 1,75%)
use (1; 1,75%)	had (2; 3,51%)	received (2; 3,51%)		yesterday (1; 1,75%)	was (1; 1,75%)	Waggons (1; 1,75%)
Troops (1; 1,75%)	by (2; 3,51%)	first (2; 3,51%)		we (1; 1,75%)	unto (1; 1,75%)	towards (1; 1,75%)
to (1; 1,75%)	with (1; 1,75%)	which (1; 1,75%)		was (1; 1,75%)	to (1; 1,75%)	this (1; 1,75%)
thence (1; 1,75%)	who (1; 1,75%)	us (1; 1,75%)		to (1; 1,75%)	they (1; 1,75%)	the (1; 1,75%)

them (1; 1,75%)	Uttoxeter (1; 1,75%)	Towne (1; 1,75%)	This (1; 1,75%)	that (1; 1,75%)	that (1; 1,75%)
State (1; 1,75%)	received (1; 1,75%)	This (1; 1,75%)	thereof (1; 1,75%)	so (1; 1,75%)	so (1; 1,75%)
Some (1; 1,75%)	quartered (1; 1,75%)	sent (1; 1,75%)	the (1; 1,75%)	Sir (1; 1,75%)	Ship (1; 1,75%)
so (1; 1,75%)	of (1; 1,75%)	sending (1; 1,75%)	our (1; 1,75%)	Murford (1; 1,75%)	Scottish (1; 1,75%)
should (1; 1,75%)	might (1; 1,75%)	same (1; 1,75%)	MONDAY (1; 1,75%)	marched (1; 1,75%)	said (1; 1,75%)
Scouts (1; 1,75%)	Maxwell (1; 1,75%)	receive (1; 1,75%)	how (1; 1,75%)	June (1; 1,75%)	remnant (1; 1,75%)
Saturday (1; 1,75%)	he (1; 1,75%)	of (1; 1,75%)	from (1; 1,75%)	it (1; 1,75%)	Rebels (1; 1,75%)
receive (1; 1,75%)	having (1; 1,75%)	maintaine (1; 1,75%)	brought (1; 1,75%)	His (1; 1,75%)	partee (1; 1,75%)
notice (1; 1,75%)	have (1; 1,75%)	him (1; 1,75%)		he (1; 1,75%)	Moorland (1; 1,75%)
Monday (1; 1,75%)	give (1; 1,75%)	having (1; 1,75%)		had (1; 1,75%)	Majesty (1; 1,75%)
may (1; 1,75%)	bring (1; 1,75%)	have (1; 1,75%)		friends (1; 1,75%)	Londoners (1; 1,75%)
he (1; 1,75%)	Bellases (1; 1,75%)	good (1; 1,75%)		did (1; 1,75%)	John (1; 1,75%)
hath (1; 1,75%)	barren (1; 1,75%)	gave (1; 1,75%)		day (1; 1,75%)	is (1; 1,75%)
Harris (1; 1,75%)	as (1; 1,75%)	for (1; 1,75%)		certain (1; 1,75%)	in (1; 1,75%)
from (1; 1,75%)	also (1; 1,75%)	chiefe (1; 1,75%)		40 (1; 1,75%)	given (1; 1,75%)
Estate (1; 1,75%)	700l (1; 1,75%)				bring (1; 1,75%)
Garrison (1; 1,75%)					&c (1; 1,75%)
Colonell (1; 1,75%)					
from (1; 1,75%)					
Canon (1; 1,75%)					
Earle (1; 1,75%)					
and (1; 1,75%)					
Bristol (1; 1,75%)					
advertised (1; 1,75%)					

brave (1;  
1,75%)

before (1;  
1,75%)

### MERCURIUS BRITANICUS

Relative frequencies of collocates in returns (total: 33)

Keyword: Intelligence

Oxford (2; 6,06%)	of (3; 9,09%)	for (4; 12,12%)	Intelligence	* (5; 15,15%)	the (2; 6,06%)	He (3; 9,09%)
London (2; 6,06%)	And (3; 9,09%)	your (3; 9,09%)		that (3; 9,09%)	you (1; 3,03%)	of (2; 6,06%)
in (2; 6,06%)	you (2; 6,06%)	his (3; 9,09%)		and (3; 9,09%)	write (1; 3,03%)	I (2; 6,06%)
he (2; 6,06%)	writ (1; 3,03%)	*Oxford (3; 9,09%)		with (2; 6,06%)	will (1; 3,03%)	You (1; 3,03%)
you (1; 3,03%)	what (1; 3,03%)	of (2; 6,06%)		from (2; 6,06%)	we (1; 3,03%)	with (1; 3,03%)
yet (1; 3,03%)	want (1; 3,03%)	my (2; 6,06%)		yet (1; 3,03%)	there (1; 3,03%)	were (1; 3,03%)
Vane: (1; 3,03%)	to (1; 3,03%)	last (2; 6,06%)		Who (1; 3,03%)	some (1; 3,03%)	to (1; 3,03%)
University (1; 3,03%)	them (1; 3,03%)	<b>true</b> (1; 3,03%)		to (1; 3,03%)	returning* (1; 3,03%)	Thou (1; 3,03%)
transcendent (1; 3,03%)	their (1; 3,03%)	this (1; 3,03%)		the (1; 3,03%)	railed (1; 3,03%)	this (1; 3,03%)
too (1; 3,03%)	soule (1; 3,03%)	then (1; 3,03%)		Printed (1; 3,03%)	it (1; 3,03%)	sport (1; 3,03%)
to (1; 3,03%)	signe (1; 3,03%)	that (1; 3,03%)		poor (1; 3,03%)	I (1; 3,03%)	out (1; 3,03%)
thy (1; 3,03%)	Scots; (1; 3,03%)	our (1; 3,03%)		over (1; 3,03%)	him (1; 3,03%)	or (1; 3,03%)
the (1; 3,03%)	received (1; 3,03%)	more (1; 3,03%)		Now (1; 3,03%)	he (1; 3,03%)	no (1; 3,03%)
that (1; 3,03%)	Or (1; 3,03%)	metaphysicall (1; 3,03%)		is (1; 3,03%)	have (1; 3,03%)	never (1; 3,03%)
Stay (1; 3,03%)	notion (1; 3,03%)	<b>good</b> (1; 3,03%)		He (1; 3,03%)	hath (1; 3,03%)	mornings (1; 3,03%)
sparkling (1; 3,03%)	know (1; 3,03%)	false (1; 3,03%)		for (1; 3,03%)	Governor (1; 3,03%)	may (1; 3,03%)
sent (1; 3,03%)	his (1; 3,03%)	exchanges (1; 3,03%)		failes; (1; 3,03%)	fraile (1; 3,03%)	house (1; 3,03%)
send (1; 3,03%)	hightens (1; 3,03%)	<b>certain</b> (1; 3,03%)		draws (1; 3,03%)	ere (1; 3,03%)	failes (1; 3,03%)
of (1; 3,03%)	had (1; 3,03%)	<b>certain</b> (1; 3,03%)		a (1; 3,03%)	creature (1; 3,03%)	Earle (1; 3,03%)
looks (1; 3,03%)	furnished (1; 3,03%)	any (1; 3,03%)		; (1; 3,03%)	Committee* (1; 3,03%)	conferred (1; 3,03%)

Kingdom (1; 3,03%)	by (1; 3,03%) and (1; 3,03%)	*State (1; 3,03%)	Bucke (1; 3,03%)	but (1; 3,03%)
is (1; 3,03%)	bring (1; 3,03%)	*Souldiers (1; 3,03%)	Aulicus; (1; 3,03%)	Aulicus (1; 3,03%)
for (1; 3,03%)	baiting (1; 3,03%)	*Accompts (1; 3,03%)	and (1; 3,03%)	Atchievement (1; 3,03%)
fellow (1; 3,03%)	back (1; 3,03%)		an (1; 3,03%)	at* (1; 3,03%)
favour (1; 3,03%)	awhile (1; 3,03%)		Also (1; 3,03%)	arrive (1; 3,03%)
effects (1; 3,03%)			according	are (1; 3,03%)
doore (1; 3,03%)			a (1; 3,03%)	and (1; 3,03%)
declive (1; 3,03%)				
and (1; 3,03%)				

*MERCURIUS AULICUS*

Relative frequencies of collocates in returns (total: 9)

Keyword: Information

yet (1; 11,11%)	upon (2; 22,22%)	<b>perfect</b> (2; 22,22%)	Informa- tion	that (3; 33,33%)	Sir (2; 22,22%)	of (2; 22,22%)
saith (1; 11,11%)	who (1; 11,11%)	the (1; 11,11%)		of (2; 22,22%)	there (1; 11,11%)	was (1; 11,11%)
repulsed (1; 11,11%)	on (1; 11,11%)	having (1; 11,11%)		it (1; 11,11%)	the (1; 11,11%)	Richard (1; 11,11%)
published (1; 11,11%)	more (1; 11,11%)	further (1; 11,11%)		His (1; 11,11%)	some (1; 11,11%)	Ralph (1; 11,11%)
proved (1; 11,11%)	he (1; 11,11%)	<b>certain</b> (1; 11,11%)		from (1; 11,11%)	satisfaction (1; 11,11%)	nothing (1; 11,11%)
out (1; 11,11%)	for (1; 11,11%)	<b>certain</b> (1; 11,11%)		and (1; 11,11%)	proved (1; 11,11%)	is (1; 11,11%)
Iamese's (1; 11,11%)	and (1; 11,11%)	<b>better</b> (1; 11,11%)			meaning (1; 11,11%)	Holland (1; 11,11%)
full (1; 11,11%)	... (1; 11,11%)	an (1; 11,11%)			Cornelius (1; 11,11%)	Commander (1; 11,11%)
a (1; 11,11%)						

Relative frequencies of collocates in returns (total: 1)

Keyword: Informations

book (1; 100,00%)	called (1; 100,00%)	<b>Certaine</b> (1; 100,00%)	Informa- tions	Numb (1; 100,00%)	3 (1; 100,00%)	that (1; 100,00%)
-------------------	---------------------	------------------------------	-------------------	-------------------	----------------	-------------------

*MERCURIUS BRITANICUS*

Relative frequencies of collocates in returns (total: 13)

Keyword: Information

For (12; 92,31%)	the (12; 92,31%)	<b>better</b> (12; 92,31%)	Information	of (12; 92,31%)	the (12; 92,31%)	People (12; 92,31%)
that (1; 7,69%)	if (1; 7,69%)	any (1; 7,69%)		be (1; 7,69%)	given (1; 7,69%)	thereof (1; 7,69%)

*MERCURIUS AULICUS*

Relative frequencies of collocates in returns (total: 4)

Keyword: Lies

last (2; 50,00%)	such (1; 25,00%)	<b>your</b> (1; 25,00%)	Lies	and (2; 50,00%)	treasons (1; 25,00%)	thing (1; 25,00%)
you (1; 25,00%)	from (1; 25,00%)	other (1; 25,00%)		in (1; 25,00%)	ever (1; 25,00%)	he (1; 25,00%)
tell (1; 25,00%)	for (1; 25,00%)	monstrous (1; 25,00%)		for (1; 25,00%)	blasphemies (1; 25,00%)	But (1; 25,00%)
	among (1; 25,00%)	imprinting (1; 25,00%)			a (1; 25,00%)	after (1; 25,00%)

Relative frequencies of collocates in returns (total: 13)

Keyword: Lyes

were (1; 7,69%)	your (1; 7,69%)	<b>your</b> (2; 15,38%)	Lyes	come (2; 15,38%)	the (1; 7,69%)	with (1; 7,69%)
Wallers (1; 7,69%)	you (1; 7,69%)	now (2; 15,38%)		you (1; 7,69%)	That (1; 7,69%)	which (1; 7,69%)
Treat (1; 7,69%)	who (1; 7,69%)	write (1; 7,69%)		with (1; 7,69%)	said (1; 7,69%)	two (1; 7,69%)
their (1; 7,69%)	Two (1; 7,69%)	two (1; 7,69%)		who (1; 7,69%)	neare (1; 7,69%)	this (1; 7,69%)
The (1; 7,69%)	The (1; 7,69%)	thousand (1; 7,69%)		still (1; 7,69%)	must (1; 7,69%)	they (1; 7,69%)
of (1; 7,69%)	Rebells (1; 7,69%)	their (1; 7,69%)		so (1; 7,69%)	more (1; 7,69%)	these (1; 7,69%)
not (1; 7,69%)	quarter (1; 7,69%)	numerous (1; 7,69%)		Pigeon (1; 7,69%)	Kelfe (1; 7,69%)	Prince (1; 7,69%)
Newes (1; 7,69%)	Protestants; (1; 7,69%)	mean (1; 7,69%)		for (1; 7,69%)	forgeries (1; 7,69%)	one (1; 7,69%)
Galendar (1; 7,69%)	more (1; 7,69%)	<b>London</b> (1; 7,69%)		couchant: (1; 7,69%)	but (1; 7,69%)	Lestithyell (1; 7,69%)
evidence (1; 7,69%)	I (1; 7,69%)	great (1; 7,69%)		at (1; 7,69%)	at (1; 7,69%)	expect (1; 7,69%)
Christ (1; 7,69%)	before (1; 7,69%)	Army (1; 7,69%)		and (1; 7,69%)	and (1; 7,69%)	early (1; 7,69%)

& (1; 7,69%)	Army (1; 7,69%)		40 (1; 7,69%)	abroad (1; 7,69%)	breath; (1; 7,69%)
	against (1; 7,69%)			a (1; 7,69%)	3 (1; 7,69%)

*MERCURIUS BRITANICUS*

Relative frequencies of collocates in returns (total: 17)

Keyword: Lies

the (2; 11,76%)	to (2; 11,76%)	that (2; 11,76%)	Lies	of (2; 11,76%)	the (2; 11,76%)	the (2; 11,76%)
as (2; 11,76%)	Williams (1; 5,88%)	your (1; 5,88%)		Mercurius (2; 11,76%)	Aulicus (2; 11,76%)	and (2; 11,76%)
your (1; 5,88%)	we (1; 5,88%)	writing (1; 5,88%)		in (2; 11,76%)	taken (1; 5,88%)	you (1; 5,88%)
up (1; 5,88%)	wast (1; 5,88%)	Where (1; 5,88%)		written (1; 5,88%)	Sermon (1; 5,88%)	way (1; 5,88%)
to (1; 5,88%)	soon (1; 5,88%)	there (1; 5,88%)		were (1; 5,88%)	Prodigies (1; 5,88%)	time; (1; 5,88%)
thou (1; 5,88%)	Sepulchre (1; 5,88%)	the (1; 5,88%)		the (1; 5,88%)	Oxford (1; 5,88%)	seems (1; 5,88%)
than (1; 5,88%)	see (1; 5,88%)	tell (1; 5,88%)		so (1; 5,88%)	ours (1; 5,88%)	prisoners (1; 5,88%)
Sir (1; 5,88%)	secret (1; 5,88%)	she (1; 5,88%)		sick (1; 5,88%)	one (1; 5,88%)	not (1; 5,88%)
saies (1; 5,88%)	many (1; 5,88%)	of (1; 5,88%)		from (1; 5,88%)	neere (1; 5,88%)	may (1; 5,88%)
our (1; 5,88%)	he (1; 5,88%)	hundred (1; 5,88%)		even (1; 5,88%)	it (1; 5,88%)	it (1; 5,88%)
help (1; 5,88%)	five (1; 5,88%)	here (1; 5,88%)		couchant (1; 5,88%)	Gosworth (1; 5,88%)	Is (1; 5,88%)
for (1; 5,88%)	Epitaph (1; 5,88%)	believe (1; 5,88%)		as (1; 5,88%)	from (1; 5,88%)	He (1; 5,88%)
Aulicus (1; 5,88%)	Court (1; 5,88%)	Army (1; 5,88%)		and (1; 5,88%)	engine (1; 5,88%)	Embleme (1; 5,88%)
at (1; 5,88%)	Army (1; 5,88%)	any (1; 5,88%)		all (1; 5,88%)	by (1; 5,88%)	But (1; 5,88%)
and (1; 5,88%)	and (1; 5,88%)	and (1; 5,88%)			but (1; 5,88%)	&c (1; 5,88%)
	all (1; 5,88%)	abominable (1; 5,88%)				

As can be noticed, the analysis of the selected node words shows particular meaning patterns: these patterns are given by the words which have been highlighted. Looking at them closely one can see how a particular semantic



prosody is structured: the word *News* / *Newes*, for example is used in a similar way both in *Mercurius Aulicus* and *Mercurius Britannicus* (see Table 1).

Table 1: News / Newes occurrences

*MERCURIUS AULICUS*

Search string(s): *News*

Word total: 16.702 - Returns total: 3 - Percentage: 0,02%

Texts searched: 22

to conclude the siege; but meeting on the way with the	News	of his routing, they returned back againe this morning. Had not
signified from thence (for where the Court is, thither the	News	is sooner certified) that the siege laid before Eccleshall
they could not possibly hold out. And the same day at night	News	was brought unto His majestie by a Gentleman sent from Colonell

Search string(s): *Newes*

Word total: 71.071 - Returns total: 61 - Percentage: 0,09%

Texts searched: 22

Argyle that wants their helpe in Scotland. But the chiefe	Newes	of all that Lady Waller hath sent a Message to us (in earnest
worths to repaire their losses. MONDAY. June 17. The great	Newes	of this day was of the unexpected approach of His Sacred
to Buckingham; and the same day received the most welcome	Newes	the His Royall Consort the QUEENE was safely delivered of a
Princesse, on Sunday last being June 16. And there came also	Newes	in the evening late of some great blow which had beene given the
ending Aug. 24. 1644. SUNDAY. Aug. 18. The first	Newes	of this weeke, is of a sharpe difference betwixt the Conquerour
on Saturday last, of whom the Country fellow (who brought the	Newes	) said, He was sure Sir Edward dyed of an Apostacy in his breast;
ending May 4. 1644. SUNDAY. April 28. The first	Newes	of this Weeke was from Scotland (and which is more) 'tis good
had their Dragoones possessed themselves of the Towne, but	Newes	came presently that the Regiment of Foot was coming to ayde the
of New-castle and taken the Covenant, which is very good	Newes	if it is true, (The newes is as good, as true.) p. 969 13.
the Covenant, which is very good newes if it is true, (The	Newes	is as good, as true.) p. 969 13. That Master Peters in his
went off without their errand. But now you must looke foe	Newes	in abundance, for that spirituall Newes-monger Master Peters
to Westminster from the Earle of Essex: with such a stocke of	Newes	, that on Thursday last it cost the Lower Members two full houres

Sermon, (in the twinkling of an eye.) 5. He told rare strange	Newes	of the QUEENES Majestie, whom as often as he named he called The
do it, if they can or dare. FRIDAY. July 5. This seasonable	Newes	coming so thieke together, brought the Members into a very
to Stockton with the Armes and Prisoners. But the great	Newes	of all is of what's done at Yorke, which since yesterday morning
mixed itself with the Citizens Common-Councell; for after the	Newes	of the late fight at Alrezford, young Sir Henry Vane, Master
affection to his Majestie and the Duke of Cornwall. The last	Newes	of this Week, was from the Lord of Loughborough, who on Saturday
Demonstrative Arguments, because His Excellencie had such	Newes	brought him, and because this fight was next day to Saurday.
touch unto his friend, that he was sorry to heare the bad	Newes	out of Lancashire. That signified in generals, that some bad
out of Lancashire. That signified in generals, that some bad	Newes	was come unto them from those parts; which what it was we had
disposed of, to the great ease of the Country. The	Newes	of the defeat which was given the Scots by the Marquesse of
of horse, and 1000 foot to the releise of the besieged: the	Newes	of whose approach being brought to the Earle of Denbigh, he
to Tedbury. The next day being Saturday there was little	Newes	, more then the day before had yeilded. But about seaven of the
shall for that cause be embarqued or seized in Spaine.	Newes	also came by Letters, bearing date this day, with how great
dismissed for that time. WEDNESDAY. Jan. 4. This day came	Newes	, that the Prentises being asembled on the Monday in the Convent
Foot, they came back againe and left the action. This day	Newes	also came that certain persons of chief note & eminence, being
performance of the same, or any of them. This day also came	Newes	that a Troope of Horse, and two Troopes of Dragoneers of the
tenth of February, being no lesse then eight dayes after the	Newes	came to London (for so 'tis printed in a book called Certaine
with all Art that might be. WEDNESDAY. Feb. 15 The	Newes	of this day began with bringing in six of the Rebels horse,
forfeitures as are therein signified. This day also came	Newes	that Gell of Darbshire the better to repaire the losses which
who will not acknowledge this for his owne. This day also	Newes	came from Reading, that Sir Arthur Aston had intercepted
Weeke. SUNDAY. Ian. 15. This day produced but little	Newes	, more then a confirmation of the victory obtained upon the edge
Kingdome by Act of Parliament. MUNDAY. Ian. 16. This day	Newes	came touching the entertainment which was given unto His
winne, but by giving Check unto the King. This day came also	Newes	, that certaine horse of Lieutenant Colonell Crofts his Troope,
plundered the weeke before. THURSDAY. Jan. 19. This day	Newes	came to Court, that Master Coningsby the Sheriffe of

have a very tedious expectation of it. SATURDAY. Ian. 21.	News	came, about the middle of this weeke, that Colonell Hastings, of
the very Almes-houses. MUNDAY. Ian. 23. This day the former	News	, that Colonell Hastings had raised the siege which the Lord Grey
TUESDAY. Ian. 24. This day, but not till towards Evening,	News	came of a most notable difeate given by Sir Ralph Hopton to the
by one in Plimmouth to a friend of his, who looked for better	News	from him then it chanced to prove, (which letter amongst others
there was but one returned when he writ that letter. Which	News	hath been confirmed since that by severall letters and
proportions in their severall spheres. THURSDAY. Ian. 26.	News	had beene brought to Court some two dayes before, that a
that the rebels had already for tooke the enterprise.	News	also came this day, that the Earle of Essex had drawne downe his
which could not conduce to their great disparagement.	News	also came this day, that the Earle of Essex having lodged at
to be, and though perhaps it may be neither (the (484)	News	not being yet certified by expresse from thence) certaine it is,
Garrison at Banbury, to learne better obedience. All other	News	(I mean Lyes) you must expect from a fine new thing, borne this
then had before bin taken by Colonell Hastings. This day	News	came, that certaine of the rebels of Glocestershire to the
Febr.2. This day being Candlemas day produced little	News	, save that it was reported in the afternoone, that Prince Rupert
came quite contrary to their expectation this very morning.	News	whereof came this afternoone as was said before. Friday.
this afternoone as was said before. Friday. Febr.3. The	News	of Prince Rupert's being before Cyrencester, which he beene
at a cheaper rate, then that was taken by assault. This	News	being quickly spread over all the Towne occasioned very great
hand, and so left the place. But to returne againe to the	News	from Cicester (for so 'tis most commonly called) a question may
from London hither) that upon Thursday Ian. 26. there came	News	to London that Prince Rupert, to recover the honour which he
began their journey towards London. But there came	News	before their going, that the Rebels who had vainly attempted
forced the Towne. Together with these prisoners there came	News	as acceptable, viz. that the Rebels which had put themselves the
and brave a Gentleman) did presently upon the first	News	that the Towne was taken, betake themselves unto their heeles,
and the reduction of Malmesbury to His Majesties service (	News	whereof had beene brought the weeke before) the Association,
money came in no faster then it did before; and that upon the	News	of the taking of Cyrenceste, the said thanksgiving was in danger
Cathedrals. WEDNESDAY. Feb. 8. This day was plentifull in	News	, and from severall parts. From London it was signified by

backe againe without any losse. There came also good	Newes	from Sir Ralph Hopton, Sir Nicholas Slaynling (??), Sir John
came without any hurt done unto house that we heare of yet.	Newes	also came this day, that Tewkesbury, a Towne of speciall note in
Forces, with very great likelihood of prevailing; in case the	Newes	of the Cessation, which began very hotly to be talked of in the

### MERCURIUS BRITANICUS

Search string(s): *News*

Word total: 27.510 - Returns total: 14 - Percentage: 0,05%

Texts searched: 12

town. *The Earle of Denbigs fight with the Kings forces.*	News	is come, and probablie true, by Letters directed so some Members
A Nation is happy that hath a Generall so generally good.	News	is newly come, that two Ships in the Parliament service have met
you made worke for Aulicus, and Oxford. I heard of excellent	News	from the County of Kent, of the godly Ministers that Petitioned
day, and Fast day, and removal of high places, but I heare no	News	of the execution of any Petition, though they had a grant of
is that leads him in such a weekly labyrinth of false it	News	, and what Member in Parliament it is that weekly gives him
he comes to worthy Master Peters, and cals him a spirituall	News	monger: Aulicus, if he be so, thou mightest have done well for
I am sure he is not so spirituall, but thou art as carnall a	News	monger as the Kingdome hath. *Stock of news.* He saies, He
as carnall a news monger as the Kingdome hath. *Stock of	News	* He saies, He came with a stock of news cost two houres
hath. *Stock of news.* He saies, He came with a stock of	News	cost two houres hearing, no, it cost more, the losse of the West
with some of the ware you so contemne, but who sent you this	News	, that you are so punctuall to the very Monday, you might have
furnished me with many of my notes, we believe thow hadst thy	News	of some Post, that would not stay for hast to bring true
all the rest of his followers in swiftnesse. *Western	News	. * The West also cleeres up, the influence of his Excellency
on the sixth of July instant (being the next day after the	News	came of Prince Ruperts overthrow) acknowledged in writing this
from the Governour, so said the messenger that brought the	News	of P. Ruperts victory, for I suspect him now, as much as

As can be seen, the word *news/newes* is often preceded by evaluative adjectives such as *great*, *good*, *bad* or by the verb *to come*. At first sight one could assume that this lexeme has neither negative nor positive connotations and that its use is rather impartial, but analyzing it more closely it can also be noticed

that it is rarely preceded or followed by polysyllabic words. Most of the terms which are associated with *news / newes* are colloquial words, generally used in informal contexts. Interestingly, recent studies have demonstrated that during the first Civil War period the word *news / newes* was frequently associated with low-quality press. Despite the contemporary collective term *newsbooks*, individual serials rarely used the term *news* in their titles. Foreign affairs were more frequently described as news. Some earlier publications calling themselves 'news' were sensationalist writings, wonder-pamphlets containing no real news, therefore by 1641 *news/newes* could be pejorative<sup>25</sup>. Editors and publishers definitely preferred terms such as *occurrences, transactions, proceedings, passages, affairs, relations* and particularly *intelligence* and *informations* to the less sophisticated news, elevating themselves above public cravings<sup>26</sup>. As can be seen from the data reported below (Table 2) the term *intelligence* is never preceded by evaluative adjectives except for *good*, but in this case *good* refers to the quality of the information rather than to the content of the facts. The contexts in which *Intelligence* is used are definitely more formal than the ones in which *News / Newes* is generally found. Not by chance is it part of the title of *Mercurius Aulicus* (*MERCVRIVS AVLICUS, Communicating the Intelligence and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME*) and it always collocates next to words indicating extremely important places or people such as *Court, King, Majesty / Majestie, Kingdom / Kingdome, House of Lords* and *House of Commons*.

Table 2: *Intelligence* occurrences*MERCURIUS AULICUS*

Search string(s): Intelligence

Word total: 89.308 - Returns total: 57 - Percentage: 0,06%

Texts searched: 22

<i>MERCVRIVS AVLICUS, Communicating the</i>	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
<i>MERCVRIVS AVLICUS, Communicating the</i>	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
<i>MERCVRIVS AVLICUSS, Communicating the</i>	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
were taken Prisoners, with 48 piece of Canon, &c. which	Intelligence	our friends received from divers scores of Rebels now Prisoners
<i>MERCVRIVS AVLICUS, Communicating the</i>	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
perhaps will tell us. THURSDAY. June 20. The chiefe	Intelligence	of this day was concerning Weymouth, reported to be taken by the
<i>MERCVRIVS AVLICUS, Communicating the</i>	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
1132 AUG. 22, & 23. 1644. up some other Rebels, he had	Intelligence	of 40 of His Majesties Horse some foure or five miles from him,

Lieutenant Generall Middleton; for he that should bring him	Intelligence	, was this day brought prisoner into Wallingford Castle: His name
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
successe at Selby in Yorkshire, where Colonell Bellases had	Intelligence	that a partee of the Rebels lay quartered thereabouts; whereupon
27 April 1644 p. 961 And in the meane time you may have some	Intelligence	from the Londoners, who tell us in print. 1. That there was a
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
For His Majestie being at Buckingham on Monday last, had	Intelligence	brought that Waller was at Chipping-Norton, and next day
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
1644. Towne of Annan. On Monday my Lord Harris Maxwell gave	Intelligence	, that the remnant in Scotland were gathering together to man
neere Aberdene. MONDAY, April. 29. This day we had certaine	Intelligence	that a Ship (a Man of Warre) from Lyme was brought into Weymouth
he swore he would see them both hang'd and quartered. This	Intelligence	we had from a worthy Gentlemen who at that time was prisoner in
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
as they began to threaten Sir Francis his Troops, who sending	Intelligence	yesterday to Bristol, that the same night the Rebels resolved to
in Yorkeshire, who writes that he hath received certaine	Intelligence	that the Rebels are absolutely routed, that the PRINCE with his
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
of them, and tooke foure prisoners. The Rebels having some	Intelligence	that His Majesty had quit Reading, and drawne the Garrison
they have vowed to do) but their Scouts gave them as true	Intelligence	as he in print, and had almost thrust the eager Rebels within
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
And they had need, for we are advertised by certaine	Intelligence	, that the Earle of Essex was on Monday last (Aug. 5) at
from the Lord of Loughborough, who on Saturday last having	Intelligence	of certaine Waggons and Cart loads of Barrells (which were
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
Snead's Regiment with party of House sent from Uttoxeter, had	Intelligence	that the Moorland Rebels were drawing together in a towne neare
<i>MERCURIUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.

other Rebellious Garrisons were very sensible of, by the same	Intelligence	which they received from their 1083 JULY 13. 1644. fugitive
<i>MERCVRIOUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
to starve it, as they had to storne it. There came to Towne	Intelligence	the day before, that a great blow was given the Rebels, by
desire should be allowed you and your fellow Scouts, to bring	Intelligence	. MONDAY. Iune 10. We told you in the 18 Weeke of the last
annum to be given amongst them to serve the State with true	Intelligence	) And some of them are so observant of his actions, that they
when he went to Warwicke) from whence he might receive	Intelligence	how the day succeeded, and afterwards appear, or remaine
goe with on with his worke in Lancashire; made use of the	Intelligence	, and marched towards Liverpoole, an Haven towne of Lancashire,
use to put up pickled Oysters, or Anchoves in.) Some give us	Intelligence	of a brave exploit done by those of Lyme, who fell upon the
<i>MERCVRIOUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	, and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
the world may see that the Court is neither so barren of	Intelligence	, as it is conceived; nor the affaires thereof in so unprosperous
to a servant of Sir William Brereton, whereby he came to have	Intelligence	of some of their more secret designes and counsels, imparted
***** <i>MERCVRIOUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME. The
Fairfax. And it was further certified from thence by good	Intelligence	that Sir John Norwich one of the leaders of the Rebels, who
<i>MERCVRIOUS AVLICUS</i> . Communicating the	Intelligence	, and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
<i>MERCVRIOUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	, and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME. The fourth Weeke.
Master Secretary Nicholas a way how to receive 700l for	Intelligence	. This did so startle some in the House of Commons, that Pye was
is usually allowed the Secretaries of Estate to maintaine	Intelligence	. And so this terrible Treason had no other punishment but scorne
<i>MERCVRIOUS AVLICUS</i> , Communicating the	Intelligence	and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
doe they use to recompence their servants. This day we had	Intelligence	, that the Scottish Covenant (which was brought into England by
Sedition. THURSDAY. August 31. This day we received	Intelligence	, that the Garrison in Ports- (479) mouth, (consisting of 350
come beyond the lines of Communication. We also received	Intelligence	, that Murford that infamous Governour of Southampton, continues
<i>MERCVRIOUS AVLICUS</i> . Communicating the	Intelligence	, and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME. The
from that which was first reported. For whereas by the first	Intelligence	, which was given from thence, it was advertised that the forces

<i>MERCVRIVS AVLICUS</i>	Intelligence	, and affaires of the Court, to the rest of the KINGDOME.
some private Roundhead in Reading taking notice had sent	Intelligence	thereof unto the Forces of the rebels, lying not farre off. But,
unto the Rebels, they came on Tuesday (according to the first	Intelligence	) to the said Gentleman's house, to the number of of 600 foote

*MERCURIUS BRITANICUS*Search string(s): *Intelligence*

Word total: 41.007 - Returns total: 33 - Percentage: 0,08%

Texts searched: 12

behinde me, and there let him wait at the back doore of my	Intelligence	. Now I arrive at the affairs of the Kingdom, and I shall make
with very good devotion, that made no other use of them then	Intelligence	for Aulicus; but I do not wonder they heare from Greenwich to
diligent in the Northern Countries to oppose the Scots; your	Intelligence	failes; there are many hundreds now gone into Barwicke for the
of honours Booke. (345) Aulicus *Aulicus deceived by his	Intelligence	* Aulicus is woefully betrayed by his Intelligencers this week,
senses again this Kings Raigne. *Strange effects of false	Intelligence	* You will not believe how this false Alarm they had of a
a true Copy of it, which is more then ever he did yet, of any	Intelligence	that ere I saw from him, for he never troubles the Reader with
thou mightest have done well for the good of thy soule and	Intelligence	, to have conferred notes with him, I am sure he is not so
them if you dare, are they not the same that send you your	Intelligence	? Who will never leave till they be Chamber-fellowes with that
of our gallant and worthy Senator Sir Henry Vane: what more	Intelligence	from the house of Commons? Gentlemen, will ye never leave, when
The Governour of Tickhill writes that he received certaine	Intelligence	, that we were absolutely routed; how? Absolutely? And routed
routed; how? Absolutely? And routed too? And certain	Intelligence	and? Also this is very much for the Governour of Tickhill to
Plull Ale, and lightning like toft, this fellow writ this	Intelligence	over a mornings draught. His Majestie having eaten and
news of some Post, that would not stay for hast to bring true	Intelligence	. Printed according to Order, for Robert White.
now he is one of the Incapables of this Kingdom. *Oxford	Intelligence	* He sayes they in Yorkeshire must trie it once again: Sirrah,
Army (as you called them) a pretty fine Oxford notion for	Intelligence	, pooor creature! Thou hast no trading, Henry Hall, and Leonard
from thence, keep their chambers, as some say, for want of	Intelligence	. *Souldiers returning.* He tels us now of our Officers and
and Sir Tho: Fairfax; whom he took prisoners in his last	Intelligence	, yet he failes still in the businesse, for he fancies that



told you the last weeke; Doe you see how hee lookes back for	Intelligence	? He hath no no comfort this weeke, and so hee lookes over his
He tels us now of Col: Weemes, and in favour to his	Intelligence	, draws it out, and in short, the story is this, and let any
findes not the West to answewr expectation; who sent you that	Intelligence	? the Governor of ?Tuckhill sure, the same man that writ to you
Sirrah be not so confident of their rising, you know your	Intelligence	is fraile, and apt to miscarrie, do you not remember the Bells,
they see double and saw monstrous appearances in their last	Intelligence	, that the Earle of Manchesters Army was routed, the Siege
it flame out at the top, but this was some sparkling signe of	Intelligence	; and I warrant you Aulicus will tell some prodigy upon this,
come to their senses again, and are come to London. *Oxford	Intelligence	. * He sayes there is Intelligence come from Lancashire of a
come to London. *Oxford Intelligence.* He sayes there is	Intelligence	come from Lancashire of a victorie of P. Ruperts, but it is
fortified places the Scots hold in England. Stay awhile for	Intelligence	, and you may heare shortly our Brethren are in York, and
thy profound nonsense, thy transcendent, and metaphysicall	Intelligence	. *Accompts railed at.* Now he railes at us for our Accompts,
of his Warrant for Venison; you see how he is furnished for	Intelligence	, a Bucke or a Doe helps him now to furnish a whole leafe;
reputation, and thats the worst. And now he hightens his	Intelligence	with an Atchievement from the Lord of Loughborough, which summed
pure worship, and I was pleasant on purpose, that baiting my	Intelligence	with some sport, I might, be read as well in the Court as the
are your eares grown so long in that University? Or our	Intelligence	? *State Committee* He tels us now of the State Committe, which
some amongst ye, that communicate with Oxford, and exchanges	Intelligence	, and write with Onions and in Tiffany, and in Characters. (19)
time, and had a Cipher from him to that purpose, and had good	Intelligence	from him of the affaires at Court, and in the Kings and Queenes

*Intelligence* was a very complex term: it could mean knowledge of events, or understanding, but it also had more dynamic meanings such as the apprehension or interchange of knowledge, or a relation of understanding between parties, and significantly the obtaining or communicating of information by spies or other agents. To inform could also mean to mould a mind or character, that is why newsbooks were also *Intelligencers* (the term was used in too many titles to enumerate). The *Intelligencer* was not someone who plainly passed on information: to inform meant to convey knowledge or news of a particular fact or event. A very famous newsbook titled *The Moderate Intelligencer* distinguished between *Intelligence* and *News*, though implying that both were prone to manipulation or economizing:

Intelligence or Newes, whosoever looks upon it, must be considered in this manner: no man, be he what he will, but will be apt to speak the most and best of what he likes, and conceal the worst, and so of the contrary.<sup>27</sup>

According to Raymond, Intelligence was more mediated than mere news, and conformed to an accepted process of shaping. Several newsbooks had discrete sections of Intelligence: the twelfth issue of *Mercurius Britannicus* significantly introduced a division headed 'Intelligence' distinct from editorial material. Intelligence was a mark of an editor's expertise, a point of competition. It was not freely available: an Intelligencer was also a spy<sup>28</sup>. *Mercurius Aulicus* Communicating the intelligence, and affaires of the Court, used the word intelligence to denote secret affairs, particularly military information, which might be also gathered by a 'Scout', another term which recurred in newsbook titles<sup>29</sup>.

A distinction was also maintained between Information and Intelligence. Juxtaposed against News, Information and Intelligence might look synonymous, but Raymond demonstrated that played off against each other, the relationship of Information to Intelligence was an extension of that between Information/Intelligence and News. As can be seen from Table 3, the word Information/s is almost exclusively preceded by words such as *certain*, *certaine*, *better*, *perfect* both in *Mercurius Aulicus* and *Mercurius Britannicus*. This means that Information mostly referred to editorial matter, informing the judgment of the readers. Intelligence was instead a relationship, «a footing of intercourse established with the reader in which the editor was responsible for gathering and passing on news as well as interpreting it»<sup>30</sup>. It is also very interesting to notice how *Mercurius Britannicus* chose to use Information as part of its title (*Mercurius Britannicus* Communicating the affaires of great BRITAINNE: For the better Information of the People), while as stressed above, *Mercurius Aulicus* adopted the term Intelligence.

Table 3 *Information/s* occurrences

*MERCURIUS AULICUS*

Search string(s): *Information*

Word total: 24.039 - Returns total: 9 - Percentage: 0,04%

Texts searched: 22

4 piece of Canon in the workes behind him; yet upon better	Information	it proved nothing so: his Highnesse having carefully removed all
Robert Harley us'd the Chappell at Saint Iames's, who having	Information	from Cornelius Holland, (who but for Saint Iames's house had
words are worth your notice: ... We have (saith he) certaine	Information	that Sir Richard Grymes with some six thousand men endeavouring
Richard Grymes ... six thousand ... bravely repulsed ... certain	Information	. His meaning is, that our five hundred did as much as if they

of gold or silver out of the Kingdome, set out upon an	Information	that there was a designe of sending away much of the treasure of
their forces together, to suppress him: and a more perfect	Information	of some of the Earle of Newcastles forces comming to Grantham in
weekes) by his order and appointment to be published for the	Information	and satisfaction of His Majesties subjects, whom it concerned in
had beene killed in the enterprize: it proved on further	Information	, that the Commander of the Rebels was not Colonell Goodwin, but
before dinner His Majestie received a more full and perfect	Information	of Sir Ralph Hoptons proceedings in the Western parts then had

Search string(s): Informations

Word total: 4.138 - Returns total: 1 - Percentage: 0,02%

Texts searched: 22

came to London (for so 'tis printed in a book called Certaine	Informations	Numb. 3.) that the Parliament Forces, as-soone as they had heard
---	--------------	--

*MERCURIUS BRITANICUS*

Search string(s): *Information*

Word total: 44.677 - Returns total: 13 - Percentage: 0,03%

Texts searched: 12

the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 10. of June, to Monday the 17
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 12. of August, to Monday the
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Tuesday the 12. of Sept. to Tuesday the
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 15. of July, to Monday the 22.
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 17. of June, to Monday the 24.
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 19. of August, to Monday the
professors of Religion, and godly Ministers. And that if any	Information	be given thereof to this Committee, it shall be a testimony of a
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 1. of July, to Monday the 8.
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 22. of July, to Monday the 29.
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 24. of June, to Monday the 31.
the affaires of great BRITAINNE: For the better	Information	of the People. From Monday the 26. of August, to Monday the

the affaires of great BRITAIN: For the better	Information	of the People. From Monday the 29. of July, to Monday the 5.
---	-------------	--

the affaires of great BRITAIN: For the better	Information	of the People. From Tuesday the 5. of Sept. to Tuesday the
---	-------------	--

Newsbooks even attacked other newsbooks for presenting manipulative untruths as Intelligence. *Mercurius Britanicus* accused *Mercurius Aulicus* of cozening the kingdom with «lies and slanders, instead of Intelligence»<sup>31</sup>.

If a closer look is taken at the word *Lie / Lyes*, it can be noticed that both in *Mercurius Aulicus* and *Mercurius Britanicus* the word which most frequently comes before it is *your* (see Table 4). This clearly means that the editors accused each other of reporting false news. Moreover the use of a form of oral discourse (given by the use of direct reference) in written language denotes a high level of informality and therefore impoliteness<sup>32</sup>. In the early modern period newsbooks often contained features of spoken language: one could argue that since most of them were also meant to be read aloud to illiterate audiences, their authors would compensate for their audiences' illiteracy by writing texts that resembled speech rather than writing. There is some evidence that oral tradition emphasizes shared knowledge and the interpersonal relationship between speaker and listener, whereas the literate tradition stresses the communicative function of language, in fact in this case orality is used in order to influence the reader and shape his or her thought.

Table 4 *Lies / Lyes* occurrences

#### MERCURIUS AULICUS

Search string(s): *Lies*

Word total: 11.120 - Returns total: 4 - Percentage: 0,04%

Texts searched: 22

you? they said, The Lord of Warwicke: which last (among other	Lies	and blasphemies) he preached on Sunday last in Lincolnes Inne
---	------	---

to the walls of Oxford? If you dare tell such monstrous	Lies	in a thing so neere us, how shall we credit you in matters which
---	------	--

his sword; (take heed he draw it not on you at last for your	Lies	and treasons) But I am weary of these titles, of following the
--	------	--

of a truth this once, doe not disable you from imprinting	Lies	for ever after. And now what doth Prince MAURICE thinke you?
---	------	--

Search string(s): *Lyes*

Word total: 35.940 - Returns total: 13 - Percentage: 0,04%

Texts searched: 22

it them who have so earnestly desired it. The Rebels Army	Lyes	still at Lestithyell in Cornwall, His MAJESTIES and Prince
regards their many forces no more than their more numerous	Lyes	and forgeries, which have been let loose from Presse and Pulpit
this is for encouragement of the Earle of Galendar, who now	Lyes	at Kelfe with his fellow Rebels, Roxburgh Queenberry, Lanerick,
and never staid to treat; (you two should Treat before your	Lyes	come abroad.) 3. That the Cavaliers in Taunton-Deane Castle
two honest men to death, because they were Protestants; (two	Lyes	with a breath; one, that they were put to death; and another,
Mercurius Aulicus 27 April - 4 May 1644 p. 968 The London	Lyes	come more early to us this weeke, then ordinarily, else we had
with Carbines and Pistols, (Sirrah, you must not quarter your	Lyes	so neare one another when they quarrell thus.) 24. That the
where (that which they call) Sir William Wallers Army, now	Lyes	couchant: but these few Horse and Foot so disturbed those
great blessings to England (No Pigeon, 'tis one of your great	Lyes	.) 40. That Prince RUPERT at his late being at Newwarke, made the
Waller, to accomplish the worke of Christ, (Two thousand	Lyes	, Pigeon, and this is one of them.) 42. That Sir William sent a
them his greatest Ordnance (the best evidence against their	Lyes	, who said they tooke His Highnesse Cannon and Ammunition) which
Banbury, to learne better obedience. All other Newes (I mean	Lyes	) you must expect from a fine new thing, borne this weeke, called
Letters for the King to the Rebels in Ireland. & you write	Lyes	for the two Houses to the Rebels in England.) 5. That foure

### MERCURIUS BRITANICUS

Search string(s): *Lies*

Word total: 30.065 - Returns total: 17 - Percentage: 0,06%

Texts searched: 12

to set up a banner of truth, upon a Grave and Sepulchre of	Lies	, as the Embleme of greater victory to come. Thus have all the
took horse to visit the Queen, and returned as soon, she	Lies	sick it seemes of her disease and affaires at once ; onely the
London, a few onely escaped, and no fewer than five hundred	Lies	were taken prisoners, it is thought as great a losse as befell
but would not do. He tells us of the many abhominable	Lies	written by the brethren of London this weeke, Master Aulicus,
Aulicus, hold your peace, I have made your Epitaph, here	Lies	Mercurius Aulicus, and there lies Mercurius Aulicus. He jeers as
made your Epitaph, here lies Mercurius Aulicus, and there	Lies	Mercurius Aulicus. He jeers as with an intercepted letter of
them for curries, seeing how they are delivered up to believe	Lies	, even from the King to Aulicus, from the Court to the Cobler,

help: Sirrah do not blaspheme, to call for Gods help to your	Lies	and Prodigies, and for the particulars, they came out last
hinder him in his advance to Yorke, now if our Army that	Lies	in the way for intercepting him prove but an impossibility in
and none of ours, are you such a stranger at Court, and	Lies	so neere it? Doth the King or the Subject ride progresses? He
for I suspect him now, as much as Aulicus, for all the	Lies	from Oxford. But he saies, the Captain that carried him, said,
Fast was kept in Oxford, by the same token thou wast writing	Lies	all Sermon time; and the Bishop of Roffe preached, name him out,
moneth, though Oxford be so well flankerd. He saies we tell	Lies	of Gosworth, &c. too neere us: I thought you had had no time to
&c. too neere us: I thought you had had no time to see any	Lies	of ours, you are so busie in making your own. He saies we sent
Army.* He saies that which they call Sir Williams Army,	Lies	couchant: but not dormant, they were awaken when ye came, by
is the mystery of this Character? Where is the secret? Where	Lies	the engine? Is it in Dog-whipper? or Sca-venger? or Scull? or
nor is the Pulpit and the Tent so incompatible, as he that	Lies	in one, may not exercise in the other; had we more Preaching

In some cases the term *Lies / Lyes* is also associated with *News / Newes*, confirming its negative connotation. Moreover it is significant to see how in *Mercurius Britannicus* the word *Lies / Lyes* often appears when *Mercurius Aulicus* is mentioned.

It is also important to notice that *Mercurius Aulicus*, which was printed in Oxford, often refers to *London lyes*, and that *Mercurius Britannicus*, which was printed in London, similarly refers to *Oxford lyes*.

According to many studies the main purpose of early journalism did not simply focus on the idea of spreading the truth. That is the impression given by accounts of these early years that concentrate on the problems journalists had with the authorities. It is true that governments and writers clashed, but that does not prove the writers' desire to spread the truth<sup>33</sup>. Summing up his study of the mid-century press Frank observed that «from the start most newspapers were set up and maintained to make money. In the seventeenth century, as in the twentieth, profits were usually more important than principle»<sup>34</sup>. Newsbooks could not help being informative, to be sure, but the truth of their content was not as important as their sale, that is why when it appeared that partisanship might sell better than impartiality, periodicals explored that territory as well.

At this point it should be clear that in mid-seventeenth century society news was not a sufficient path to truth, the reader had to be guided through it: Intelligence led to Information which in turn led to understanding and action<sup>35</sup>. In my research I have tried to demonstrate how these linguistic categories constitute a meaningful, coherent and precise distinction in popular rhetoric: their meaning reified between the years 1643 and 1645, as a result

of editors' conscientious attempts to rationalize their role in the presentation of news. The framing of Intelligence was therefore a legitimate practice for an editor, who clearly used specific semantic patterns in order to shape his public thought. Editors were not disinterested promoters of knowledge, but rather conscious mediators between political actors and their public.

## Notes

\* Words emphasised in bold are examined below in the text.

<sup>1</sup> M. Nelson, *A Corpus-Based Study of Business English and Business English Teaching Materials*, Unpublished PhD Thesis, University of Manchester, Manchester 2000, p. 217.

<sup>2</sup> W.N. Francis, *Problems of Assembling and Computerizing Large Corpora*, English Language Research, University of Birmingham, Birmingham 1982, pp. 7-8.

<sup>3</sup> A. Partington, *Patterns and Meanings: Using Corpora for English Language Research and Teaching*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1998, p. 2.

<sup>4</sup> Ivi, p. 2.

<sup>5</sup> J. Higgins, *Language, Learners and Computers*, Longman, London 1988.

<sup>6</sup> A. Partington, *Patterns and Meanings ...*, cit., pp. 2-4.

<sup>7</sup> N. Brownles, *Polemic and Propaganda in Civil War News Discourse*, in Id. (ed.), *News Discourse in Early Modern Britain*, Peter Lang, Bern 2006, p. 37.

<sup>8</sup> A. Partington, *Patterns and Meanings ...*, cit., p. 65.

<sup>9</sup> J.R. Firth, *A Synopsis of Linguistic Theory, 1930-55 (1957)*, in F.R. Palmer (ed.), *Selected Papers of J.R. Firth 1952-59*, Longman, London, Harlow 1968, p. 196.

<sup>10</sup> J. Sinclair, *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford UP, Oxford 1991, p. 170.

<sup>11</sup> G. Leech, *Semantics*, Penguin, London 1973, p. 20.

<sup>12</sup> A. Partington, *Patterns and Meanings ...*, cit., p. 16.

<sup>13</sup> J.R. Firth, *A Synopsis of Linguistic Theory ...*, cit., p. 195.

<sup>14</sup> R. Fowler, *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*, Routledge, London-New York 1991, p. 1.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Ivi, p. 3.

<sup>17</sup> J. Hartley, *Understanding the News*, Methuen, London 1982.

<sup>18</sup> Ivi, p. 4.

<sup>19</sup> J. Raymond, *The Invention of the English Newspaper: English Newsbooks 1641-1649*, Clarendon Press, Oxford 1996, p. 151.

<sup>20</sup> J. Frank, *The Beginnings of the English Newspaper*, Harvard UP, Cambridge 1961, p. 139.

<sup>21</sup> Ivi, p. 75.

<sup>22</sup> Ivi, p. 193.

<sup>23</sup> J. Raymond, *The Invention of the English Newspaper ...*, cit., p. 34.

<sup>24</sup> J. Raymond, *News, Newspapers and Society in Early Modern Britain*, Frank Cass, London 1999, p. 45.

<sup>25</sup> J. Raymond, *The Invention of the English Newspaper ...*, cit., p. 158.

<sup>26</sup> J. Raymond, *News, Newspapers and Society ...*, cit., p. 45.

<sup>27</sup> J. Raymond, *The Invention of the English Newspaper ...*, cit., p. 160.

<sup>28</sup> Ivi, p. 161.

<sup>29</sup> J. Raymond, *News, Newspapers and Society ...*, cit., p. 143.

<sup>30</sup> Ivi, p. 157.

<sup>31</sup> J. Raymond, *The Invention of the English Newspaper ...*, cit., p. 161.

<sup>32</sup> For more detailed information about politeness theory, see P. Brown & S.C. Levinson, *Politeness: Some Universals in Language Usage (1978)*, Cambridge UP, Cambridge 1987.

<sup>33</sup> J. Sommerville, *The News Revolution in England: Cultural Dynamics of Daily Information*, Oxford UP, Oxford 1996, p. 36.

<sup>34</sup> J. Frank, *The Beginnings of the English Newspaper*, cit., p. 268.

<sup>35</sup> J. Raymond, *The Invention of the English Newspaper ...*, cit., p. 162.

### Bibliography

Aijmer K., *Discourse Patterns in Spoken and Written Corpora*, John Benjamins Publishing Company, Philadelphia 2004.

Biber D., Conrad S., Reppen R., *Corpus Linguistics – Investigating Language Structure and Use*, Cambridge UP, Cambridge 1998.

Brownlees N., *Spoken Discourse in Early Modern English Newspapers*, «Media History», 11, 1/2, 2005, pp. 69-85.

Cochrane L., *The Culture of Print: Power and the Uses of Print in Early Modern Europe*, Cambridge UP, Cambridge 1989.

Firth J.R., *A Synopsis of Linguistic Theory, 1930–55 (1957)*, in F.R. Palmer (ed.), *Selected Papers of J.R. Firth 1952–59*, Longman, London, Harlow 1968, pp. 168–205.

Fowler R., *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*, Routledge, London-New York 1991.

Francis W.N., *Problems of Assembling and Computerizing Large Corpora*, English Language Research, University of Birmingham, Birmingham 1982.

Frank J., *The Beginnings of the English Newspaper*, Harvard UP, Cambridge 1961.

Hartley J., *Understanding the News*, Methuen, London 1982.

Higgins J., *Language, Learners and Computers*, Longman, London 1988.

Hoey M., *From Concordance to Text Structure: New Uses for Computer Corpora*, in J. Melia, B. Lewandoska (eds), *Proceedings of PALC 97*, Lodz UP, Lodz 1997, pp. 2-23.

— —, *Lexical Priming and the Qualities of Text*, 2003. Accessible online at <<http://www.monabaker.com/tsresources/LexicalPrimingandthePropertiesofText.htm>> (10/2011).

Leech, G., *Semantics*, Penguin, London 1973.

Louw B., *Irony in the Text or Insincerity in the Writer? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies*, in M. Baker, G. Francis, E. Tognini-Bonelli (eds), *Text and Technology. In Honour of John Sinclair*, John Benjamins, Philadelphia-Amsterdam 1993, pp. 157-176.

Nelson M., *A Corpus-Based Study of Business English and Business English Teaching Materials*, Unpublished PhD Thesis, University of Manchester, Manchester 2000.

Partington A., *Patterns and Meanings: Using Corpora for English Language Research and Teaching*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1998.



— —, *Corpora and Discourse*, Peter Lang, Bern 2004.

Raymond J., *The Invention of the English Newspaper: English Newsbooks 1641-1649*, Clarendon Press, Oxford 1996.

— —, *News, Newspapers and Society in Early Modern Britain*, Frank Cass, London 1999.

— —, *Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain*, Cambridge UP, Cambridge 2003.

— —, *News Networks in Seventeenth Century Britain and Europe*, Routledge, London-New York 2006.

Sinclair J., *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford UP, Oxford 1991.

Skerpan E., *The Rhetoric of Politics in the English Revolution 1642-1660*, Oxford UP, Oxford 1992.

Sommerville J., *The News Revolution in England: Cultural Dynamics of Daily Information*, Oxford UP, Oxford 1996.

Stubbs M., *Corpus Evidence for Norms of Lexical Collocation*, in G. Cook, B. Seidlhofer (eds), *Principle and Practice in Applied Linguistics. Studies in Honour of H.G. Widdowson*, Oxford UP, Oxford 1995, pp. 245–256.

Tribble C., *Genres, Keywords, Teaching: Towards a Pedagogic Account of the Language of Project Proposals*, 1998. Accessible online at <<http://www.ctribble.co.uk/text/Genre.htm>> (03/2012).



Tommaso  
Borri

## Canoni estetici della letteratura caraibica nel periodo dell'indipendenza

### *Introduzione*

In questo lavoro intendo approfondire alcuni aspetti della produzione letteraria in lingua inglese dell'area dei Caraibi, territorio che nel ventesimo secolo ha conosciuto uno sviluppo culturale ed artistico complesso ma allo stesso tempo vivace, delineando alcuni aspetti fondamentali del dibattito culturale ed estetico che, a partire dagli anni '30 fino agli anni '70, ha portato alla fondazione di un'identità letteraria della regione caraibica, che adesso viene considerata a tutti gli effetti un centro di cultura attivo e prolifico con un'identità ben marcata. Proporrò una breve introduzione al tema del canone letterario, osservando come questo possa rivelarsi uno strumento utile per delineare alcuni aspetti dell'identità caraibica. Infine mi soffermerò sul caso specifico delle *West Indies* ex-britanniche, illustrando alcune tematiche fondamentali della letteratura della regione. Lo sviluppo di una sensibilità artistica tipica della realtà caraibica è frutto di un periodo travagliato e complesso per la società dell'intera area. I movimenti per i diritti civili e la lotta per l'indipendenza hanno coinvolto le colonie britanniche della regione per gran parte del secolo scorso. Fu nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale che cominciò a prospettarsi la fine del dominio britannico: tra gli anni '60 e '80, la quasi totalità degli ex-possedimenti si è dichiarata indipendente. Solo Anguilla, Bermuda, Monserrat, le Isole Vergini, le Cayman e gli arcipelaghi di Turks e Caicos sono ancora territori oltremare del Regno Unito. A seguito dell'affrancamento dai legami coloniali si è sviluppato un processo che ha portato alla definizione delle singole realtà politiche e sociali. Di pari passo con i cambiamenti politici si è reso necessario sviluppare una nuova identità culturale sia a livello individuale che collettivo. La nuova condizione (più o meno effettiva, come vedremo) di superamento dell'ingerenza delle potenze europee si riflette



in modo significativo nella pratica letteraria, che presenta sviluppi particolarmente interessanti soprattutto perché frutto di una realtà tra le più articolate e complesse del panorama culturale mondiale. Come vedremo, la varietà etnica e culturale della società caraibica rappresenta un caso unico anche all'interno del contesto postcoloniale. Considerando la sua visibilità a livello internazionale, negli anni 80 la letteratura caraibica risulta essere ormai definita: il riconoscimento della peculiarità letteraria dei Caraibi è culminato con l'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Derek Walcott (1930-) nel 1992. Anche l'ambiente accademico si è dimostrato fucina di ricerca e dibattito culturale, grazie a nuove discipline come gli studi postcoloniali.

### *1. Il canone letterario come elemento di identità*

Il testo letterario, comunque lo si intenda, rappresenta un mezzo di comunicazione; in quanto tale è sottoposto a vari passaggi dal momento della scrittura fino al raggiungimento del destinatario, il pubblico dei lettori. Se è vero infatti che ogni testo assume caratteristiche proprie e peculiari in forza delle coordinate spazio-temporali da cui si sviluppa e dell'ingegno e creatività dell'autore, è anche vero che, come osservato a cavallo tra gli anni '30 e '40 del Novecento dagli studiosi del circolo letterario di Praga «solo con l'essere letta l'opera diventa esteticamente reale» ed è attraverso l'interazione col pubblico che «le opere diventano un oggetto dell'esperienza estetica e un valore non solo nella sfera dell'estetica, ma anche nell'insieme della vita sociale»<sup>1</sup>. L'opera letteraria quindi non ha semplicemente un valore intrinseco, ma rappresenta in realtà un momento di comunicazione. In quanto tale risulta essere fortemente legata alla ricezione da parte del lettore e, più in generale, della realtà in cui ciò avviene<sup>2</sup>. Nessun testo può (o almeno dovrebbe) essere studiato senza che venga considerata la realtà dalla quale scaturisce; né si possono ignorare le dinamiche che si instaurano tra il testo e l'insieme dei suoi fruitori. Secondo Alberto Cadioli l'analisi della ricezione si basa su osservazioni come le seguenti:

'Nei singoli testi letterari è già inscritta la ricezione e sono prefigurati i riceventi?'; 'Chi sono i lettori reali [...]?'; [...] 'In quali forme, in quali contesti, con quali modalità, in seguito a quali strategie il testo letterario è da loro ricevuto?'; 'C'è stata e quale ruolo ha avuto un'iniziativa editoriale, in rapporto ai riceventi?'<sup>3</sup>

Tutte queste domande ci aiutano a comprendere come l'analisi del pubblico ricettore sia anche di tipo storico e sociologico e includa necessariamente anche una riflessione sul canone letterario. Con questo termine si indica, in letteratura, l'insieme delle opere e degli autori che in una data realtà geografica e sociale e in un determinato periodo storico vengono considerati fondamentali e autorevoli, ovvero portatori di una 'sapienza'

letteraria e di certi valori nei quali si può identificare, e grazie ai quali si può definire, una comunità sociale. Chris Baldick usa i termini «Pantheon» e «Syllabus» per identificare l'insieme degli autori canonici e delle loro opere<sup>4</sup>. La definizione e il riadattamento del canone sono tuttavia dei fenomeni complessi in perenne sviluppo, e i parametri ideologici su cui questi si fondano possono essere ridiscussi e ridefiniti al variare, ad esempio, delle coordinate temporali, morali e di gusto anche all'interno di una stessa realtà sociale. Si può quindi osservare, con Silvia Albertazzi, come

nella formazione di qualsiasi canone, un ruolo di primo piano sia giocato dall'ideologia. In altre parole, il processo di canonizzazione dei testi letterari è sempre motivato dagli interessi (culturali, sociali, economici) e dalle credenze (religiose, politiche) di chi lo compila.<sup>5</sup>

Si può, dunque, considerare il processo di formazione del canone come un passo fondamentale per la definizione di una comunità di parlanti. La tendenza a stabilire dei punti di riferimento è un fenomeno naturale che riveste un ruolo chiave all'interno di ogni tipo di comunità. Fissare delle norme linguistiche e poetiche che consentano una visione unitaria dell'esperienza comune ai soggetti di tali comunità, aiuta a mantenere e preservare un'identità storica e sociale. Questo percorso è però inesorabilmente legato a un processo di esclusione: la controversia riguardo alla definizione di ciò che viene considerato canonico, infatti, non passa soltanto attraverso scelte poetiche ed editoriali che riguardano temi o forme, ma costringe a definire alcuni soggetti, espressione di determinate realtà, che verranno rappresentati a discapito di altri. Come osserva Roberto Mulinacci la definizione di un soggetto comune, un *noi*, passa automaticamente attraverso l'identificazione di una realtà altra, un *loro*, identificato (spesso grazie a stereotipi) e in qualche modo allontanato<sup>6</sup>. Per questo motivo l'idea di canone si interseca con le dinamiche di potere insite nel processo della rappresentazione. Stabilire un canone significa decidere quali realtà riconoscere come ontologicamente presenti e vive e quali no, quali soggetti dar voce e quali far tacere. Questo processo di inclusione/esclusione ci riporta al tema intorno al quale si sviluppa questo intervento, ovvero l'esperienza del dominio coloniale. Per quanto riguarda il caso specifico dell'Impero britannico, mi sembra interessante notare come questo abbia mantenuto nel tempo un atteggiamento ambivalente nei confronti delle popolazioni assoggettate. Per motivare e stabilizzare la realtà imperiale, nel corso dei secoli gli inglesi tentarono di imporre una visione unitaria dell'impero. Come osserva lo scrittore Caryl Phillips (1958-):

The once great colonial power that is Britain has always sought to define her people [...] by identifying those whodon't belong. As a result, Britain has developed a vision of herself as a nation that is both culturally and ethnically homogeneous [...].<sup>7</sup>

Luisa Pèrcopo riconosce una tendenza simile anche nella divulgazione della letteratura, elemento centrale dell'impresa coloniale: «[...] i romanzi e la narrativa britannica [...] hanno avuto il compito di cementare l'identità dell'Europa attraverso un processo di contraddistinzioni negative»<sup>8</sup>. Ian Baucom osserva<sup>9</sup> che in tutti i territori che conobbero l'esperienza della colonizzazione britannica si può riscontrare questo tentativo di assorbimento culturale nei confronti di altre realtà distinte. Promuovere l'idea di una supposta omogeneità culturale all'interno dell'impero fu in realtà una strategia attraverso la quale i centri di potere imperiale esercitarono il proprio predominio. Il processo di annessione culturale attuato nelle colonie si accompagnava alla divulgazione di idee e pratiche culturali tipicamente britanniche, che venivano proposte come 'migliori' con lo scopo di eliminare, o almeno sminuire, ogni cultura che si ponesse in contrasto con quella centrale. Uno sviluppo culturale indipendente infatti avrebbe potuto accompagnarsi allo sviluppo di sentimenti politici indipendentisti. Il procedimento attraverso il quale le colonie vengono annesse all'impero si lega quindi alla negazione dell'identità del soggetto colonizzato. Da un punto di vista letterario il dominio della cultura e delle immagini canoniche imposte dall'impero influirà molto sullo sviluppo di una poetica indipendente nelle colonie. Questo lavoro vuole identificare alcuni aspetti fondamentali di questo processo in quelle aree delle *West Indies* che hanno subito il dominio britannico.

## 2. Aspetti storico-sociali

È necessario tener presenti alcuni elementi storico-sociali significativi per definire i caratteri distintivi della cultura locale. La regione caraibica, lo si è detto, rappresenta una realtà molto complessa, sia dal punto di vista storico che dal punto di vista culturale. L'arcipelago dei Caraibi si estende in modo discontinuo per più di duemila chilometri tra il Golfo del Messico e l'Oceano Atlantico, dalla Florida alle coste venezuelane. Si tratta di un territorio che presenta un ricco intreccio di culture e lingue, che rimangono a volte totalmente distinte l'una dall'altra. Un territorio che, quindi, non è facile delimitare in termini geografici, etnici e linguistici. Lo stesso termine *West Indies*, comunemente in uso nella società anglosassone, è il frutto dell'errore di Colombo.

L'impatto coloniale ha avuto un effetto peculiare e devastante sulla regione. Il forte scontro con la cultura e la violenza europee portò già nel sedicesimo secolo all'annientamento della popolazione indigena, costituita da società tribali come gli Harawaks, i Taino e i Caribi. Prima dell'abolizione della schiavitù nei territori britannici nel 1834, circa cinque milioni di Africani furono trasferiti per lavorare nelle piantagioni di canna da zucchero. In seguito furono i cosiddetti *indentured labourers*, provenienti da India, Cina ed Europa ad essere importati. Antonio Benítez-Rojo descrive così la situazione etnica e culturale dei Caraibi:

Within this vague geographical orbit, the concept of "social class" is usually displaced by "race", or in any event by "skin color." [...] we are dealing with a puzzle which, strictly speaking, is impossible to complete, since it lacks a frame, properly speaking.<sup>10</sup>

Si venne così a costituire un insieme di realtà identitarie complesse e variegate assoggettate al sistema sociale razzista della *plantation*. Le comunità che si trovarono inserite in questa nuova struttura sociale dovettero ridefinire se stesse talvolta partendo da una condizione di totale sradicamento culturale ed emotivo. Secoli di colonialismo portarono queste popolazioni, che erano state trapiantate in una realtà diversa, a rinegoziare la propria identità: fondamentale a riguardo l'adozione della lingua imposta dalla potenza coloniale e la conseguente trasformazione di questa in un linguaggio creolo (o lingua creola, come vedremo più avanti). Proprio in forza della loro condizione di spaesamento, i nuovi soggetti che scaturirono dall'esperienza coloniale dovettero inoltre affrontare il processo della decolonizzazione senza avere alcuna cultura primigenia locale cui poter far riferimento. Questo elemento risulta significativo per descrivere la particolare esperienza storica dei Caraibi: nei paesi colonizzati che avevano alle spalle una consapevolezza storica legata alle tradizioni della propria terra, infatti, la risposta alla struttura culturale imposta dall'impero vide nella realtà precedente un simbolo ed un modello da seguire. Ciò non si rivelò possibile nel contesto caraibico. Questa realtà si discosta notevolmente anche dal modello delle *settler colonies*. La lotta per l'indipendenza infatti non avvenne in questo caso per mezzo dei coloni che, come negli Stati Uniti e in Australia, si organizzarono in comunità sempre più autonome. Nei Caraibi furono prevalentemente i discendenti degli schiavi a lottare per raggiungere questa mèta. Anche per questi motivi, nel testo *The Empire Writes Back* si propone un modello di analisi della realtà caraibica che considera il fenomeno da un punto di vista regionale, più che nazionale:

[...] the entire contemporary population has suffered a displacement and an "exile" from Africa, India, China, the "Middle East" and Europe. The West Indian situation combines all the most violent and destructive effects of the colonizing process. Like the populations of the settler colonies all West Indians have been displaced. Yet this displacement includes for those of African descent the violence of enslavement, and for many others (Indian and Chinese) the only less violent disruption of slavery's "legal" successor, the nineteenth century system of indentured labour.<sup>11</sup>

La sfaccettata complessità della regione caraibica ha dunque influito notevolmente sul processo, in parte tuttora in corso, che porta alla presa di coscienza di una realtà identitaria comune, punto di partenza per porre le basi di un canone estetico e letterario. I primi passi significativi nel

processo di formazione di un'identità comune furono compiuti nel periodo a cavallo tra i due conflitti mondiali. L'onda della Grande Depressione colpì duramente l'economia locale incentrata sulla produzione della canna da zucchero e questo portò ad un periodo di agitazioni sociali alle quali contribuì il ritorno dei reduci della prima Guerra Mondiale, che avevano acquistato maggiore coscienza dei propri diritti. Negli anni '30 si ebbero le prime spinte nazionaliste e cominciò a formarsi una coscienza di classe. Le rivolte per il diritto di voto ebbero una eco importante e posero le basi affinché venisse riconosciuta una sempre maggiore indipendenza alla regione. Il suffragio universale fu garantito a partire dalla metà degli anni '40 in Giamaica, Barbados e in altre realtà della regione, come la Guyana. Il processo di decolonizzazione proseguirà fino agli anni '60 (addirittura fino al 1981 nel caso della Guyana), ma si possono identificare gli anni '30 e '40 come il periodo in cui iniziò a svilupparsi un sentimento collettivo contro l'idea coloniale e la struttura stessa dell'impero. Altri elementi contribuirono a tale proposito. Come osservano gli autori dell'introduzione a *The Routledge Reader in Caribbean Literature*,

The 1941 Anglo-American agreement which permitted the establishment of United States military bases in the region also influenced the cultural as well as economic climate in an interesting way: the "American occupation" demolished the myth of white superiority; Trinidadians saw white Americans perform hard manual labour.<sup>12</sup>

L'esperienza che più segnò le vicissitudini politiche della regione fu però quella della Federazione. Dal gennaio 1958 al maggio del 1962, la *West Indies Federation* rese possibile la creazione di un'entità statale a se stante che si pose come obiettivo la conquista dell'indipendenza. Dieci erano le province della federazione, ma al suo interno di questa il ruolo principale spettava alla Giamaica, a Trinidad e a Barbados. Si trattava di uno stato federale autonomo che riconosceva la sovranità della regina Elisabetta II, rappresentata da un Governatore Generale, e dove la gestione politica passava per un parlamento bicamerale. Il suo fallimento precoce si può ascrivere a vari fattori derivanti soprattutto dalla mancanza di un'esperienza comune di autogoverno tra i vari stati membri e da una certa resistenza alla partecipazione democratica da parte della popolazione. Contribuirono poi le spinte nazionaliste e l'inadeguatezza di certe norme costituzionali. Fondamentale fu comunque il ruolo della Giamaica, che non gradiva lo status coloniale che ancora caratterizzava la Federazione e si sentiva relegata ad una posizione troppo subalterna al suo interno. Al fallimento di tale esperienza sono sopravvissute soltanto alcune organizzazioni ed istituzioni come la Comunità Caraibica (CARICOM) e la *University of the West Indies* che è riuscita a mantenere molte sedi in varie parti della regione.

In questi anni di grandi cambiamenti si ebbe un'altra esperienza fondamentale che accomunò la popolazione dei Caraibi, ovvero la forte ondata mi-



gratoria verso l'Inghilterra, centro dell'impero. Per convenzione si fa risalire la data d'inizio dell'emigrazione *West Indian* in Gran Bretagna al 22 giugno 1948, giorno in cui al porto di Tilbury approdò per la prima volta il transatlantico *Empire Windrush* con a bordo 417 immigrati giamaicani. In realtà già negli anni della Seconda Guerra Mondiale erano stati reclutati soldati dai possedimenti caraibici. Con la chiamata alle armi, il Regno Unito mostrava per la prima volta di fare affidamento sulla popolazione caraibica, che reagì con una forte adesione poiché per la prima volta si vide aprire le porte dell'Europa. Nel dopoguerra le condizioni economiche delle colonie peggiorarono a causa della forte riduzione della domanda di prodotti grezzi come la canna da zucchero su cui si fondava gran parte dell'economia coloniale delle isole. I Caraibi inglesi si trovarono quindi a dipendere nuovamente dal Regno Unito. Dal 1948 al 1962 giunsero in territorio britannico una media di circa 15000 immigrati all'anno.

Di pari passo con l'evolversi della situazione politica, si andava sviluppando anche una resistenza culturale al discorso coloniale.

### 3. Sviluppi della letteratura caraibica

La produzione letteraria in lingua inglese dei paesi caraibici si interseca necessariamente con gli equilibri culturali cui abbiamo accennato. I primi esempi sono espressione della cultura coloniale e della popolazione creola<sup>13</sup>. Le comunità creole crearono una propria realtà culturale idealizzata, lontana da quella terribile delle piantagioni e piuttosto attiva, tanto da favorire, ad esempio, la nascita di teatri e club letterari. La poetica e le immagini proposte erano fortemente caratterizzate da una componente ideologica ed estetica di stampo coloniale. Questi modelli culturali persero importanza nei primi decenni del secolo scorso, di pari passo con l'evoluzione della società e del desiderio di indipendenza che si stava formando.

Si possono riscontrare anche pochi ma significativi esempi di produzione letteraria da parte di autori 'locali' che dettero vita ad una forma di letteratura ispirata ai valori di una nuova identità. La collana *All Jamaica Library*, ad esempio, apparve grazie al sostegno del *The Jamaica Times*: dal 1903 al 1909 il quotidiano stimolò e sostenne un'attività letteraria che altrimenti sarebbe rimasta sconosciuta in quanto esclusa dai discorsi canonici. Ebbe così inizio quel

[...] literary shift away from the Eurocentric romanticism of the nineteenth century to a type of work focusing on Caribbean societies and classes. This nationalism found expression in the poetry of Thomas Henry MacDermott, alias Tom Redcam; journals such as the *Jamaica Post* [...] created, with great difficulty, the closest works the British Caribbean had ever had to a popular literature designed for the masses without patronizing the masses.<sup>14</sup>

L'esperienza del colonialismo e dello sradicamento prima, e quelle dell'emancipazione e degli impulsi nazionalistici poi, sono i fattori che hanno

contribuito a definire le *West Indies* britanniche come un soggetto socio-culturale autonomo, seppur assai complesso. La letteratura caraibica in lingua inglese sulla quale si sofferma questo lavoro è il frutto di tali esperienze.

L'evoluzione di questa attività letteraria avvenne in un'atmosfera nuova e si intrecciò saldamente con il dibattito sui concetti di comunicazione e standardizzazione della cultura che caratterizzano i discorsi post-coloniali. A tale riguardo ritengo sia importante notare un altro aspetto che può contribuire a contestualizzare meglio lo sviluppo della letteratura caraibica, ovvero l'esperienza di esilio intellettuale che egli anni '60 fece incontrare in Gran Bretagna la schiera di scrittori che avrebbero dato vita al boom letterario dei Caraibi:

The most significant feature of West Indian life and imagination since Emancipation has been its sense of rootlessness, of not belonging to the landscape; dissociation, in fact, of art from act of leaving. [...] The problem of and for West Indian artists and intellectuals is that having been born and educated within this fragmented culture, they start out in the world without a sense of 'wholeness'.<sup>15</sup>

Con queste parole il poeta Edward Kamau Brathwaite (1930-) indica la condizione culturale dei Caraibi. Seguendo l'onda migratoria che vedeva spostarsi un numero cospicuo di lavoratori dalle loro isole verso la Gran Bretagna, anche molti intellettuali ed artisti, soggetti attivi del dibattito e della produzione culturale nazionale, scelsero di abbandonare quella provincia dell'impero. Scrittori come George Lamming (1927-) e Vidiadhar Surajprasad Naipaul (1932-) ritennero fondamentale, per poter esprimere e realizzare al meglio la propria arte, recarsi nella realtà metropolitana di Londra. Le motivazioni di questo esilio intellettuale volontario sono state espresse in modo articolato dai protagonisti stessi. Secondo Brathwaite, gli scrittori che si erano allontanati avevano abbandonato una «stifling atmosphere of middle class materialism and philistinism»<sup>16</sup>. Da questo punto di vista la scelta, per quanto dura, si rivelò fruttuosa. Proprio grazie alla nuova condizione di sradicamento culturale un gruppo di intellettuali caraibici ebbe modo di riunirsi per discutere in modo specifico di temi identitari. E tutto ciò avvenne a Londra, dove questo gruppo variegato realizzò per la prima volta di essere portatore di un sentimento culturale comune. Un'esperienza significativa fu la pubblicazione, tra il 1958 e il 1965, del *West Indian Gazette and Afro-Asian Caribbean News*. Questo quotidiano, rivolto principalmente alla popolazione caraibica residente sul suolo britannico, «seemed to be born out of a need for greater social cohesion arising from the problems that arose from living in Britain»<sup>17</sup>. Nella capitale dell'impero fu anche possibile realizzare un'esperienza come quella del *Caribbean Artist Movement* (CAM), un vero sodalizio di intellettuali delle *West Indies*: fondato nel 1966 da John La Rose e dallo stesso Brathwaite, il movimento si pose come obiettivi il riconoscimento di una forma d'arte specificamente caraibica e la diffusione di un'estetica nuova, che esulasse dall'ideologia europea

imperante. Si tentò anche di questa esperienza culturale nei Caraibi, dove fu però fortemente condizionata dalla politicizzazione delle idee che la caratterizzavano<sup>18</sup>. Anche Lamming affermò: «No Barbadian, no Trinidadian, no St. Lucian, no islander from the West Indies sees himself as a West Indian until he encounters a foreign islander in another country»<sup>19</sup>, riconoscendo la mancanza di un 'vero' pubblico letterario caraibico, mancanza alla quale era riconducibile la consapevolezza da parte degli scrittori della propria generazione di non essere riconosciuti intellettualmente rilevanti in patria.

Alla luce di queste osservazioni è facile comprendere quanto potesse essere difficile la condizione degli scrittori nei Caraibi. Si può aggiungere come fattore decisivo per la scelta di emigrare, la crisi che aveva investito la regione anche nell'ambito dell'editoria. In quegli anni si registrarono pochi casi di periodici letterari che svolgessero il compito di mantenere viva la voce caraibica, cercando di preservare una realtà regionale. Il caso più autorevole sarà quello delle riviste *The Beacon* (1931-33) pubblicata a Trinidad, *BIM* pubblicata a Barbados (1942-1996) e *Kyk-over-al*, fondata nel 1945 in Guyana e ancora attiva. A partire dagli anni '30 del Novecento, sull'onda dei dibattiti attivati dai movimenti per i diritti politici, si era assistito ad una rapida espansione di questi spazi che cercavano di dar vita ad una nuova consapevolezza culturale tipicamente caraibica.

Focalizzandosi sul consolidamento delle tradizioni locali, i periodici letterari dei Caraibi rappresentarono un tentativo concreto di dar vita ad una letteratura che esprimesse la propria originalità nei confronti della visione culturale canonica britannica (se non addirittura in opposizione ad essa). Per tale motivo molte di queste realtà non sopravvissero al crollo della Federazione nel 1962 e al senso di disillusione che ne seguì.

L'esperienza dell'esilio condizionò anche in altro modo questi intellettuali. Essendosi finalmente trovati al centro dell'impero, godettero di un punto di vista privilegiato, dal quale fu possibile lanciare uno sguardo d'insieme su tematiche ormai divenute globali come gli effetti del colonialismo e della schiavitù. Fu possibile inoltre entrare in contatto con realtà fino ad allora distanti, e partecipare al dibattito su idee identitarie nuove. Brathwaite ricorda come momento fondamentale il discorso tenuto nel 1966 a Londra da Stokely Carmichael, leader del movimento *American Black Power*<sup>20</sup>. Questo personaggio carismatico catalizzò intorno a sé tutta una serie di sentimenti che fino ad allora erano risultati dissociati, privi di un centro: «Carmichael enunciated a way of seeing the black West Indian that seemed to many to make sense of the entire history of slavery and colonial suppression, of the African diaspora into the New World. And he gave it a name»<sup>21</sup>. Brathwaite stesso sosterrà fortemente l'idea di una *Black International* e l'importanza della presa di coscienza da parte dei discendenti delle vittime del *Middle Passage* (il terribile viaggio in nave per trasportare gli schiavi), delle proprie radici africane. Come vedremo in seguito, questo risulterà essere uno dei temi principali per definire lo sviluppo di una nuova poetica caraibica.

Tra gli altri scrittori, anche Lamming osserva quanto questa scelta di trasferirsi nel paese che aveva colonizzato la sua terra fosse difficile. Eppure secondo l'autore fu fondamentale inserirsi ed integrarsi nella realtà metropolitana londinese per trasformare la figura del nativo da soggetto passivo ad agente attivo dello scambio culturale:

These men had to leave if they were going to function as writers since books, in that particular colonial conception of literature were not—meaning, too, are not supposed to be—written by natives. Those among the natives who read also believed that; for all the books they had read, their whole introduction to something called culture, all of it, in the form of words, came from outside: Dickens, Jane Austen, Kipling and that sacred gang.<sup>22</sup>

Ponendosi soltanto come soggetto colonizzato, la cui posizione era stata definita dai discorsi imposti dalla supremazia britannica, la figura dello scrittore avrebbe visto mettere in discussione il suo stesso diritto a scrivere. È in *The Occasion for Speaking* (1960) che Lamming chiarisce la natura ed il peso che l'idea dell'Inghilterra ha avuto sugli scrittori dei Caraibi anglofoni. L'autore riconosce infatti come la consapevolezza culturale delle *West Indies* sia stata fortemente influenzata dell'esperienza coloniale: «the *idea* of England [...] is a seed of [...] colonisation which has been subtly and richly infused with myth»<sup>23</sup>.

Più avanti nello stesso testo si sofferma sull'analisi di quello che egli definisce 'mito' inglese secondo i cui parametri è stata educata la popolazione caraibica. Ciò risulta aver plasmato la percezione della realtà dei soggetti colonizzati, tanto da collocarli in un certo senso al di fuori della realtà. A tal proposito riporta come aneddoto l'esperienza vissuta a bordo di una nave, durante una traversata oceanica verso l'Inghilterra, quando conobbe un uomo proveniente da Trinidad che era rimasto quasi scioccato nel vedere un marinaio inglese, un bianco, che stava svolgendo un semplice lavoro di fatica.

Il contatto con la realtà britannica rese possibile osservare dall'interno le strutture del mito coloniale e permise agli intellettuali di definire una nuova identità caraibica al di fuori degli schemi coloniali precedentemente imposti.

Lo sradicamento intellettuale si rivelò quindi assai produttivo, seppur traumatico. Le realtà post-coloniali ebbero dunque la capacità di sviluppare discorsi culturali propri e nuovi in funzione della loro condizione di marginalità. Quei soggetti passivi che erano stati amministrati dalle potenze coloniali e definiti, 'raccontati' dalla cultura occidentale, sperimentarono l'esperienza di dover riempire quel vuoto identitario lasciato dalla storia che fino ad allora avevano subito in modo così drammatico. In letteratura questo significò cercare un nuovo modo di narrare se stessi. Per Bratwithe quello fu il tempo in cui «we become ourselves, truly our own creators, discovering word for object, image for the Word»<sup>24</sup>.

#### 4. Figure e temi del canone letterario

Si possono individuare alcuni temi principali che hanno contribuito allo sviluppo di un sentimento culturale tipico dei Caraibi anglofoni e sul quale si sono poste le basi per dar vita ad una letteratura della regione.

La letteratura delle *West Indies* affonda le proprie radici nel luogo in cui viene creata, un mondo in cui la natura rappresenta ancora un elemento primario, reale e presente per gli esseri umani, e per questo ha richiesto lo sviluppo di forme e modi di espressione nuovi e peculiari.

I modelli letterari di riferimento e le immagini proposte dalla letteratura canonica inglese non erano certo valide per esprimere questa realtà, ed inoltre veicolavano messaggi di alto valore politico. Le istituzioni coloniali avevano infatti svolto un ruolo chiave nello stabilire la natura e il valore della letteratura nelle proprie colonie. Si può citare a riguardo il caso della poesia *Daffodils* (1804), di William Wordsworth. In un articolo, Edward Chamberlin sottolinea come questa poesia sia stata spesso osteggiata dalla critica intellettuale caraibica in quanto portatrice di una «grotesque disjunction between the world of imperial English daffodils and that of colonial geographies and to the distortions that Wordsworth's immensely popular poem produced in, say, the West Indian reader»<sup>25</sup>. I curatori del testo *The Routledge Reader in Caribbean Literature* affermano:

Written by a white man about flowers native to England, within anglo-centric culture, it is seemingly both objective and purely aesthetic. However, the poem cannot be identified as ideologically neutral within a Caribbean context where daffodils are unfamiliar and perhaps defamiliarizing.<sup>26</sup>

Come abbiamo visto, per assistere allo sviluppo di un'estetica caraibica si dovettero aspettare gli eventi politico-sociali degli anni a cavallo della seconda guerra mondiale. Negli anni '60 si assistette ad un nuovo approccio per definire il *Caribbean place*, e in particolare i poeti dimostrarono una nuova sensibilità nel tentativo di esprimere la propria realtà. La natura fu uno dei referenti principali di questo processo, come testimonia la poesia *Nature* (1995, pubblicata postuma) di Hugh Doston Carberry (1921-1989):

We have neither Summer nor Winter  
Neither Autumn not Spring.  
We have instead the days  
When gold sun shines on the lush green canefields –  
Magnificently.<sup>27</sup>

La divisione in stagioni è una realtà dell'Occidente, e in quanto tale non è più riconosciuta come soggetto estetico credibile. La differenza tra i due concetti è enfatizzata dall'uso delle maiuscole nei primi due versi del passo, che segnalano il rifiuto di elementi estranei attraverso cui filtrare la pro-

pria esperienza. La realtà canonica, supportata dal peso della tradizione, viene negata; al suo posto il poeta si volge verso la propria terra, esempio di magnificenza nella sua particolare genuinità. Il rapporto con la terra natale sarà un tema dominante della produzione letteraria delle *West Indies*, e rappresenta un elemento identitario importante in una realtà caratterizzata, come osserva Derek Walcott, da una «absence of ruins»<sup>28</sup>.

Qui di seguito mi soffermerò su altri percorsi di formazione di questa nuova coscienza estetica, che in parte combaciano con la riscoperta del proprio ambiente e in parte si discostano da una connotazione locale e si legano a tematiche più ampie: innanzi tutto la riscoperta del mito e in seguito lo sviluppo di una coscienza Nera come conseguenza della diaspora africana.

Tra le immagini mitiche, retaggio diretto dell'immaginario dei pochi nuclei delle popolazioni originarie sopravvissute all'eccidio dei colonizzatori, c'è quella di *Anancy*, il ragno più astuto. Questa figura, rappresentativa dell'antieroe che riesce a sopravvivere grazie all'astuzia, fu celebrata nel contesto caraibico come metafora della condizione imposta agli schiavi. Altro elemento che può essere identificato come un tropo delle creatività letteraria è l'immagine dei *Maroons*, i gruppi di schiavi neri che, fuggiti dalle piantagioni, riuscirono a costituire delle comunità nell'entroterra di alcune isole stabilendosi nella giungla e resistendo alle incursioni militari. Queste comunità rappresenteranno un'importante fonte di conoscenza per l'analisi dei costumi delle società caraibiche di origine africana. La creazione di miti propri è sintomatica della ricerca di tratti culturali comuni in opposizione alla visione imperialista e della presa di coscienza dell'importanza di una risposta creativa alle violenze della schiavitù. A tale riguardo vorrei ricordare l'immagine del *limbo gateway* introdotta da Wilson Harris. La danza del limbo fu inventata sulle navi che trasportavano gli schiavi dall'Africa al Nuovo Mondo. Ammassati nelle stive, spesso in catene, gli schiavi non avevano libertà di movimento e crearono questa danza, che non è da considerarsi come un retaggio culturale africano, ma una forma di espressione di sé maturata in un'esperienza nuova, quella del *Middle Passage*. Harris osserva come questa «*limbo* imagination of the folk involved a crucial inner re-creative response to the violations of slavery and indenture and conquest»<sup>29</sup>. Oltre alla componente immaginifica, si può indicare un altro elemento che ha contribuito a plasmare l'identità degli schiavi neri: la religione. Anche lo sviluppo del sentimento religioso è frutto di intrecci culturali diversi ed è un altro esempio di quel processo di appropriazione di valori che rende tanto complessa la realtà sociale caraibica. I culti animistici non vennero abbandonati, la cristianità europea si incontrò e si mescolò con credenze africane, trasformandosi. Significativa a riguardo la forte relazione con le immagini e le profezie bibliche cui si lega il Movimento *Rastafari*<sup>30</sup>.

Come abbiamo già accennato citando l'esempio di Brathwaite, uno dei temi che più fortemente condizionò il dibattito intellettuale nel contesto culturale caraibico fu la questione dell'identità Nera dopo l'esperienza del-

la diaspora africana. Ritengo necessario precisare che all'interno del campo d'indagine di questo lavoro la comunità Nera rappresenta l'elemento principale. Generalmente si considerano tre realtà distinte per identificare il fenomeno della letteratura Nera, che riveste un ruolo principale all'interno del dibattito sulla cultura post-coloniale: il caso degli stati africani, quello della cultura Nera negli Stati Uniti ed infine il caso dei Caraibi. La prima formulazione di un'estetica Nera è da ricondurre al fenomeno della *Negritude*, movimento che si è sviluppato tra gli anni '20 e '30 del ventesimo secolo intorno ad esponenti come Aimé Césaire (1913-2008) e Leopold Senghor (1906-2001)<sup>31</sup>. Tale approccio, nato nell'ambiente francofono, risulta fondamentale in quanto primo tentativo di assegnare un'identità propria all'esperienza intellettuale ed artistica della popolazione nera che ha vissuto l'esperienza coloniale. Tuttavia i tratti caratteristici della cultura Nera che questa individua hanno suscitato reazioni contrastanti, e non sempre è stata considerata un modello valido, in particolar modo per quanto riguarda le comunità nere nel contesto anglofono. Il motivo di tale resistenza è da ricercarsi nel fatto che le caratteristiche della realtà culturale di origine africana che la *Negritude* proponeva come proprie, potevano essere lette come una antitesi semplicistica di quelle indicate dal modello europeo. Questa visione quindi non risultava realmente alternativa, ma sempre inscritta in un modello dominante, e ciò fu considerato il suo limite principale. È importante comunque riconoscere come tale esperienza abbia aperto il campo di indagine intellettuale a discorsi identitari nuovi, ponendo così le basi per il riconoscimento di una realtà che fino ad allora non aveva trovato dignità di soggetto proprio.

Di altra natura è l'indagine di Frantz Fanon (1925-1961) sugli effetti psicologici che il colonialismo produsse sulle società che lo subirono. Fanon, nato nell'isola di Martinica sotto il controllo coloniale francese, dopo aver portato a termine gli studi in Francia fu molto attivo in Africa, particolarmente in Algeria dove lavorò come psichiatra. L'esperienza algerina lo portò ad individuare una forte connessione tra le patologie individuali dei propri pazienti e la situazione politica del paese. Il colonialismo risultava la causa di una condizione che affligge sia il colonizzato che il colonizzatore. L'unica soluzione al problema resta per Fanon una lotta rivoluzionaria che veda crollare le due categorie sopra citate. Fanon infatti si sofferma sul valore politico della presa di coscienza dei neri nella dialettica di stampo coloniale. Secondo la sua analisi, il carattere razzista dei discorsi oppressivi sviluppati dalle potenze colonizzatrici non si estingue in una componente pregiudiziale, ed è fortemente radicato all'interno di un processo politico-culturale. Per reagire a questa condizione che priva le popolazioni colonizzate di un proprio sistema di valori e giudizi, collocandole così in una posizione subalterna all'interno dei discorsi coloniali, è necessario andare oltre la loro costruzione mitica, ed individuare le cause politiche ed economiche alla base di tali discorsi.

Il dibattito scaturito dalle discussioni interne ai movimenti che ho succintamente ricordato, ebbe risultati peculiari nel contesto caraibico. In generale si può osservare che la visione universale della comunità Nera che questi proponevano ebbe l'effetto di idealizzare il soggetto che volevano definire. Entrambi si rivolgevano alla comunità, all'insieme delle genti di origine africana o, come nel caso di Fanon, alle realtà che avevano conosciuto l'esperienza coloniale. La tripartizione precedentemente presentata ci indica però come la realtà politico-sociale in cui i soggetti della diaspora si inserirono, e con la quale dovettero confrontarsi, muti ampiamente nei vari casi. Nei soggetti nati in Africa, dopo l'esperienza coloniale si riscontrò una visione localistica estesa della comunità nera, legata all'idealizzazione di un'identità pan-africana. Nei Caraibi venne a mancare qualsiasi riferimento ad un luogo o ad un'identità precedente all'esperienza coloniale a causa di quegli elementi che abbiamo evidenziato nell'introduzione storica. Eppure non va ignorato il valore che le immagini dell'Africa hanno assunto per movimenti culturali significativi, come quello dei *Rastafarians*, o per le vicende di singoli autori come il già citato Brathwaite che trascorse un lungo periodo in Africa, sviluppando un forte senso di appartenenza. Tuttavia mi preme sottolineare nuovamente come lo scopo di questo lavoro sia rappresentare le caratteristiche che rendono la realtà culturale della regione caraibica così variegata ed in parte sfuggente; un prodotto sempre in divenire la cui vivacità culturale, unica nel suo genere, mal può essere descritta se non considerando aspetti riferibili soltanto ad essa. Se la mancata applicabilità di una identificazione geografica può essere considerata un elemento valido anche per identificare la comunità degli Stati Uniti, a marcare la distinzione tra questa ed il mondo caraibico contribuisce invece la differente condizione politico-sociale delle due realtà.

Un tentativo esemplare di asserzione dell'unicità dell'esperienza estetica caraibica fu quello proposto dallo scrittore haitiano Jacques-Stephen Alexis (1921-1961) che nel 1956, in occasione del primo congresso degli scrittori neri, presentò la comunicazione *Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens*<sup>32</sup>, nella quale sfida apertamente l'idea espressa dal concetto di *négritude* rifiutandosi di collocare l'identità di Haiti nel passato africano, ma rivendicando la sua natura creola. Questa esperienza risulta un punto importante da cui partire per delineare le nuove teorie narrative proposte dagli autori delle *West Indies* ex britanniche. Nell'ambito della letteratura postcoloniale si può individuare come elemento fondante la spinta alla decostruzione, che tende ad identificare le opposizioni binarie proposte in primis dai discorsi egemoni europei per poi smantellarli rivelando la loro natura di semplici costrutti culturali avvalorati dalla prassi politica. Nel contesto caraibico uno degli impulsi più forti in tal senso risulta scaturire dal rapporto con la storia. Come ho cercato di dimostrare, il percorso che il gruppo di intellettuali della regione dovette affrontare per superare l'esperienza coloniale e poter quindi dar valore proprio ad una nuova cultura, dovette essere affrontato all'interno di una realtà cui veniva negata una dimensione storica vera e propria. Vedendo quindi



chiusa ogni possibilità di rivolgersi al passato, il soggetto estetico divenne la realtà presente. Gli autori del testo *The Empire Writes Back* individuano nella *catalysis* e nella *syncretic vision* due concetti fondanti di questo nuovo modo di scrivere, e li associano all'opera di Denis Williams (1923-1998) e Wilson Harris (1921-). Williams propone il modello catalitico della società della Guyana come «creative meaning of the present in terms of the individual»<sup>33</sup>, riconoscendo l'importanza del distaccarsi dalle figurazioni dell'immagine di sé che caratterizzano la cultura del vecchio mondo. Utilizzando la propria visione sincretica, Harris riesce a dar vita ad una forma d'arte nuova, non classificabile secondo gli standard intellettuali ed artistici della tradizione europea. Egli combina parole e concetti in modo insolito e stridente, utilizzando ad esempio l'ossimoro come mezzo per rappresentare la realtà. Attraverso questa tecnica egli chiarisce la propria intenzione di costringere il lettore a distaccarsi dalla propria conoscenza del mondo e ad affidarsi al potere dell'immaginazione, più che a supposte radici culturali. Secondo lui infatti la nuova estetica deve svilupparsi dalla relazione tra realtà presente e creazione immaginativa. Harris incita il lettore ad andare oltre le prime apparenze che si associano ad una parola, al fine di notare le possibili differenze e le potenzialità che da questa scaturiscono:

Appearances are given, are apparently objective. The mystery of the subjective imagination lies, I believe, in an intuitive, indeed revolutionary, grasp of a play of values as the flux of authentic change through and beyond what is given to us and what we accept, without further thought, as objective appearances. It is not a question of rootlessness but of the miracle of roots, the miracle of a dialogue with eclipsed selves which appearances may deny us or into which they may lead us.<sup>34</sup>

Per questo la frustrazione iniziale che il lettore potrebbe sperimentare si rivela in effetti necessaria affinché il lettore stesso sia coinvolto attivamente in questa pratica immaginifica rivoluzionaria. Nel testo *The Empire Writes Back* si evidenzia il motivo per cui Harris ritiene fondamentale questa percezione del linguaggio per superare il processo distruttivo che la Storia ha avuto nei Caraibi:

Harris sees language as the key to these transformations. Language must be altered, its power to lock in fixed beliefs and attitudes must be exposed, and words and concepts "freed" to associate in new ways. There are, he points out, two kinds of relationship to the past – one which derives from the past, and one which is a dialogue with the past.<sup>35</sup>

Harris intende quindi condurre il lettore ad una riscoperta attiva del proprio passato, ad un'indagine personale sul linguaggio e sulla storia del singolo che generi nuovi percorsi di conoscenza di sé, gettando una luce su quelle nozioni del passato, della Storia, che ciascuno ritiene radicate e inamovibili.

L'indagine di Harris sul potere della parola ci introduce al prossimo elemento di riflessione. Fondamentale per la definizione di un'identità è senza dubbio il linguaggio. A motivo delle sue vicende storiche la regione caraibica è un crogiuolo di idiomi e forme di espressione unico al mondo. Come osserva Benítez-Rojo:

The Caribbean space [...] is saturated with messages [...] sent out in five European languages (Spanish, English, French, Dutch, and Portuguese), not counting aboriginal languages which, together with the different local dialects (Surinamtongo, Papiamento, Créole, etc.), complicate enormously any communication from one extreme of the ambit to another.<sup>36</sup>

Le osservazioni che in questo testo si incentrano sulla realtà delle comunità assoggettate dalla potenza coloniale britannica, e che quindi si trovarono in un contesto anglofono, possono essere considerate esemplificative di tutto il fenomeno. Nella regione caraibica infatti la lingua dell'imperialismo ebbe un effetto estraniante su tutte le popolazioni sottomesse che erano state sradicate dai propri paesi di origine e quindi private di una realtà linguistica legata al territorio. Al fine di avanzare socialmente, i membri delle comunità dovettero imparare ad utilizzare una lingua che li svalutava, emanazione diretta di una cultura per la quale, ad esempio, il termine «negro» indicava brutalità mentre la parola «bianco» era simbolo di moralità e intelligenza. Il primo ostacolo che si pose di fronte a coloro che intendevano asserire la propria identità, in contrasto con l'immagine stereotipata del colonizzato imposta dalle potenze europee, era rappresentato dal dubbio di coerenza ideologica riguardo all'uso della lingua dei colonizzatori come mezzo efficace per l'affermazione di sé. La relazione che si stabilì tra le comunità assoggettate e la lingua dell'impero era incentrata su un meccanismo di appropriazione e conseguente abrogazione:

Abrogation is a refusal of the categories of the imperial culture, its aesthetic, its illusionary standard of normative or correct usage, and its assumption of a traditional and fixed meaning 'inscribed' in the words. [...] but without the process of appropriation the moment of abrogation may not extend beyond a reversal of the assumptions of privilege [...] all of which can be simply taken over and maintained through the new usage.<sup>37</sup>

È quindi interessante notare che il linguaggio viene utilizzato come strumento vivo e plasmabile a seconda dei bisogni comunicativi e della volontà di esprimere una propria identità: grazie all'appropriazione dell'impulso creativo, da mezzo di oppressione coloniale, la linguasi trasforma in strumento di liberazione. Rivolgendoci ancora all'esempio letterario di Harris si può identificare come filo conduttore del dibattito sull'espressione linguistica postcoloniale il rifiuto di una visione standardizzata della parola e del suo significato. In tal senso fu molto importante, per quanto ri-

guarda le realtà ascrivibili al contesto anglofono, riconoscere innanzi tutto come l'inglese stesso fosse in effetti una lingua composita, non un'entità definita ed immutabile. In effetti, da un punto di vista prettamente linguistico, una visione monolitica risulta completamente contraddittoria. L'inglese britannico standard, ad esempio, è notoriamente il prodotto di una serie di contatti con altre lingue, in particolar modo quelle neolatine. Secondo la visione sincretica, elemento fondamentale nel dibattito postcoloniale, il valore autentico di una lingua si trova nei vari usi che di questa si fanno. Ciò nonostante si deve tener presente che il processo di sovvertimento del valore canonico dell'inglese standard è stato lungo e difficoltoso. L'egemonia culturale espressa attraverso la difesa di un canone che considera l'inglese parlato nel sud-est dell'Inghilterra come l'unica forma realmente pura, ha relegato le altre varianti ad una posizione marginale e si è protratta nel tempo molto più a lungo dell'egemonia politica. Il fatto che l'inglese caraibico sia stato a lungo ignorato dal sistema educativo come entità propria, ha reso impossibile l'elaborazione di una poetica che potesse soppiantare il canone estetico e concettuale inglese a favore di una sensibilità tipica della cultura delle *West Indies*. Non si deve sottovalutare la valenza inconscia di questa realtà. L'eredità letteraria inglese portava con sé immagini e concetti che avevano poca rilevanza per le genti caraibiche, ma al tempo stesso imponevano un modello culturale che non rendeva possibile l'espressione di una realtà differente. Brathwaite individua come la mancanza di una «syllabic intelligence»<sup>38</sup> che consenta di descrivere un uragano (invece che, ad esempio, una nevicata) rappresenti il freno maggiore allo sviluppo creativo di una lingua letteraria. La ricerca di forme proprie si incentrò sulla natura orale della lingua creola e sul retaggio culturale africano. La musicalità del linguaggio influenzò soprattutto la produzione poetica che sperimentò nuove forme e ritmi come, ad esempio, nel *calypso*. Conosciuta anche col termine *Kaiso*, questa forma musicale si sviluppò sull'isola di Trinidad come miscuglio di influenze africane, francesi, britanniche e anche indiane. I cantori, gli *shantwells*, svolgono una funzione chiave per la comunità tanto da esserne considerati i paladini<sup>39</sup>. Dall'ambito musicale tale forma artistica popolare giunse ad influenzare l'ambito letterario. Sempre Brathwaite osserva come questa forma ben radicata nella consapevolezza culturale dei discendenti degli schiavi permettesse di sostituire il pentametro con il dattilo, dando vita a un verso più musicale. Un celebre esempio di *calypso* è il componimento *Dan is the Man* di Slinger Francisco, noto anche come *Mighty Sparrow*, che tra l'altro ben rappresenta la presa di coscienza dell'importanza dell'istruzione nel plasmare la popolazione colonizzata. Quella che qui cito è la prima strofa:

According to the education you get when you small  
 You'll grow up with true ambition and respect from one an all  
 But in days in school they teach me like a fool  
 The things they teach me I should be a block-headed mule.<sup>40</sup>

La particolare sonorità e il ritmo evidenziano il carattere popolare del componimento. Il *calypso* è rimasto negli anni una forma di espressione artistica che sceglie i propri soggetti nel mondo della *working-class* e propone tematiche socio-culturali popolari.

Fin qui mi sono soffermato soltanto sull'uso della lingua inglese per dar conto dei mezzi espressivi adottati da parte del mondo intellettuale caraibico. Vi è però un'altra realtà linguistica che può essere specificamente indicata come la vera realtà di queste isole: il creolo. Sebbene sia normalmente considerato come deficitario e limitato per quanto riguarda le possibilità espressive, il creolo è da considerarsi una lingua a tutti gli effetti, che si sviluppa come evoluzione di un *pidgin*, o lingua di contatto. In un primo stadio la comunicazione tra persone appartenenti a comunità linguistiche differenti è semplificata e ristretta a campi specifici; col passare delle generazioni, si viene a stabilire una realtà che utilizza questo linguaggio come lingua madre: si giunge così alla nascita di una lingua vera e propria, capace di soddisfare tutti i bisogni comunicativi dei soggetti che ne fanno uso<sup>41</sup>. Le potenzialità di una lingua propria furono il centro di un serrato dibattito tra gli intellettuali; forte era infatti la consapevolezza del valore innovativo e soprattutto rivoluzionario del creolo. Il processo che porterà alla formazione della lingua creola è quindi da considerarsi un processo identitario che si svolge in opposizione al sistema di valori coloniale. Brathwaite descrive questo fenomeno sottolineando come la lingua degli schiavi dovette essere relegata ad uno spazio sommerso, esclusa dalla vita ufficiale e considerata simbolo di inferiorità. Ciò non impedì comunque lo sviluppo naturale di una lingua che fosse veicolo della realtà creola:

So there was a submergence of this imported language. [...] But this very submergence served an interesting interculturative purpose, because although people continued to speak English [...] that English was, nonetheless, still being influenced by the underground language, the submerged language that the slaves had brought. And that underground language was itself constantly transforming itself into new forms. It was moving from a purely African form to a form which was African but which was adapted to the new environment and adapted to the cultural imperative of the European languages.<sup>42</sup>

Lo stesso Brathwaite si farà promotore del termine *Nation Language* per identificare questa forma linguistica non standard e attribuirle un valore positivo.

Non è questa la sede per sviluppare un'analisi sulla letteratura in lingua creola, ma mi sembra importante sottolineare come il processo della sua rivalutazione estetica abbia caratterizzato a lungo il dibattito culturale nei Caraibi, specialmente in alcuni contesti specifici come quello giamaicano. Tra gli autori che si sono riappropriati di questa lingua facendone un mezzo di resistenza culturale mi piace ricordare il poeta Claude McKay (1889-1948). Nella prefazione alla prima raccolta di poesie dell'autore, Walter Jekyll ci fornisce un'analisi appassionata del linguaggio creolo che ritengo significativa:

What Italian is to Latin, that in regard to English is the negro variant thereof. It shortens, softens, rejects the harder sounds alike of consonants and vowels; I might almost say, refines. [...] it is [...] a language of love, as all will feel who, setting prejudice aside, will allow the charmingly naïve love-songs of this volume to make their due impression upon them.<sup>43</sup>

Lo sviluppo di una lingua nuova che si fa mezzo vivo di espressione del reale mi sembra particolarmente esemplificativo della cultura dei Caraibi. Come afferma George Lamming in un'intervista rilasciata a Reinhard Sander e Ian Munro: «It belongs to a lot of people who do a lot of things with it; it is really a tree that has grown innumerable branches, and you cannot any longer be alarmed by the size and quality of the branch»<sup>44</sup>.

Note

<sup>1</sup> F. Vodička, *La storia della risonanza delle opere letterarie*, cit. in A. Cadioli, *La ricezione*, Laterza, Bari 1998, pp. 8-9.

<sup>2</sup> Per una visione d'insieme sul tema della ricezione delle opere letterarie e per un'analisi approfondita dei suoi sviluppi rimando al testo di Cadioli citato alla nota 1.

<sup>3</sup> Ivi, p. 11.

<sup>4</sup> C. Baldick, *I testi nel tempo: il dopoguerra e la fine della letteratura 'inglese'*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria Inglese*, UTET, Torino 1996, vol. III, pp. 339-420.

<sup>5</sup> S. Albertazzi, *Canone*, in S. Albertazzi, R. Vecchi (a cura di), *Abbecedario Postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001, p. 21.

<sup>6</sup> R. Mulinacci, *Alterità*, in ivi, pp. 31-43.

<sup>7</sup> C. Phillips, *Extraogant Strangers. A Literature of Belonging*, Vintage International, New York 1999, p. 13.

<sup>8</sup> L. Percopo, *Canone e post-coloniale*, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *altri canon/canoni altri*, Firenze UP, Firenze 2011, pp. 67-104, pp. 77-78.

<sup>9</sup> I. Baucom, *Out of Place. Englishness, Empire and the Locations of Identity*, Princeton UP, Princeton 1997.

<sup>10</sup> A. Benítez-Rojo, *The Repeating Island*, Duke UP, Durham-London 1992, pp. 201-202.

<sup>11</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures* (1989), Routledge, London-New York 2002, p. 25.

<sup>12</sup> Introduction to 1930-49, in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, Routledge, London-New York 1996, p. 87.

<sup>13</sup> Non saranno presi in esame in questa sede i testi di argomento caraibico, come i resoconti di viaggio, che non siano stati scritti da autori originari dell'area. Per una presentazione di questa letteratura si veda L. James, *Caribbean Literature in English*, Longman, London-New York 1999.

<sup>14</sup> F.W. Knight, *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, Oxford UP, New York 1978, pp. 178-179.

<sup>15</sup> E.K. Brathwaite, *Timehri* (1970), in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, cit., pp. 344-345.

<sup>16</sup> Ivi, p. 346.

<sup>17</sup> G. Low, 'Shaping Connections': *From West Indian to Black British*, in G. Low, M. Wynne-Davies (eds), *A Black British Canon?*, Palgrave Macmillan, New York 2006, p. 171.

<sup>18</sup> Cfr. A. Walmsley, *The Caribbean Artists Movement 1966-1972*, New Beacon Books Ltd., London 1992.

<sup>19</sup> G. Lamming, *The Pleasures of Exile*, Michael Joseph, London 1960, p. 214.

<sup>20</sup> Nato a Trinidad nel 1941, Carmichael emigrò negli Stati Uniti all'età di undici anni e qui opererà per sostenere la causa dei diritti dei Neri. Prima convinto sostenitore delle teorie non violente, finì

per aderire al movimento delle *Black Panthers* dove ottenne un posto di prestigio. La sua idea di una fratellanza Nera è resa celebre nel suo discorso *Black Power* tenuto a Berkeley nel 1966.

<sup>21</sup> E.K. Brathwaite, *Timehri*, cit., p. 348.

<sup>22</sup> G. Lamming, *The Occasion for Speaking* (1960), in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York 1995, pp. 12-18; qui p. 14.

<sup>23</sup> Ivi, p. 13.

<sup>24</sup> E.K. Brathwaite, *Timehri*, cit., p. 350.

<sup>25</sup> J.E. Chamberlin, *Dances with Daffodils. Wordsworth and the Postcolonial Canon*, in J. Gorak (ed.), *Canon vs Culture. Reflections on the Current Debate*, Garland, London-New York 2001, p. 153.

<sup>26</sup> *General introduction*, in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, cit., p. 4.

<sup>27</sup> H.D. Carberry, *Nature* (1995, pubblicata postuma), in J.J. Figueroa (ed.), *Caribbean Voices, An Anthology of West Indian Poetry*, Evans Bros, London 1966, p. 25.

<sup>28</sup> D. Walcott, *The Royal Palms*, «The London Magazine», 1, 11, 1962, p. 12.

<sup>29</sup> W. Harris, *History, Fable and Myth in the Caribbean and the Guyanas*, in H. Maesjelinek (ed.), *Explorations: A Selection of Talks and Articles 1966-81*, Mundelstrup, Dungaroo Press, 1981, pp. 20-43; qui p. 29.

<sup>30</sup> Il Rastafarianesimo, o semplicemente Rasta, è un movimento religioso monoteistico che accetta sia Gesù Cristo che Haile Selassie I, primo imperatore dell'Etiopia, come incarnazione di Dio chiamato Jah o Jah Rastafari. Selassie è considerato parte della Trinità divina e venerato come il messia tornato sulla terra come indicato dalla Bibbia.

<sup>31</sup> Césaire (1913-2008), originario di Martinica, si distinse per la produzione poetica d'impronta surrealista. Senghor (1906-2001), senegalese, politico affermato, fu deputato e ministro in Francia e dal 1960 il primo Presidente della Repubblica del Senegal. Insieme scoprirono, grazie alla lettura di opere sull'Africa di autori europei, i tesori artistici e la storia del Continente nero rivendicando le qualità culturali proprie della cultura nero-africana.

<sup>32</sup> A. Jacques-Stephen, *Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens*, «Présence Africaine», 8-9-10, 1956, pp. 245-271.

<sup>33</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back ...*, cit., p. 147.

<sup>34</sup> W. Harris, *A Talk on the Subjective Imagination*, «New Letters», 40, 1973, p. 47.

<sup>35</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back ...*, cit., p. 149.

<sup>36</sup> A. Benítez-Rojo, *The Repeating Island*, trans. by J. Maraniss, Duke UP, Durham-London 1992, p. 2.

<sup>37</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back ...*, cit., p. 38.

<sup>38</sup> E.K. Brathwaite, *History of the Voice: the Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, New Beacon, London 1984, p. 8.

<sup>39</sup> Per un'analisi più approfondita del *calypso* si veda <<http://www.footprintguides.com/Barbados/History-and-Background.php>> (09/2008).

<sup>40</sup> Mighty Sparrow (Slinger Francisco), *Dan is the Man*, in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader*, cit., p. 161.

<sup>41</sup> Per maggiori informazioni riguardo lo sviluppo linguistico del creolo in ambito caraibico anglofono si veda P. Trudgill, J. Hannah, *International English* (1982), Edward Arnold, London 1991. Si veda anche J. Jenkins, *World Englishes*, Routledge, London 2003.

<sup>42</sup> E.K. Brathwaite, *Nation Language* (1984), in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, cit., pp. 309-310.

<sup>43</sup> W. Jekyll, *Preface to C. McKay's Songs of Jamaica* (1912), cit. in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, cit., p. 11.

<sup>44</sup> R. Sander, I. Munro, *The Making of a Writer – a Conversation with George Lamming* (1971), in A. Donnell, S. Lawson Welsh (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, cit., p. 272.

### Bibliografia

Albertazzi S., Vecchi R. (a cura di), *Abbecedario Postcoloniale. Dieci voci per un lessico della postcolonialità*, Quodlibet, Macerata 2001.

- Alexis J.-S., *Prolégomènes à un manifeste du réalisme merveilleux des Haïtiens*, «Présence Africaine», 8-9-10, 1956, pp. 245-271.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures* (1989), Routledge, London-New York 2002.
- (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York 1995.
- Baucom I., *Out of Place. Englishness, Empire and the Locations of Identity*, Princeton UP, Princeton 1997.
- Benítez-Rojo A., *The Repeating Island. The Caribbean and the Postmodern Perspective* (or. ed. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*, Ediciones dal Norte, Habana 1989), trans. by J.E. Maraniss, Duke UP, Durham-London 1992.
- Bertinetti P., *Breve storia della letteratura inglese*, Einaudi, Torino 2004.
- Bona M.J., Maini I., *Multiethnic Literatures and Canon Debates*, State University of New York Press, Albany 2006.
- Braithwaite E.K., *History of the Voice: the Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, New Beacon, London 1984.
- Chamberlin J.E., *Dances with Daffodils. Wordsworth and the Postcolonial Canon*, in J. Gorak (ed.), *Canon vs Culture. Reflections on the Current Debate*, Garland, London-New York 2001.
- Cadioli A., *La ricezione*, Laterza, Bari 1998.
- Casadei A., *La critica letteraria del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Dabydeen D., Wilson-Tagoe N. (eds), *A Reader's Guide to Westindian and Black British Literature*, Hansib Publishing, London 1997.
- De Zordo O., Fantaccini F. (a cura di), *altri canoni/canoni altri*, Firenze UP, Firenze 2011.
- Donnell A., Lawson Welsh S. (eds), *The Routledge Reader in Caribbean Literature*, Routledge, London-New York 1996.
- Fanon F., *National Culture*, in B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London-New York 1995, pp. 153-157.
- Gikandi S., *Writing in Limbo. Modernism and Caribbean Literature*, Cornell UP, Ithaca-London 1992.
- Harris W., *A Talk on the Subjective Imagination*, «New Letters», 40, 1973, pp. 37-48.
- , *History, Fable and Myth in the Caribbean and the Guyanas*, in H. Maesjelinek (ed.), *Explorations: A selection of Talks and Articles 1966-81*, Dunganroo Press, Mundelstrup 1981, pp. 20-43.
- James L., *Caribbean Literature in English*, Longman, London-New York 1999.
- Jenkins J., *World Englishes*, Routledge, London 2003.

Knight F.W., *The Caribbean. The Genesis of a Fragmented Nationalism*, Oxford UP, New York 1978.

Lamming G., *The Pleasures of Exile*, Michael Joseph, London 1960.

Low G., Wynne-Davies M. (eds), *A Black British Canon?*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

Marenco F. (a cura di), *Storia della civiltà letteraria Inglese*, vol. III, UTET, Torino 1996.

Pèrcopo L., *Canone e post-coloniale*, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *altri canoni/canoni altri*, Firenze UP, Firenze 2011, pp. 67-104.

Phillips C., *Extravagant Strangers. A Literature of Belonging*, Vintage International, New York 1999.

Said E., *Orientalism*, Vintage Books, New York 1979 (trad. it. *Orientalismo*, a cura di S. Galli, Feltrinelli, Milano 2006).

Trudgill P., Hannah J., *International English*, Edward Arnold, London 1991.

Walcott D., *The Royal Palms...an absence of ruins*, «The London Magazine», 1, 11, 1962, pp. 12-13.

Walmsley A., *The Caribbean Artists Movement 1966-1972*, New Beacon Books Ltd., London 1992.



Sheila  
Frodella

## La migrazione del *Pastor fido* in Inghilterra

### Introduzione

Questo studio prende le teorie proposte dal Neostoricismo come punto di riferimento metodologico per analizzare le riletture ideologiche del *Pastor fido* di Guarini nel contesto storico-politico inglese della prima metà del XVII secolo. Che la pastorale guariniana fosse conosciuta dal pubblico inglese del primo Seicento è un dato acquisito, basti pensare alle celebri battute che Ben Jonson mette in bocca al personaggio di Lady-Politic-Would-Be nella commedia *Volpone* (1606):

Which o' your poets? Petrarch? Or Tasso? Or Dante?  
Guarini? Ariosto? Aretine?  
Cieco d'Adria? I have read them all.  
[...] Here's *Pastor Fido*—  
[...] All our English writers,  
I mean such as are happy in th'Italian,  
Will deign to steal out of this author mainly,  
Almost as much as from Montagnie:  
He has so modern and facile a vein,  
Fitting the time, and catching the court-ear.  
(III, iv, vv. 79-81, 86, 87-92)<sup>1</sup>

Meno noti sono i canali culturali attraverso i quali il dramma pastorale guariniano raggiunse l'Inghilterra, riscuotendo un successo di gran lunga superiore all'*Aminta* del Tasso. Per capire questo fenomeno letterario d'oltremarina è necessario fare un passo indietro e analizzare il contesto storico-culturale entro il quale maturò l'opera di Guarini, al fine di coglierne il carattere programmatico di *summa* della tradizione teatrale di argomento pastorale che aveva dominato le scene delle corti italiane per tutto il Cinquecento.



Questo contributo è suddiviso in una parte introduttiva, in cui si ripercorre lo sviluppo della drammaturgia pastorale italiana dalla tradizione eglogistica della fine del Quattrocento fino alla tragicommedia pastorale di Guarini, e una seconda parte dedicata alla ricostruzione delle modalità di trasmissione diretta del *Pastor fido* in Inghilterra e all'analisi di tipo neostoricista delle riletture politico-ideologiche dell'opera nel contesto culturale inglese.

La prima parte serve a illustrare lo *status* letterario del dramma pastorale guariniano nel contesto storico-culturale di partenza, attraverso uno studio retrospettivo che tratteggia l'evoluzione di un sottogenere dal carattere accessorio e subalterno in un genere drammatico misto alternativo alla commedia e alla tragedia; l'intento programmatico di Guarini di elevare l'egloga a tragicommedia pastorale sarà analizzato alla luce della complessa relazione tra la ricerca di rigore formale del classicismo, la politica culturale della Controriforma e la rivalità tra le corti italiane, in un momento storico in cui lo spettacolo teatrale era concepito soprattutto come manifestazione di potere.

Una volta delineato il profilo del dramma pastorale guariniano nel contesto storico-culturale di partenza, la seconda parte si occuperà invece della ricostruzione cronologica dei canali attraverso i quali l'opera di Guarini giunse in Inghilterra dopo l'*editio princeps* del 1589 e, contestualmente, della sua ricezione entro l'orizzonte storico-culturale di arrivo nel periodo compreso tra il 1591, anno della pubblicazione in Inghilterra del *Pastor fido*, e il 1647, anno in cui uscì la traduzione più nota del dramma pastorale guariniano ad opera del *royalist* Sir Richard Fanshawe. In questo arco temporale il *Pastor fido* assume di volta in volta valenze ideologiche diverse, collegate da un lato all'evoluzione dei rapporti culturali tra Italia e Inghilterra, dall'altro alle svolte epocali nella storia inglese della prima metà del Seicento.

## 1. Dall'egloga rappresentativa alla tragicommedia pastorale

### 1.1 Le origini del dramma pastorale

Le antenate dei fortunati drammi pastorali della seconda metà del Cinquecento italiano sono le egloghe rappresentative in volgare, brevi dialoghi tra pastori costruiti sul modello virgiliano delle *Bucoliche* e recitati come intrattenimenti accessori o intermezzi nelle feste signorili a partire dalla fine del Quattrocento. Il recupero della tradizione eglogistica classica risponde all'esigenza del nascente teatro profano di trovare un repertorio alternativo a quello religioso, e coincide con il rapido affermarsi della bucolica volgare accanto alla lirica petrarchesca come linguaggio cortigiano per eccellenza; gli idilli pastorali di Virgilio, Teocrito, Mosco e Bione trovano così una rielaborazione prosimetrica nella malinconica e raffinata *Arcadia* (1504) del Sannazzaro. Intanto, tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento,

inizia a circolare un gusto, evidente a livello letterario e iconografico, improntato a un edonismo erotico e naturale, e l'arcadismo, adatto a mediare simbolicamente le contraddizioni dell'ambiente di corte, diventa «il travestimento alla moda dell'alta società»<sup>2</sup>. È dall'innesto del linguaggio bucolico sannazzariano sul nascente teatro profano di argomento mitologico che si svilupperà il dramma pastorale di ambientazione arcadica.

Mentre all'inizio del Cinquecento il sottogenere dei dialoghi tra pastori, strutturati in un'esile *fabula*, viene assorbito nell'ecclettica e confusa categoria di 'egloga', i primi classicisti desiderosi di rigore filologico e di emulazione dei classici si indirizzano verso il restauro antiquario della commedia latina e della tragedia greca; relegate in secondo piano rispetto ai due generi drammatici classici, le egloghe rappresentative continuano tuttavia a fiorire e i primi decenni del Cinquecento vedono comparire un gran numero di opere di argomento mitologico-pastorale dai confini strutturali incerti, che nelle edizioni a stampa vengono denominate genericamente 'egloghe', 'favole', 'acti scenici', 'comédie' o 'feste': ad accomunarle sono la brevità, la forma rimata, l'elegante veste pastorale, il mitologismo d'ispirazione ovidiano-apuleiana e le «brusche intrusioni di elementi comici e rusticali»<sup>3</sup>. Nella *Pastoral* (1520) il Ruzzante denuncia per primo i limiti di un intrattenimento vagamente erudito e disimpegnato come quello delle egloghe rappresentative, che ripropongono stancamente infinite variazioni sullo stesso tema pastorale perpetuando così il loro *status* subalterno rispetto ai due generi drammatici regolari; in polemica con l'elegante *Arcadia* del Sannazzaro, il rude linguaggio villanesco di Ruzzante mette infatti a nudo l'artificiosità della lingua letteraria in cui si esprimono i satiri e le ninfe, contrapponendo il vero mondo dei campi a quello idealizzato e arcadico immaginato dai letterati<sup>4</sup>.

L'esigenza di coerenza stilistica e rigore normativo spinge progressivamente il teatro di argomento pastorale verso l'uniformità linguistica e la ricerca di strutturazioni più organiche e verosimili dell'intreccio. Lo spettacolo pastorale si trova dunque a dover scegliere se rinnovarsi in chiave colta e classicheggiante, andando ad occupare «uno spazio franco fra commedia e tragedia», oppure cedere a una definitiva «involuzione cabarettistica»<sup>5</sup>. Ne deriva una serie di componimenti che spianeranno la strada alla graduale nobilitazione dell'egloga a genere drammatico regolare in grado di contendere con i due generi classici della tragedia e della commedia; un esempio di questa fase intermedia tra egloga rappresentativa, relegata allo spazio scenico minore dell'intermezzo o dell'intrattenimento conviviale, e dramma pastorale strutturato secondo i principi costitutivi del genere è la *Mirzia* (1535) dell'Epicuro, divisa in tre atti e divenuta un archetipo per i più tardi autori di drammi pastorali grazie all'impiego di tre coppie di innamorati, il gioco della moscacieca, oracoli, metamorfosi, interventi divini e un satiro. Gradualmente si giungerà a uno schema drammaturgico diviso in cinque atti introdotti da un prologo, rispettosi delle unità di tempo e di luogo, contraddistinti da elementi ricorrenti quali la spensieratezza

silvestre e l'edonismo primitivo di un'Arcadia innocente. Questo genere di spettacolo di evasione, definibile più per difformità dalla tragedia e dalla commedia che per caratteristiche autonome, pare trovare una legittimazione nello spazio teatrale satiresco che già Vitruvio aveva menzionato nel trattato *De architectura* (25-23 a.C.) accanto allo spazio cittadino della commedia, deputata a denunciare i problemi urgenti e contingenti della *polis*, e a quello aristocratico della tragedia, chiamata a far riflettere su questioni di ordine ideologico e morale<sup>6</sup>.

Negli anni '40 il rigore dell'aristotelismo si afferma anche in campo teatrale, come attesta il tentativo del teorico e drammaturgo ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio di riscattare l'egloga rappresentativa dalla condizione subalterna di intermezzo attraverso il recupero antiquario del dramma satiresco euripideo. Il classicismo filologico del Giraldi Cinzio ammantava lo spettacolo pastorale di suggestioni classiche: la sua *Egle* (1545), composta da un prologo seguito da cinque atti e scritta in endecasillabi sciolti nel rispetto delle unità di tempo e di luogo, prende a modello il dramma satiresco euripideo *Ciclope*, unico esemplare sopravvissuto della tipologia di dramma che chiudeva le tetralogie tragiche negli agoni ateniesi, e applica lo schema aristotelico alla materia teatrale sregolata e subalterna dell'egloga rappresentativa. Nella *Egle* si mescolano vari *topoi* del repertorio satiresco classico, come il tentato stupro delle ninfe, la scena di ubriachezza dei satiri, la schermaglia su amore e castità, il monologo dell'amante disperato, il racconto di caccia; tuttavia la formula del dramma satiresco non attecchisce, sia per le difficoltà nel maneggiare una materia scopertamente erotica in un clima di incipiente controriforma, sia per l'epilogo infelice che tradisce le attese edonistiche stimulate dalla favola. Così l'*Egle* resta un fenomeno isolato, ignorato ad esempio da Angelo Ingegneri nel trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598).

In opposizione al classicismo antiquario del Giraldi Cinzio, il ferrarese Agostino Beccari si propone di rinnovare l'egloga rappresentativa di matrice bucolica moltiplicando i personaggi e conferendo complessità all'intreccio romanzesco d'ispirazione ovidiana attraverso la narrazione di tre storie di amori a lieto fine; il drammaturgo adatta la materia pastorale alla forma drammatica della commedia divisa in cinque atti e prende in prestito situazioni burlesche tipiche della forma comica, mentre dalla tragedia desume il metro dell'endecasillabo sciolto e il tono dell'eloquio. Il *Sacrificio* (1555), messo in scena per la prima volta nel 1554 a Ferrara in casa di Francesco d'Este<sup>7</sup>, rappresenta qualcosa di innovativo nel panorama teatrale del Cinquecento italiano, come rivendica lo stesso autore nel prologo:

Una favola nova pastorale  
Magnanimi et illustri spettatori,  
Oggi vi s'appresenta, nova in tanto  
Ch'altra qui non fu mai forse più udita

Di questa sorte recitarsi in scena,  
 E nova ancor perché vedrete in lei  
 Cose non più vedute: e il *Sacrificio*  
 Vogliam si chiami, poich'oggi è quel giorno  
 Nel qual si fanno i sacrificii e i giochi  
 A Pan Liceo [...]. (vv. 73-82)<sup>8</sup>

Ma è nel prologo della seconda edizione, scritto dal Guarini in occasione della recita ferrarese per le nozze tra Girolamo Sanseverino e Benedetta Pio, avvenute nell'estate del 1587, che il *Sacrificio* del Beccari viene indicato a posteriori come il capostipite del nuovo genere drammatico pastorale sviluppatosi dall'egloga classica attraverso l'egloga rappresentativa in volgare:

Già gli antichi poeti aveano in uso  
 D'introdurr' i pastori, che a vicenda  
 Scopriano i propri amori, quando col canto,  
 Quando col suon de la sampogna, forse  
 Per mitigar il duol, le pene interne,  
 Ch'apportar suol Amor seco e i suoi strali,  
 E ciò da un sol pastor, talor da due  
 In versi si spiegava, o in dolci note,  
 O in lamentevol suon, conforme a punto  
 A la felice o a la perversa sorte  
 Che gli porgea nei lor amori il cielo,  
 E quindi altro piacer mai non si trasse  
 Che col legger talor simil poemi.  
 Ma perché ognor più l'uom col bell'ingegno  
 Che Dio gli diè va investigando sempre  
 Nov'arte, novi modi, e nova industria  
 per star al paragon non sol di quelli,  
 Ma, se fatto gli vien, per trapassarli,  
 Però il poema pastoral si vede  
 A questi dì da quel costume antico  
 Molto diverso, che non più si scorge  
 Un pastor sol, né due, ma quattro e cinque,  
 Con belle ninfe or compagnate or sole,  
 Comparir in spettacoli et in scene. (vv. 1-24)<sup>9</sup>

Dopo il Beccari altri seguiranno nel tentativo di creare una forma drammatica pastorale a lieto fine, come il ferrarese d'adozione Alberto Lollio, che nell'*Aretusa* (1563) riprende il modello plautino del tragicomico 'borghese' tentando un calco boschereccio della commedia d'agnizione; il prologo dell'*Aretusa*, scritta in endecasillabi sciolti, collega in chiave encomiastica l'ambientazione arcadica con la nuova età dell'oro resa possibile dagli Este, ma presenta pastori/proprietari imborghesiti, riduce la musica e le suggestioni sensuali e si risolve in agnizioni sbrigative e convenziona-

li. La formula vincente resta dunque quella del Beccari, superato in artificiosità dal ferrarese Agostino Argenti, che nello *Sfortunato* (1567) riprende l'endecasillabo sciolto e mescola gli elementi consueti dell'egloga pastorale e della commedia classica, adottando il modello artificioso del linguaggio aulico cortigiano, esasperatamente retorico e pieno di riferimenti mitologici e citazioni petrarchesche.

Pur non avendo grandi meriti letterari, la cosiddetta 'trilogia ferrarese' *Sacrificio-Aretusa-Sfortunato* sortì l'effetto di conferire dignità colta ad un genere come quello drammatico pastorale, che esprimeva irrequietezze manieristiche e idilliache evasioni in tempi di incipiente controriforma e di assolutismo, mettendo da parte la solennità impegnata della tragedia e l'aggressività critica della commedia e allacciandosi invece a mode georgiche e campagnole. L'elegismo dei pastori sannazzariani e il patrimonio scenico della tradizione eglogistica della prima metà del Cinquecento trapassavano così nella forma moderna e regolare del dramma pastorale ambientato in Arcadia, il cui schema prediletto alla fine degli anni '60 risultava costituito dall'intreccio di sequenze auliche e patetiche con scene comiche di repertorio e da innamoramenti a catena fra pastori e ninfe. Lo *Sfortunato*, rappresentato a Ferrara nel maggio del 1567 sotto la direzione del Verato e con la musica di Alfonso della Viola, ebbe tra i suoi ascoltatori il giovane Tasso, allora addetto alla casa del cardinale Luigi d'Este<sup>10</sup>.

### 1.2 La favola boschereccia del Tasso

La prima rappresentazione certa dell'*Aminta*, scritta nel 1573, risale al carnevale del 1574, in occasione del quale Tasso fu chiamato dalla principessa Lucrezia d'Este presso la corte del suocero Guidobaldo II Della Rovere a Pesaro, dove l'egloga venne messa in scena e recitata da un gruppo di giovani dilettanti<sup>11</sup>. Il dramma pastorale del Tasso era molto diverso da quelli che proliferavano sulle scene delle corti italiane o nell'ambiente universitario nella seconda metà del Cinquecento; seppur maturata entro la tradizione drammatica ferrarese, l'*Aminta* venne infatti avvertita come una cesura per la trama semplice, né bozzettistica né avviluppata come quella delle precedenti pastorali, per l'attenzione ai concetti e ai sentimenti, e per l'uso dei cori che conferivano maestà all'egloga proiettandola in una sfera che normalmente non le competeva<sup>12</sup>. Nella lettera del pesarese Tiberio Almerici al cugino Virginio, all'epoca studente a Padova, si legge a proposito della prima rappresentazione dell'*Aminta*:

Il terzo spettacolo che s'è goduto questo carnevale è stato d'un'egloga del Tasso, che fu recitata questo Giovedì, primo di Quaresima passato, da alcuni giovani d'Urbino, ed è stata tenuta per una delle vaghe composizioni che siano fin ora uscite in scena in tal genere, perché ci erano bellissimi e piacevolissimi concetti, e l'azione ancora che semplice, è molto piacevole e affettuosa. È ben vero che, per la verità, non è stata in alcune parti e princi-

pali così ben rappresentata come meritava, massime negli affetti, da' quali nasceva il principale diletto dell'egloga: pure, da quelli che n'hanno gusto, è stata giudicata per cosa rara. E quel che di grazia s'è aggiunto a quest'egloga, e c'ha piaciuto più che mediocrementè, è la novità del Coro fra ciascun atto, che rendeva maestà mirabile, e recava co' piacevolissimi concetti infinito diletto agli spettatori ed ascoltatori.<sup>13</sup>

Rispetto alla soluzione drammatica offerta dalla triade ferrarese Beccari-Lollo-Argenti, l'*Aminta* si presentava dunque come qualcosa di nuovo agli occhi del pubblico: una sintesi della tradizione eglogistica in volgare la cui semplicità d'azione permetteva di concentrarsi sull'introspezione psicologica dei personaggi, la cifra lirica dei dialoghi e la compattezza dell'effetto drammatico. Quando Guarini iniziò a comporre il *Pastor fido*, nel 1580, non poteva prescindere dalla lezione tassiana: il confronto tra la favola boschereccia del Tasso e la tragicomedia pastorale del Guarini è pertanto indispensabile per comprendere il processo di nobilitazione del dramma di matrice eglogistica a genere drammatico regolare messo in atto nel *Pastor fido*.

Il primo elemento che colpisce nella trama dell'*Aminta*, ambientata in un generico «luogo di passo» (III, i, v. 1212), è il reiterato ricorso al racconto a scapito dell'azione<sup>14</sup>. In alcuni casi la scelta del racconto per far conoscere le vicende della trama è giustificata dall'impossibilità di mettere in scena l'azione (ad esempio, l'episodio del bacio di Aminta fanciullo a Silvia può essere solo narrato come antefatto poiché appartiene al passato; l'episodio della liberazione di Silvia non può essere recitato sul palcoscenico per via del nudo integrale della ninfa; la caduta di Aminta dalla rupe presenta evidenti difficoltà di rappresentazione), ma in altri casi questa impossibilità di resa scenica non sussiste. In particolare, l'episodio finale in cui Silvia corre ad abbracciare Aminta ferito e i due giovani sono finalmente uniti da reciproco amore avrebbe potuto essere recitato in scena, invece di essere raccontato da Elpino. Il modulo del racconto sembrerebbe una caratterizzazione stilistica volutamente perseguita dal Tasso; ad ogni personaggio viene infatti assegnato un episodio in cui è chiamato a svolgere la funzione di narratore: ad Aminta tocca il racconto dell'antefatto, a Tirsi quello della liberazione di Silvia nuda, a Nerina la prima parte dell'avventura venatoria di Silvia, a Silvia la seconda parte, a Dafne il primo tentato suicidio di Aminta, a Ergasto il secondo tentato suicidio, infine a Elpino la narrazione del lieto fine.

Il Tasso ricorre ai racconti, non perché non fosse possibile scegliere altre formule (lo dimostrerà la decisa opzione guariniana per la rappresentazione diretta nel *Pastor fido*), ma perché il modulo della narrazione gli permetteva di ricavare effetti teatrali particolari che esprimevano la sua concezione del rapporto tra lo scenario pastorale e il mondo degli spettatori. Infatti, il mondo pastorale dell'*Aminta* riflette con immediatezza il mondo cortigiano in cui vive il pubblico: Tirsi è l'*alter ego* dell'autore, Elpino è il Pigna, una figura letteraria di spicco nella corte ferrarese, Dafne

rappresenta la tipica dama di corte mondana e spregiudicata. Nei dialoghi tra i personaggi non manca inoltre una serie di allusioni che riguardano il mondo degli spettatori, come l'evocazione della polemica anticortigiana di Sperone Speroni, la celebrazione del duca Alfonso d'Este, il richiamo ai passati amori di Tirsi per Licori (ispirati alla vicenda di Tasso con la Bendidio), e al presente amore di Elpino per Licori (dove è riconoscibile un riferimento al legame tra il Pigna e la Bendidio):

Quando, perciò, accanto ai discorsi sulla corte o su Licori, si apre una discussione sui casi d'amore di Aminta, essa verte, certo, su una vicenda immaginaria, ma si presenta come analoga alle discussioni su vicende reali che il comune scenario pastorale ha potuto accogliere.<sup>15</sup>

In altre parole, sul palcoscenico vengono rappresentati direttamente gli ideali e i pettegolezzi del pubblico. Se i discorsi di Tirsi e di Elpino sono il prolungamento dei discorsi del Tasso e del Pigna nella realtà, i pastori del coro sono gli interpreti dei sentimenti e dei sogni degli spettatori, in particolare del sogno di libero amore espresso nel celebre coro dell'Atto I:

O bella età de l'oro,  
non già perché di latte  
sen' corse il fiume e stillò mele il bosco;  
[...] ma sol perché quel vano  
nome senza soggetto,  
quell'idolo d'errori, idol d'inganno,  
quel che dal volgo insano  
onor poscia fu detto,  
che di nostra natura 'l feo tiranno,  
non mischiava il suo affanno  
fra le liete dolcezze  
de l'amoroso gregge;  
né fu sua dura legge  
nota a quell'alme in libertate avvezze,  
ma legge aurea e felice  
che natura scolpi: "S'ei piace, ei lice".  
(I, Coro, vv. 656-658, 669-681)<sup>16</sup>

I racconti sprigionano una tensione teatrale particolare, in quanto essi sono rivolti, sì, ai personaggi in scena, ma suonano come destinati direttamente agli spettatori, dato che i personaggi sono gli interpreti del pubblico, chiamato a diventare complice della finzione drammatica. Nella formula teatrale scelta dal Tasso, la scena non è il luogo dove si dipana la trama, bensì il luogo in cui le vicende della trama vengono discusse e commentate durante il loro svolgimento, in una sorta di prosecuzione delle discussioni d'amore familiari al mondo degli spettatori. Per questo nell'*Aminta* manca una morale conclusiva ed emerge invece una pluralità



di interpretazioni sul tema dell'amore: all'amore libero e sensuale dell'età dell'oro, rimpianto dal coro dei pastori, si contrappone l'amore radicale ed estremo di Aminta; all'amore saggio e disincantato di Tirsi e Dafne si contrappone l'amore casto di Elpino; all'amoralità del «S'ei piace, ei lice» si contrappone la moralità nuziale del lieto fine.

Questa pluralità di visioni sul tema dell'amore è riconducibile anche alla composizione eterogenea e variegata del repertorio classico a cui si ispirava il discorso pastorale maturato nell'ambiente delle corti cinquecentesche:

Via via che si consolidava il primato dell'onore e del decoro, si apriva nelle corti rinascimentali lo spazio per un'infrazione 'naturale' al formalismo dei linguaggi e dei costumi, e si diffondeva il gusto per una 'licenza' cui la memoria bucolica e la mitologia dionisiaca fornivano un inesauribile repertorio di immagini e di suggestioni.<sup>17</sup>

La sovrapposizione di decoro classicistico e licenza morale, onore cortigiano e formula edonistica del «S'ei piace, ei lice» è in parte dovuta ai diversi, talvolta opposti, stimoli culturali che ispirarono l'*Aminta*. Nella sua favola boschereccia il Tasso sintetizzava infatti la tradizione bucolica del modello virgiliano, caratterizzata dall'intonazione elegiaca ed encomiastica, con la tradizione dionisiaco-satiresca greca, caratterizzata invece da un'intonazione apertamente erotica. Dal modello delle *Bucoliche* il Tasso desume la caratterizzazione dei pastori come malinconici cantori d'amore nobilitati dalla sofferenza, culminante nei canonici tentativi di suicidio, e, dalla quarta egloga in particolare, la celebrazione encomiastica del principe in grado di rinnovare l'età dell'oro; viceversa, dalla tradizione bacchico-orgiastica del *Ciclope* di Euripide desume la figura del satiro come simbolo priapesco dell'impulso sessuale irrefrenabile, scartando invece il capraio, figura comica introdotta da Lollo e Argenti, esogena rispetto al mondo arcadico dei satiri e priva della loro nobilitazione mitologica.

La sintesi di queste due tradizioni classiche e l'assenza di una visione morale univoca portano al superamento di una separazione schematica tra castità ed erotismo<sup>18</sup>. Il Tasso sposta l'accento sulla 'diffrazione' interiore tra istinto e ritrosia, offrendo un'introspezione psicologica dei due protagonisti pressoché assente nella tradizione pastorale precedente: da un lato Silvia, vergine ritrosa, si apre gradualmente all'accettazione dell'esperienza amorosa, dall'altro Aminta, timido e inesperto, frena il suo istinto facendosi portavoce di un amore casto e pudico; i due poli del binomio onore/licenza, calati nell'animo dei protagonisti, perdono ogni carattere assoluto, affrancando i personaggi «tanto dal decoro opprimente della corte cittadina, quanto dalla fragile licenza dell'*Arcadia satiresca*»<sup>19</sup>.

La moda estense, sancita dalla straordinaria *Aminta*, è adottata immediatamente dalle corti circostanti. In breve tempo il modello della pastorale ferrarese raggiunge gli altri paesi europei, in particolare la Francia e l'In-

ghilterra, dove la pastorale del Tasso potrebbe essere stata messa in scena già nel 1574. Il Revel Accounts di quell'anno, infatti, registra spese per «i suonatori italiani che seguirono (il viaggio ufficiale) e diedero spettacolo prima a Windsor e poi a Reading... a Reading, dove si esibirono il 15 luglio, le provvigioni includevano bastoni e pelli d'agnello per i pastori»<sup>20</sup>.

### 1.3 La tragicommedia pastorale del Guarini

Guarini (1538-1612) iniziò a scrivere il suo dramma pastorale nel 1580, quando l'ormai celebre favola boschereccia del Tasso, ospite forzato del manicomio di Sant'Anna, era in via di pubblicazione presso la tipografia veneziana di Aldo Manuzio. Scrivendo il *Pastor fido*, Guarini voleva superare l'opera del collega e rivale Tasso e allo stesso tempo regolamentare e dare dignità teorico-letteraria al genere drammatico 'misto' di argomento pastorale, in cui gli elementi tragici del coro, l'eloquio dei pastori e gli spunti patetici dell'intreccio si mescolavano a episodi burleschi, risolvendosi nel lieto fine della commedia.

L'importanza programmatica attribuita dal Guarini al proprio lavoro si evince sia dalla lunga gestazione dell'opera, affidata alla revisione linguistica di Lionardo Salviati e Scipione Gonzaga nel 1586 e data alle stampe soltanto nel dicembre del 1589<sup>21</sup>, sia dalla straordinaria lunghezza del testo (quasi 7000 versi contro i 2000 scarsi dell'*Aminta*), sia dalla volontà dell'autore di riservare la *pièce* a produzioni teatrali di alto livello in occasione di celebrazioni principesche (come avvenne a Mantova nel 1598). Anche dopo l'*editio princeps* di Giovan Battista Bonfandino, stampata a Venezia nel dicembre del 1589 ma datata 1590, Guarini continuò il *labor limae* formale sul testo, che uscì nella versione definitiva autorizzata dall'autore soltanto nel 1602 presso la stamperia veneziana di Giovan Battista Ciotti.

È evidente la presa di distanza dall'*Aminta*, componimento drammatico breve e disimpegnato scritto in un arco temporale limitato e subito rappresentato in occasione dei festeggiamenti pesaresi per il carnevale; anche la scelta dei sottotitoli, «favola boschereccia» e «tragicommedia pastorale», indica il diverso impegno programmatico alla base della stesura dei due drammi: l'opera del Tasso semplifica le trame ingarbugliate dei predecessori ferraresi proponendo una struttura drammatica snella e lineare, impreziosita da un elegismo raffinato che esalta gli elementi patetici dell'intreccio; quella del Guarini riprende invece il modello beccariano della trama avviluppata e complessa in cui alle sequenze elegiache si alternano scene comiche, sottoponendolo però a una rigorosa strutturazione basata sui principi aristotelici dell'agnizione e della peripezia da un lato, e sull'azione duplice del *plot* di matrice terenziana dall'altro.

Il nodo tragico della vicenda del *Pastor fido*, determinato da un oracolo la cui soluzione richiederà l'intervento di un indovino cieco, sarà infatti sciolto grazie all'agnizione sofoclea del protagonista, mentre l'azione segue lo schema terenziano dell'*Andria*, presentando una trama amorosa princi-

pale (Mirtillo-Amarilli) e una secondaria (Silvio-Dorinda) verosimilmente collegata alla prima<sup>22</sup>. La tragicommedia pastorale di Guarini, insomma,

si propone come il più aggiornato e monumentale dei 'ritorni' al modello pretassiano compiuto però navigando attraverso il Tasso, scardinando il girotondo amoroso di marca idillica in nome di una complessità drammatica di costituzione tragicomica, sofoclea e terenziana insieme, capace anche di metabolizzare in modo nuovo la filiera ludica gradita al pubblico della pastorale.<sup>23</sup>

Il *Pastor fido* è preceduto da un Argomento, in cui viene spiegato l'antefatto che determina l'azione della trama: ogni anno gli abitanti di Arcadia devono sacrificare una giovane a Diana per placare l'ira della dea, offesa anni addietro dall'infedeltà di una ninfa verso il sacerdote di un tempio a lei consacrato; di recente l'oracolo ha rivelato:

*Non avrà prima fin quel che v'offende,  
che duo semi del ciel congiunga Amore;  
e di donna infedel l'antico errore  
l'alta pietà di un pastor fido ammende.*<sup>24</sup>

Per dar luogo alla prima parte della profezia, Amarilli, figlia del nobile Titiro e discendente di Pan, viene promessa in sposa a Silvio, figlio del sacerdote Montano e discendente di Ercole; mentre i due padri rappresentano l'autorità morale e civile di Arcadia, la figura di Silvio, giovane dedito solamente alla caccia e per niente interessato all'amore, è un *alter ego* maschile della Silvia amintea; la figura di Amarilli, invece, costruita sul *topos* pastorale ormai rodato della ninfa casta e pudica, presenta un'importante innovazione: la giovane, segretamente innamorata del pastore Mirtillo, tiene nascosti i propri sentimenti per timore delle leggi che puniscono l'infedeltà femminile con la pena di morte. Rispetto all'atmosfera spensierata improntata a un edonismo primitivo e innocente rievocata dal primo coro dei pastori nell'*Aminta*, ci troviamo dunque di fronte a una comunità arcadica in cui i comportamenti degli individui sono regolati da inflessibili leggi morali, che conferiscono solennità tragica alla vicenda. In questo nuovo assetto tragicomico la figura di Mirtillo, che rimane fedele per tutta la favola all'amore verso Amarilli giungendo ad offrirsi come vittima sacrificale al suo posto, viene presentata non più come quella del pastorello innamorato e melenso sul modello bucolico-sannazzariano dell'*Aminta*, ma come quella dell'eroe-martire protagonista del moderno mito cristiano, il pastor fido della nuova sensibilità postridentina nella cui immagine si mescolano suggestioni della tradizione antica greco-biblica e di quella moderna classicistico-controriformistica<sup>25</sup>.

Motore comico dell'intreccio è Corisca, straniera in Arcadia «venuta / da le contrade scelerate d'Argo / ove lussuria fa l'ultima prova» (I, v, vv.

1011-1013), la cui visione spregiudicata e disincantata della realtà richiama il motivo pastorale della ninfa navigata in amore; tuttavia, diversamente dalla Dafne amintea la quale spinge Silvia nelle braccia di Aminta esclusivamente per aiutarla a vincere la ritrosia, Corisca è un elemento esogeno rispetto all'innocente mondo arcadico del *Pastor fido* e non agisce per il bene di Mirtillo e Amarilli, ma segue gli impulsi dettati da lussuria, egoismo e gelosia, come spiega lo stesso Guarini nelle *Annotazioni*:

La persona di Corisca è parte anch'ella dell'argomento, ma strumentale, che, mentre va machinando l'estermio della rivale, dà occasione alla favola d'annodarsi. E perché, dovendo far tradimento sì grande all'amica, bisogna che fosse pessima donna, per questo il poeta con decoro conveniente la fa dir cose simili a lei, avvertendo che questa è una persona della parte comica, ma l'operazione è tragica.<sup>26</sup>

Il personaggio di Corisca era immediatamente riconoscibile come una prostituta cittadina agli occhi degli spettatori coevi del Guarini per via dei capelli corti, convenzionale segno di disonestà; tuttavia, gli ingenui abitanti di Arcadia non ne immaginano la corruzione e perfidia, perciò Corisca ha mano libera nell'innescare i rivolgimenti tragicomici della vicenda attraverso una serie di inganni finalizzati a ottenere per sé l'amore di Mirtillo sbarazzandosi di Amarilli. Che il personaggio di Corisca, straniera naturalizzata in Arcadia e quindi eterogenea rispetto agli altri personaggi sul piano della provenienza geografica prima ancora che sociale, fosse un elemento da un lato necessario allo sviluppo dell'intreccio, dall'altro difficilmente accettabile sotto il profilo del decoro, si evince dai diversi finali ipotizzati dall'autore: nella prima versione Corisca veniva tramutata in vacca e quindi espulsa dalla società civile di Arcadia, mentre nella versione definitiva la prostituta di Argo chiede perdono per i suoi misfatti ottenendo il permesso di restare.

La trama ordita dalla malevola Corisca ha degli sviluppi inaspettati: la vendetta del satiro da lei respinto e beffato fa sì che la condanna a morte di Amarilli venga commutata nel sacrificio di Mirtillo, e l'esito tragico della vicenda è evitato *in extremis* grazie all'agnizione del pastorello come figlio primogenito del sacerdote Montano e quindi il salvatore di Arcadia designato dall'oracolo. L'azione amorosa secondaria si risolve invece nella maturazione di Silvio, la cui indifferenza verso la ninfa Dorinda, perdutoamente innamorata di lui, cede infine il posto all'amore.

Nel *Pastor fido* l'azione esile e lineare dell'*Aminta* diventa complessa ed elaborata, organizzata in una struttura intricata di trame amorose in cui i meccanismi tragici dell'agnizione, della peripezia e dell'oracolo si mescolano agli espedienti comici del gioco della moscacieca, della beffa al satiro e del lieto fine. Lo scenario pastorale della tragicommedia guariniana si contrappone al generico «luogo di passo» (III, i, v. 1212) dell'*Aminta*; solo in apparenza l'Arcadia, identificata nel prologo encomiastico con la Torino di Carlo Emanuele I di Savoia, dedicataria dell'opera, riflette il mondo in

cui vive il pubblico: la trama ruota intorno alla contrapposizione tra l'amore di Mirtillo e Amarilli e le ragioni del matrimonio dinastico tra Amarilli, discendente di Pan, e Silvio, creduto unico discendente di Ercole; questo tema, così vicino alla società aristocratica del secondo Cinquecento, viene però proiettato in un mondo che non è semplicemente un luogo immaginario carico di erotismo e sensualità o un'immagine della corte riflessa nella scena boschereccia, ma un mondo mitico dove il matrimonio dinastico non è imposto da convenienze politiche bensì dal responso di un oracolo, e dove le leggi morali prescrivono la pena di morte per la donna infedele, non per vendicare l'onore offeso come accadeva nel Cinquecento<sup>27</sup>, ma per placare l'ira divina con un sacrificio solenne; è proprio questa dimensione mitica a permettere gli sviluppi eroici della trama, in particolare quando Mirtillo si offre come vittima sacrificale al posto di Amarilli. Rispetto al «luogo di passo» dell'*Aminta*, in cui gli attori sul palcoscenico raccontano e commentano gli sviluppi della trama rievocando le reali conversazioni d'amore che animavano gli spettatori/cortigiani, il *Pastor fido* è ambientato in un mondo mitico dove le irruzioni dalla realtà contemporanea si limitano all'ingresso nell'Atto V di Carino, padre putativo di Mirtillo e *alter ego* dell'autore, il quale racconta amareggiato delle sue peregrinazioni da una corte all'altra in cerca di riconoscimenti e incarichi intellettuali; dalla narrazione di Carino traspaiono l'amarezza e il disagio dello stesso Guarini per la sua condizione di intellettuale asservito al potere e costretto a cercare di volta in volta nuovi mecenati a cui offrire i propri servizi<sup>28</sup>.

Il desiderio di gareggiare con il Tasso è particolarmente evidente nel coro dell'età dell'oro, posto a conclusione dell'Atto IV del *Pastor fido*. Nelle *Annotazioni*, un apparato di note esplicative al testo che accompagna l'edizione definitiva del 1602, Guarini spiega la sua volontà di avanzare nel coro un'interpretazione della realtà radicalmente diversa da quella del Tasso, «biasimando quella l'onore, e questa lodandolo»<sup>29</sup>; al coro aminteo dell'età dell'oro, senz'altro noto al pubblico, Guarini dà infatti una risposta 'per le rime' usando lo stesso schema metrico e la stessa *imagery* bucolica per lanciare un messaggio moralistico opposto a quello edonistico del predecessore. La licenziosità naturalistica del «S'ei piace, ei lice» caratterizzante l'età dell'oro amintea si converte, negli anni della stretta controriformistica, nell'imperativo morale «Piaccia, se lice» (IV, Coro, v. 1419); il principio edonistico che regnava nell'età dell'oro amintea viene dunque sostituito dal principio della morale cristiana per cui soltanto l'«affanno» (IV, Coro, v. 1413) ha come premio «le vere dolcezze» (IV, Coro, v. 1414).

Nel *Pastor fido*, la cui trama ruota tutta intorno alla costanza dell'amore di Mirtillo, i concetti di onestà e fede acquistano grande rilevanza, pertanto nell'età dell'oro guariniana trionfa Imeneo, che sancisce la legittimità della monogamia e dell'amore coniugale in opposizione al sogno di libero amore del primo coro tassiano; mentre il Tasso rimpiange il mondo delle corti del primo Cinquecento, quando l'onore non aveva ancora soffocato la licen-

za<sup>30</sup>, Guarini auspica che ritorni il «Verace Onor» che è sinonimo di onestà. L'invito finale del primo coro aminteo al *carpe diem*, «Amiam, ché 'l sol si muore e poi rinasce: / a noi sua breve luce / s'asconde, e 'l sonno eterna notte adduce» (I, Coro, vv. 721-723), viene così sostituito nel coro guariniano dalla fede nella Provvidenza: «Speriam, ché 'l sol cadente anco rinasce, / e l' ciel, quando men luce, / l'aspettato seren spesso n'adduce» (IV, Coro, vv. 1459-1461). Questo invito alla speranza, posto alla fine dell'Atto IV, quando ancora incombe l'esito tragico e Amarilli è creduta colpevole, lascia intravedere un rivolgimento comico della vicenda e sottolinea il tema principale della costanza della fede di Mirtillo, pronto a sacrificarsi per amore<sup>31</sup>.

Nonostante la struttura più complessa e una più forte divaricazione fra tragico e comico, tutto nel *Pastor fido* converge verso una tesi univoca che coincide con la morale sostenuta dal coro dell'età dell'oro. Mentre nell'*Aminta* non c'è perfetta consonanza tra l'amoralità del «S'ei piace, ei lice» e la moralità nuziale del lieto fine, nel *Pastor fido* l'ideale del matrimonio per amore celebrato dal coro come «pregio dell'antiche genti» (IV, Coro, v. 1456) quando «era un nome sol marito e vago» (IV, Coro, v. 1432), si realizza nel finale quando Mirtillo, il «vago» di Amarilli, diventa legittimamente suo marito. Nella conclusione le ragioni del matrimonio per amore coincidono, oltretutto, con quelle del matrimonio dinastico grazie all'agnizione di Mirtillo come figlio primogenito di Montano, e la costanza del pastore fedele viene infine premiata dal disegno imperscrutabile della Provvidenza.

Guarini inserisce l'esile struttura eglogistica del modello tassiano in un quadro drammatico più articolato per rivendicare al dramma d'argomento pastorale un posto accanto ai generi regolari della commedia e della tragedia; in contrasto con l'*Aminta*, in cui il Tasso fa abbondante ricorso al modulo del racconto, Guarini opta infatti per una formula drammatica in cui all'azione è riservato un ruolo di primo piano. Ad esempio, il tema dell'assalto del satiro a una donna, affidato dal Tasso alla narrazione di Tirsi, viene trasferito dal Guarini in un'azione rappresentata sul palcoscenico: nella sesta scena dell'Atto II, davanti agli occhi degli spettatori, il satiro afferra Corisca per i capelli e si appresta a farle violenza, quando la scaltra vittima si divincola dalla presa dell'assalitore lasciandogli in mano una parrucca e facendolo ruzzolare per terra; il lazzo della parrucca e il capitombolo finale del satiro, sviluppi comici totalmente estranei all'azione dell'*Aminta*, rappresentano al meglio la vena comica del *Pastor fido*. Un altro esempio di opzione guariniana per la rappresentazione diretta è quello dell'incontro tra Mirtillo e Amarilli, i quali, grazie all'alibi del gioco della moscacieca (in III, ii, Amarilli, bendata, insegue le altre ninfe senza immaginare che siano complici di Corisca, la quale ha architettato a sua insaputa un incontro a tu per tu con Mirtillo), possono abbracciarsi davanti al pubblico restando. Tuttavia, in un'epoca di rigore formalistico e di forte spinta alla classificazione dei generi, l'approvazione dell'Ingegneri si scontrava con le polemiche dei puristi aristotelici sulla legittimità e il decoro del nuovo genere drama-

tico 'misto'. Il primo attacco teorico alla categoria drammatica di 'tragicommedia pastorale' era stato lanciato oltre un decennio prima dal professore padovano di filosofia morale Giason Denores nel *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema eroico ricevono dalla filosofia morale e civile e da' governatori delle repubbliche* (1586):

quegli anticqui poeti a' pastori et a' bubulci attribuirono la egloga, che è un breve loro e verissimile ragionamento di un'ora o pocco più, mentre si trovano insieme l'un con l'altro discorrendo in qua et in là ne' monti vicini per pascolar gli armenti e' greggi, e mentre guerreggiano fra se stessi cantando, e perciò fin l'altro giorno simil poesie si rappresentavano sotto nome di egloghe nelle feste e ne' banchetti, per dar spacio forsi con un tal intertenimento ne' conviti di apparecchiare le tavole, ma ora improvvisamente le hanno ridotte alla grandezza delle comedie e delle tragedie con cinque atti, senza proporzion, senza convenienza, senza verissimilitudine, attribuendo a' pastori ragionamenti alti, discorsi delle cose celesti, concetti prudenti e sentenzie gravissime, che a pena si convenirebbono a' principii et a' filosofi, non accorgendosi tuttavia essere nelle selve e ne' boschi, e non ne' palazzi e nelle academie. Or essendo la tragicommedia e la pastoral, l'una per sé come composizione mostruosa e l'altra come non convenevole, anzi contraria a' principii de' filosofi morali e civili e de' governatori delle repubbliche, tanto ben fondate a beneficio pubblico, lascio pensar in che considerazione si debba aver poi quell'altra lor terza maniera di poesia che chiamano tragicommedia pastoral, oltre la prodigiosa elocuzion di idee di dir contrarie che ella sarebbe sforzata di ammetter in se stessa per le persone che vi sono introdotte.<sup>34</sup>

Quando Denores pubblicò il suo *Discorso* nel 1586 non esisteva ancora un'edizione a stampa del *Pastor fido*, ma il testo circolava in forma manoscritta negli ambienti letterari ed accademici padovani fin dal 1583<sup>35</sup>. Denores esprimeva lo sconcerto dei puristi aristotelici per la repentina evoluzione dell'egloga rappresentativa, tradizionalmente destinata a occasioni intermediali e conviviali, in un genere drammatico di costituzione tragicomica che si proponeva come alternativo a quelli regolari della tragedia e della commedia. L'egloga del Tasso, come del resto le commedie, venivano rappresentate in occasione dei banchetti, ma per un'opera delle dimensioni del *Pastor fido*,

taciuto oggetto dello scandalo, una simile collocazione spettacolare 'minore', di fatto subordinata, era impensabile e si richiedeva implicitamente una sfera rappresentativa di dignità pari a quella della tragedia, cui aspiravano anche le capacità locative degne di corti e accademie e inverisimili per il professore padovano in bocca ai 'rustici'.<sup>36</sup>

Nel 1587, mentre si accingeva a controbattere al professore padovano nel *Verrato* (1588), Guarini trascorse l'estate a Ferrara come segretario ducale e fu direttamente coinvolto nella seconda edizione del *Sacrificio* del Beccari,

rappresentato nell'agosto del 1587 in occasione delle nozze tra Benedetta Pio e Girolamo Sanseverino<sup>37</sup>. Si è già detto che il prologo scritto dal Guarini nell'occasione di questa seconda edizione manifestava la volontà programmatica di cambiare la veste con cui il dramma pastorale si proponeva al pubblico, sfruttando l'occasione di nozze principesche; in effetti, tra gli anni '80 e '90 del Cinquecento i drammi di argomento pastorale, originariamente contraddistinti dalla destinazione accessoria e dal carattere di intrattenimenti disimpegnati<sup>38</sup>, si imposero sempre di più come veri e propri epitalami drammatici adatti a celebrazioni principesche come quella del 1587.

L'importanza dell'occasione fu sottolineata dalla presenza degli intermezzi, anch'essi scritti dal Guarini, e dalla spettacolare scenografia progettata dal rinomato architetto ferrarese Giambattista Aleotti, detto l'Argenta. Nella lettera di un anonimo spettatore vengono menzionate la raffinatezza dei costumi, la piacevolezza della musica negli intermezzi, l'efficacia dell'illuminazione artificiale, la spettacolarità dei macchinari e la magnificenza della scena pastorale impreziosita da un tempio ottagonale dedicato a Pan e divisa nel mezzo da un fiume (il tempio e il fiume che taglia la scena, insieme all'ingresso di Imeneo sopra una nuvola, diventeranno la firma di Aleotti e verranno usati anche nelle sfarzose rappresentazioni mantovane del *Pastor fido* nel 1598)<sup>39</sup>; con la nobilitazione del modello beccariano attraverso la scrittura del prologo e degli intermezzi in occasione di una produzione aristocratica, il Guarini rispondeva pertanto sul piano pratico, prima ancora che su quello teorico, all'attacco del professore padovano nei confronti della pastorale.

La critica del Denores si articolava su due livelli: da un lato, la tragicommedia veniva rifiutata come genere drammatico 'misto' non conforme alla teoria aristotelica dei generi; dall'altro il 'modo pastorale'<sup>40</sup> veniva attaccato in quanto irresponsabile invito alla fuga dai doveri civili e morali indispensabili all'etica del buon cittadino<sup>41</sup>. La concezione di poesia del Denores univa infatti alla teoria letteraria di matrice aristotelica l'esigenza controriformistica di inculcare virtù nel rispetto del principio dell'obbedienza allo stato:

Sarà dunque la poesia imitazione di qualche azione umana meravigliosa, compita e convenevolmente grande, o rappresentando o narrando [...] per introdurre virtù negli animi degli spettatori, degli uditori, ad beneficio comune di una ben ordinata Repubblica.<sup>42</sup>

A fronte di questa concezione rigidamente utilitaristica dell'arte, il Guarini proponeva una visione estetica della poesia come intrattenimento che «non ha per fin l'insegnare, ma il dilettere, e dilettaudo, giovare»<sup>43</sup>. La sua lunga risposta, pubblicata dietro lo pseudonimo del celebre attore Verato e intitolata *Il Verrato ovvero difesa di [sic] quanto ha scritto Messer Giason Denores contra le tragicommedie, et le pastorali, in un suo discorso di poesia* (1588), ribatteva punto per punto al Denores appellandosi agli stessi



principi aristotelici usati per attaccarlo. Sul terreno della dottrina aristotelica della catarsi, ad esempio, Guarini ribatteva alle obiezioni sollevate dal Denores sostenendo che i cristiani non avevano bisogno di purgare i sentimenti più profondi dell'animo attraverso lo spettacolo truculento della tragedia, perché avevano già una guida morale nella parola di Dio; ed essendo la commedia degenerata a tal punto che nessuno più la rispettava, al compositore drammatico non restava altro che cimentarsi in un genere nuovo, che mescolasse elementi comici e tragici «per fine di purgar col diletto la mestizia degli ascoltanti»<sup>44</sup>.

In altre parole Guarini teorizzava un terzo genere drammatico 'misto' che prendesse dalla tragedia «le persone grandi, non l'azione, la favola verisimile, ma non vera, gli affetti mossi, ma rintuzzati, il diletto, non la mestizia; il pericolo, non la morte», e dalla commedia «il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice e soprattutto l'ordine comico»<sup>45</sup>. In suo aiuto venivano gli studi filologici degli umanisti, che avevano riportato alla luce fonti classiche autorevoli in cui si ammettevano forme drammatiche ibride: nel già menzionato dramma satiresco euripideo *Ciclope* (scritto intorno al 406 a.C.) i personaggi mitologici di Ulisse, Polifemo e Sileno venivano presentati in una luce comica; la *Poetica* aristotelica (composta tra il 334 e il 330 a.C.) prevedeva la possibilità di un epilogo drammatico 'doppio' in cui i personaggi buoni fossero premiati e quelli cattivi puniti; nel dramma plautino *Amphitruo* (rappresentato postumo nel 206 a.C.) personaggi divini erano coinvolti in vicende umane<sup>46</sup>; la trama del dramma terenziano *Andria* (rappresentato nel 166 a.C.) era costituita da una duplice azione; il trattato vitruviano *De architectura* (scritto tra il 25 e il 23 a.C.) prevedeva una terza scena boschereccia accanto a quella urbana della commedia e a quella solenne della tragedia<sup>47</sup>.

Denores replicò nell'*Apologia contra l'Autor del Verato* (1590), senza però aggiungere alcunché di nuovo agli argomenti polemici del *Discorso*. Nel 1593 Guarini, forte dell'enorme successo di pubblico del suo dramma pastorale, sferrò un nuovo contrattacco nel saggio *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato accademico ferrarese in difesa del Pastor Fido*, in cui il tono si faceva ancor più aspramente polemico e la funzione utilitaristica della poesia veniva disconosciuta con veemenza ancor maggiore. All'accusa di eccessivo lirismo e di uso stravagante delle metafore poetiche, Guarini ribatteva che l'ambientazione arcadica giustificava lo stile dell'eloquio dei pastori: «Or non è maraviglia se i pastori di Arcadia, massimamente nobili, abbellivano di vaghezze poetiche i loro ragionamenti, essendo essi, più di tutte l'altre nazioni, amicissimi delle Muse»<sup>48</sup>; l'argomento finale in difesa della tragicommedia pastorale consisteva nella legittimazione conferitale nei fatti dal successo di pubblico: «Messer Jasone, il Pastor Fido al vostro, e all'altrui dispetto, vive, piace, lodato, amato, letto»<sup>49</sup>.

Il secondo *Verato*, all'uscita del quale il Denores era già morto, chiudeva la prima fase della *querelle*, che si sarebbe protratta fino al Settecento per

mano di altri detrattori e difensori del *Pastor Fido*. Nel 1599 Guarini riunì le argomentazioni teoriche dei suoi due trattati nel *Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati*, dal quale espunse le allusioni dirette ai detrattori ottenendo un tono complessivamente più sobrio e pacato. Intanto, nel novembre del 1598, il *Pastor fido* era stato il fulcro delle sfarzose celebrazioni mantovane in onore della regina Margherita d'Austria, in occasione delle quali era stato definitivamente sancito il prestigio sociale e letterario del genere tragicomico pastorale.

#### 1.4 La rappresentazione mantovana: un evento internazionale

Si è già accennato alle ambizioni letterarie del Guarini, il quale puntava ad ottenere grande prestigio sia dalla rappresentazione sia dalla pubblicazione del *Pastor fido*. Il lungo periodo di gestazione della pastorale, iniziata nel 1580 e pubblicata solo nel dicembre del 1589, coincise con un diffuso interesse nelle corti italiane del centro-nord verso i drammi pastorali, capaci di soddisfare il gusto dei contemporanei per l'intrattenimento, prestandosi sia a produzioni degne di celebrazioni principesche, sia a rappresentazioni in economia realizzate grazie alla possibilità di sfruttare lo scenario boscareccio dei giardini.

Nel 1584 Vincenzo Gonzaga richiese la rappresentazione del *Pastor fido* a Mantova nell'occasione delle sue seconde nozze con Eleonora de' Medici, ma il Guarini, replicando che la pastorale non era ancora terminata e che comunque non sarebbe stato possibile allestire una produzione degna in così poco tempo, gli inviò invece la commedia *Idropica*<sup>50</sup>. Nello stesso anno Alfonso II d'Este, in competizione con il duca di Mantova, richiese la rappresentazione del *Pastor fido* in occasione delle celebrazioni ferraresi per il carnevale, ma anche questo progetto fallì. Nel 1585 Guarini offrì il proprio dramma pastorale a Carlo Emanuele I di Savoia, al quale l'aveva dedicato nell'occasione delle nozze con Caterina d'Austria. Recandosi di persona a Torino, Guarini sperava di assicurarsi un incarico alla corte savoiarda, vista la crescente tensione dei suoi rapporti con la corte estense, dove aveva ricoperto incarichi diplomatici dal 1567 al 1583. Tuttavia, nonostante l'ordine del duca Carlo Emanuele I di dare inizio alle prove per la rappresentazione e distribuire i copioni agli attori (la compagnia dei Gelosi), non è chiaro se la *performance* abbia effettivamente avuto luogo. Nel 1588, abbandonata nuovamente la corte ferrarese presso la quale era stato richiamato in qualità di segretario nel dicembre del 1585, Guarini si recò di persona dal granduca di Toscana per offrirgli il *Pastor fido*, ma le sue speranze di ottenere un incarico a Firenze incontrarono l'opposizione del duca estense.

Nel frattempo Guarini venne a sapere della circolazione di una versione corrotta del *Pastor fido*, finito nelle mani di comici professionisti durante le prove per la rappresentazione torinese del 1585<sup>51</sup>, e questo potrebbe averlo spinto a pubblicare la sua opera nel dicembre del 1589. Il fatto che l'autore

volesse tenere distinta la propria tragicommedia pastorale dalle pratiche attoriali delle compagnie dell'arte si evince dalla destinazione del *Pastor fido* a un pubblico di spettatori e lettori d'élite. Il messaggio moralistico univoco opposto a quello variegato dell'*Aminta*, l'introduzione di personaggi nobili come Titiro e il sacerdote Montano, la messinscena di una cerimonia rituale e la riconciliazione delle ragioni di natura, stato e religione nel matrimonio finale erano tutti elementi che servivano ad innalzare il profilo della pastorale per renderla adatta a celebrazioni principesche. Risale proprio al 1587 la stesura ad opera del Guarini del prologo alla seconda redazione del *Sacrificio* di Beccari in occasione delle celebrazioni per le nozze Pio-Sanseverino, in cui Guarini esprime la volontà programmatica di distaccarsi dalla tradizione eglogistica culminata nell'*Aminta* del Tasso destinando la tragicommedia pastorale a rappresentazioni di carattere elevato.

Nel 1592 Guarini entrò al servizio del duca Vincenzo Gonzaga e venne rilanciato il progetto di rappresentare la pastorale a Mantova. Tuttavia, Guarini rifiutava categoricamente di compromettere lo splendore e la solennità della *performance* acconsentendo a una messinscena frettolosa o in economia, come suggeriva invece il segretario ducale Annibale Chieppio, responsabile organizzativo, il quale progettava di posticipare la rappresentazione alla primavera per avere «con l'aiuto della natura un teatro veramente pastorale, con minor spesa et disturbo»<sup>52</sup>. Dalle lettere del Guarini al segretario ducale e al Duca emerge invece la preoccupazione dell'autore sia per lo standard della recitazione, specialmente in relazione alle scene del gioco della moscacieca<sup>53</sup> e del sacrificio di Mirtillo, sia per la scenografia e il luogo deputato alla rappresentazione. Guarini era inoltre riluttante a introdurre gli intermezzi, richiesti dal duca, perché temeva che potessero distogliere l'attenzione del pubblico dall'azione principale, e insisteva sull'utilizzo dell'illuminazione artificiale per far sì che la rappresentazione, che con gli intermezzi sarebbe durata non meno di sei ore, potesse iniziare nel tardo pomeriggio evitando la calura del giorno.

Nonostante l'esperienza pratica maturata lavorando a stretto contatto con attori, coreografi e musicisti (in particolare lo scenografo-architetto Giambattista Aleotti e il famoso regista-drammaturgo Angelo Ingegneri, con il quale aveva collaborato alla rappresentazione inaugurale al Teatro Olimpico di Vicenza tra il 1583 e il 1585), la messinscena del *Pastor fido* si rivelò molto difficoltosa e anche il progetto del 1592 si risolse in un nulla di fatto. Le prime produzioni di cui si ha notizia certa risalgono soltanto al 1596, quando il *Pastor fido* venne rappresentato in tono minore a Crema per le celebrazioni del carnevale e a Ronciglione in una *performance* accademica privata.

Il motivo principale dell'insuccesso del progetto del 1592 è da ricercarsi nella rivalità tra le corti di Mantova e Ferrara. Una serie di eventi contribuirono ad esasperare i rapporti tra Vincenzo Gonzaga e Alfonso II d'Este: il fallito tentativo di rappresentare la *pièce* a Ferrara nel 1584-85, la

protezione accordata dal duca di Mantova al Tasso nel 1586, l'abbandono della corte estense da parte del Guarini nel 1588 e la successiva presa di servizio presso quella mantovana nel 1592. Non stupisce dunque che il duca d'Este abbia cercato di impedire con ogni mezzo la rappresentazione del *Pastor fido* progettata per il 1592, arrivando persino a vietare la permanenza a Mantova dell'Aleotti, del quale Guarini aveva richiesto la collaborazione, a minacciare di interrompere i rapporti diplomatici con Mantova se la pastorale fosse stata messa in scena, e a fare pressione sul cognato Vincenzo (Alfonso d'Este aveva sposato Margherita Gonzaga) perché il Guarini fosse congedato dalla corte di Mantova, come di fatto avvenne nel 1593. Soltanto dopo la morte di Alfonso II d'Este nel 1597 e la successiva devoluzione del ducato di Ferrara al papato, il *Pastor fido* venne rappresentato fastosamente a Mantova, permettendo a Vincenzo Gonzaga di fare sfoggio dell'ormai notissima *pièce* ferrarese alla presenza degli Asburgo e di un prestigioso pubblico internazionale.

Nel 1598 si presentò infatti l'occasione tanto agognata dal Guarini, quando il *Pastor fido* venne scelto per essere rappresentato a Mantova il 6 settembre alla presenza del governatore di Milano, Juan Fernandez de Velasco, e il 22 novembre alla presenza della regina Margherita d'Austria. Dopo un primo spettacolo di prova allestito a giugno per pochi invitati, la rappresentazione di settembre

dovette produrre una grande impressione se il contestabile, partitosi da Mantova il 9 settembre, mandava da Milano un architetto per vederne l'apparato scenico e studiarne il meccanismo. Di questa splendida rappresentazione si spandeva subito per tutta Italia la fama, sicché Angelo Ingegneri inviando da Ferrara al Gonzaga il 13 settembre il suo discorso *Della poesia rappresentativa*, rendeva onore alla liberalità del principe e alla abilità dei ministri.<sup>54</sup>

Il 20 novembre 1598 la quattordicenne regina Margherita d'Austria fece il suo ingresso trionfale nella città di Mantova, dove si trattenne cinque giorni prima di proseguire il viaggio verso la corte spagnola del neoincoronato Filippo III, sposato per procura pochi giorni prima a Ferrara alla presenza del papa Clemente VIII e di principi provenienti da tutti gli Stati italiani. Vincenzo Gonzaga, figlio di Eleonora d'Austria, aveva organizzato una serie di spettacoli ed eventi per intrattenere la regina, accompagnata dall'arciduchessa sua madre, dall'arciduca suo cugino (anch'egli sposato per procura a Ferrara con l'Infanta Isabella di Spagna per rafforzare ulteriormente l'asse asburgico in Europa) e da un seguito di tremila persone. Tra gli intrattenimenti organizzati per la regina ci furono una caccia, varie *performances* musicali, fuochi d'artificio e una visita alla collezione di reliquie e oggetti antichi conservata in Casa Gonzaga, ma l'evento più importante fu la rappresentazione del *Pastor fido* nel Teatro di Castello con intermezzi ispirati al mito del matrimonio tra Mercurio e Filologia<sup>55</sup>.

In un'occasione di tale rilevanza politica e diplomatica ogni aspetto della rappresentazione, dal prologo agli intermezzi, doveva servire ad esprimere la deferenza del duca di Mantova verso il potente ramo Asburgo della famiglia; una delle conseguenze della pace di Cateau-Cambrésis (1559) era

infatti che i Gonzaga dipendevano sempre di più dai loro parenti d'oltralpe per la protezione dei confini e il prestigio del ducato, perciò in cambio dovevano dimostrare la loro lealtà in campo politico, militare e diplomatico. Gli intermezzi scelti dal duca sfoggiavano maestosi fondali, elaborate macchine teatrali e costumi sontuosi, ormai elementi essenziali nelle feste principesche<sup>56</sup>, mentre il tema del matrimonio tra Mercurio e Filologia, oltre a fornire l'occasione per rendere omaggio al defunto Filippo II di Spagna, riconoscibile nella figura di Giove, suggeriva un'allusione encomiastica agli sposi, indicati come i garanti della pace armoniosa nel cosmo:

Nella favola dell'intermedij sotto pretesto di voler rapresentar le nozze di Mercurio figlio di Giove, con Filologia castissima Vergine allenata tra le muse [...], si è tolto a celebrare quelle dell'Invitissimo re Cattolico, con la Serenissima Margarita d'Austria [...]: quando adunque si nominarà Giove si parlerà della felicissima memoria dell'ottimo, e grandissimo Re Filippo II.<sup>57</sup>

La scelta degli intermezzi e del *Pastor fido* fu dunque calcolata per esaltare la magnificenza della corte di Mantova, esprimere deferenza verso gli Asburgo, dimostrare l'adesione ai valori morali della Controriforma e intrattenere in grande stile ospiti d'alto rango. Le sontuose rappresentazioni mantovane attirarono nuova attenzione sul *Pastor fido*, e nel Seicento le critiche di Giovanni Pietro Malacreta e Faustino Summo rinfocolarono la controversia aperta dal Denores. La scelta di un genere drammatico dallo *status* ancora tanto incerto e, nella fattispecie, di una pastorale tanto vituperata dai puristi aristotelici potrebbe apparire incauta vista l'importanza politica dell'occasione, tuttavia l'ambiente cortigiano era meno sensibile di quello accademico alle questioni teoriche, e la stretta controriformista che aveva iniziato a farsi sentire in ambito culturale a partire dagli anni '70 del Cinquecento rendeva preferibile la tragicommedia alla commedia, spesso scurrile e anticlericale, mentre la tragedia, caratterizzata da altissimi costi di produzione, era ritenuta inadatta per i festeggiamenti nuziali; nello stesso anno delle rappresentazioni mantovane, l'Ingegneri notava a tal proposito:

Chiara cosa è che, se le pastorali non fossero, si potria dire poco men che perduto a fatto l'uso del palco, e 'n conseguenza reso disperato il fine dei poeti scenici, il quale deve essere che i loro componimenti vengano rappresentati.<sup>58</sup>

Inoltre non bisogna dimenticare che Guarini aveva composto il *Pastor fido* appositamente per occasioni ufficiali, ed era stato attento a inserire personaggi autorevoli, come Titiro e Montano, e ad enfatizzare l'importanza dei valori cristiani della castità, dell'obbedienza all'autorità e della santità del matrimonio; risalto al tema religioso era dato anche dalla scenografia, dominata dal tempio, e dalla scena del sacrificio rituale culminante nell'agnizione di Mirtillo; inoltre, seguendo un collaudato *cliché*

letterario, la trama del *Pastor fido* presentava una serie di allusioni bibliche: nell'Argomento si spiega che la comunità di Arcadia sta scontando il 'peccato originale' commesso dalla ninfa Lucreina, e che solo la costanza di un pastore fedele potrà redimerla; nella quinta scena dell'Atto V Carino rivela di aver trovato un bambino dentro una cesta trasportata sulle acque del fiume Alfeo in seguito al «gran diluvio» (V, v, v. 730); l'agnizione di Mirtillo permette infine di scongiurare il sacrificio per mano del padre.

Per le rappresentazioni del 1598 il testo subì delle modifiche: il prologo, originariamente scritto per le nozze di Carlo Emanuele I di Savoia nel 1585, venne modificato e probabilmente furono inserite allusioni encomiastiche rivolte agli spettatori più illustri; in particolare, furono eliminate le parti che potevano offendere la sensibilità della sposa o di Pietro Aldobrandini, nipote del Papa e nunzio pontificio presente alla rappresentazione. Il taglio di 1600 versi serviva sia a rendere più snella e dinamica la rappresentazione, sia ad eliminare parti 'rischiose' come la tirata lirica in cui Titiro esorta a cogliere le ragazze prima che la loro bellezza sfiorisca (I, iv, vv. 157-203), la scena in cui Corisca invita Amarilli a fingersi onesta per poi tradire indisturbata la sua promessa matrimoniale (III, v, vv. 50-129), il discorso anticortigiano di Carino (V, i, vv. 84-187). La profezia che annuncia il ritorno dell'età dell'oro a seguito delle nozze di Mirtillo e Amarilli e gli intermezzi in cui si racconta di come il matrimonio tra Mercurio e Filologia riporta la pace e l'armonia nel cosmo diventano una trasparente allusione alle speranze riposte dai cattolici europei nell'unione degli Asburgo d'Austria e di Spagna. Gli intermezzi rendono infatti esplicitamente onore alla sposa «che tiene l'Imperio di tutta la terra» e il cui matrimonio «procura la pace al mondo», tanto da incoraggiare un'interpretazione semplicistica della *pièce* come celebrazione allegorica della castità della regina Margherita d'Austria<sup>59</sup>.

La *performance* ebbe luogo nel Teatro di Castello davanti a più di mille spettatori forestieri, la maggior parte dei quali parlava spagnolo o tedesco; per favorire la comprensione della regina e dell'arciduchessa furono preparati un riassunto della trama del *Pastor fido* e una traduzione degli intermezzi in tedesco. Guarini non collaborò direttamente alle produzioni mantovane del 1598, ma fu presente alla rappresentazione del 22 novembre. Non sono noti i nomi degli attori delle *performances* del 1598, ma il fatto che i trionfali resoconti dei contemporanei omettano riferimenti alla qualità della recitazione potrebbe indicare l'utilizzo di attori cortigiani non professionisti. Questa pratica creava problemi di carattere organizzativo, oltre che di resa scenica, ma preservava l'elitario teatro cortigiano dalle logiche commerciali delle compagnie dell'arte.

Le rappresentazioni mantovane del *Pastor fido* conferirono al genere della tragicommedia pastorale un ruolo di primo piano nelle celebrazioni principesche, modificandone *de facto* anche lo *status* letterario. La bellissima edizione definitiva del 1602, dedicata al duca Vincenzo Gonzaga e concepita per lasciare testimonianza delle rappresentazioni mantovane del 1598 oltre che per rispondere agli attacchi dei detrattori, comprende le *Annotazioni* alla

tragicommedia, scritte per essere lette insieme al testo, il ritratto del cavalier Guarini ad opera di Lucas Kilian, sei splendide incisioni a pagina intera (probabilmente opera del bulinista Francesco Valesio) premesse al prologo e a ciascuno dei cinque atti per fornire una didascalia iconografica al testo, e il *Compendio della poesia tragicomica tratto dai duo Verati*, posto in chiusura<sup>60</sup>.

È chiaro che un evento politico-culturale della portata della rappresentazione mantovana del 22 novembre ebbe risonanza nelle corti di tutta Europa, sia tramite la circolazione delle fonti ufficiali a stampa, tra cui i resoconti di Giovan Battista Grillo, Ferrante Persia e Franz Christoph Khevenhiller, sia tramite le relazioni degli ambasciatori e le lettere dei privati. Negli *Annales Ferdinandeï* di Franz Christoph Khevenhiller, ad esempio, si legge:

Il giorno seguente si rende omaggio con bellissime feste, singolari invenzioni di fuochi artificiali e altro, e una commedia del *Pastor fido*, con tale apparato, sfarzo e ricchezza che non si sono mai visti a Mantova e nemmeno in Italia, e che è durata otto ore.<sup>61</sup>

Nel *Breve trattato*, invece, Giovan Battista Grillo racconta:

La sera poi si rapresentò [sic] nel solito Teatro di Castello, il *Pastor fido* tragicommedia pastorale del Cavalier Battista Guerino, con la favola delle nozze di Mercurio, et Filologia, significanti quelle di Sua Maestà per intermedi, l'una, et l'altri bellissimi, et pomposi, si' per la molta spesa dei vestiti, com'anco per l'apparato, et gran numero delle machine, che intervennero negl'intermedi [...]. [Fu...] a teatro oltre le famiglie della Regina, Arciduchessa, Arciduca, Contestabile quasi si può dire tutta la nobiltà concorsa da Venetia, Firenze, Genova, Verona, Brescia et altre città circonvicine, per vedere rapresentare la detta pastorale che portava così celebre nome per ogni parte [...].<sup>62</sup>

Resoconto ufficiale simile a quello di Grillo è la *Relatione de' ricevimenti fatti in Mantova alla Maestà della Regina di Spagna dal Serenissimo Signor Duca, l'Anno MDXCVIII del mese di Novembre* del funzionario spagnolo Ferrante Persia, che recita così:

La sera poi Sua Altezza fece rappresentare nel solito suo Teatro del Castello, il *Pastor Fido* tragicommedia pastorale del Cavaliere Battista Guerino, con la favola delle nozze di Mercurio et Filologia, significanti figuratamente quelle di Sua Maestà per intermedi, l'una, et gl'altri bellissimi, et pomposi, sì per la molta spesa de' vestiti, come anco per l'apparato, et gran numero delle macchine, che intervennero ne gl'intermedi, i quali con la prima occasione manderò a Vostra Signoria in breve sommario. Fu spettatrice in detto Teatro, oltre le famiglie della Regina, Arciduchessa, Arciduca, et Contestabile, quasi si può dire tutta la nobiltà d'Italia, concorsa da Vinegia, Firenze, Genova, Verona, Brescia, et altre città circonvicine, per vedere la rappresentazione, che portava così celebre grido per ogni parte, et che fu sentita, et veduta con molta sodisfazione da tutti, et dalla Regina, et Madre ancora, alle quali si era

preparata una compendiosa tradottione in lingua Alemanna, di quanto fu recitato, et rappresentato, che fu loro data nel principiare dell'opera, legata in due libretti separatamente; et perché la cena doveva essere alquanto tarda, al mezo della favola si fece una sontuosa collazione, con rinfrescamenti in gran copia a Sua Maestà et a gl'altri Principi, et Dame, che erano presenti in grandissimo numero.<sup>63</sup>

Nella cronaca mantovana di Giovanni Battista Vigilio, intitolata *La Insalata*, troviamo invece una versione molto più colorita:

La qual sera [Margherita] andò a una comedia preparata al loco solito, di bellissimo apparato et di grandissima spesa, per la quale se imitavano le nozze delli invitissimi Re con quelle di Mercurio et Filologia castissima vergine, alle quali erano invitati tutti i dei, percioché oltre alli superbi vestimenti, basata la coltrina, si vedeva la scena far diverse mutattioni et aspetti, hor esser Mantoa, hor l'Arcadia, hor giardini, hor nuvole, hor pioggia, scoprendosi anco l'inferno aperto col can Cerbero et la città di Dite in mezo alle fiamme, ritornando poi nel suo primo aspetto di Mantova; alla qual comedia comandò l'altezza di nostro signore che alcuno mantovano non vi entrasse, ma solo forestieri, quali furno nel numero de miglia; alla porta dell'entrata della quale si sentivano concerti grandissimi di "hoymè il mio braccio, hoymè la mia testa", per le bastonate che cadevano, or sopra di questo et hor sopra di quello (come di ciò ne può far fede l'illustrissimo signor Carlo Rossi al quale fu rotta la testa) [...].<sup>64</sup>

Insomma, la rappresentazione mantovana del *Pastor fido* in onore di Margherita d'Austria fu un evento straordinario sia per l'enorme fama della pastorale sia per l'altissimo profilo del pubblico, ed è naturale che le relazioni su un tale evento abbiano viaggiato per le corti di tutta Europa sia tramite i canali ufficiali dei resoconti a stampa che tramite quelli ufficiosi delle lettere degli ambasciatori, facendo pubblicità all'opera di Guarini all'estero e contribuendo a diffondere a livello europeo il gusto italiano per la pastorale, come testimonia la dedica al cardinale Alessandro d'Este, datata 20 novembre 1617, di *I figliuoli di Aminta e Silvia et di Mirtillo et Amarilli. Tragedia di lieto fine nelle selve d'Arcadia seguita del modenese Ercole Pellicciari*:

La natia bellezza dell'Aminta, e del Pastor fido (Illustrissimo Signore) è stata cagione, che dall'universale applauso questi due leggiadrissimi poemi, mal grado della invidia, e de' detrattori, sono stati portati alle più remote regioni, e provincie della terra, le quali col tradurle nelle loro lingue, fattosele proprie, tutto il dì nelle bocche de' più saputi cavalieri, e delle più leggiadre dame risuonano. Il che veduto io, da dolce invidia fin da' primi anni miei di seguir con qualche parto del mio debile ingegno il grido di sì grandi auttori, mi nacque pensiero di propagare al desiderio mio col far nascere figliuoli, dell'una e dell'altra favola, quali soggetto esser potessero di altri avvenimenti così strani, come nuovi, *su le carte e fra le scene*, che tragedia boschereccia formar mi potessero [...].<sup>65</sup>



## 2. La migrazione del *Pastor fido* in Inghilterra: riletture e riscritture ideologiche

### 2.1 La pubblicazione londinese di John Wolfe

Il *Pastor fido* fu pubblicato in Inghilterra il 19 giugno 1591, soltanto un anno e mezzo dopo l'edizione veneziana di Giovan Battista Bonfandino; il fatto è ancora più straordinario se si considera che nell'edizione londinese del 1591 veniva stampata per la prima volta, di seguito al *Pastor fido*, anche *l'Aminta*, la cui *editio princeps* risaliva però a dieci anni prima. L'edizione combinata delle due opere fu pubblicata da John Wolfe su commissione di Giacomo Castelvetro<sup>66</sup>, figura di spicco nei rapporti interculturali tra Italia e Inghilterra alla fine del Cinquecento, il quale dedicò il volume a Charles Blount, futuro Lord Mountjoy e amico del conte di Essex, firmandosi «Servitore affezionatissimo, Giacomo Castelvetro»<sup>67</sup>.

Il fenomeno editoriale dei testi italiani stampati a Londra negli anni '80 ruota intorno all'ambigua figura di John Wolfe. Dopo un periodo di apprendistato svolto presso la stamperia londinese di John Day, nel 1572 Wolfe si recò in viaggio in Italia e dopo qualche tempo si stabilì a Firenze, dove continuò per alcuni anni la sua formazione professionale presso una tipografia fiorentina, come testimonia la pubblicazione nel 1576 di due brevi poesie religiose «ad istanza di Giovanni Vuolfo Inglese»<sup>68</sup>. Nel 1579 Wolfe pubblicò il suo primo libro italiano in Inghilterra, *Una essortazione al timor di Dio*, attribuito all'esule protestante Giacomo Aconcio; nell'introduzione al trattato, scritta da Giovanni Battista Castiglione, mentore di Aconcio e uno degli italiani più in vista alla corte di Elisabetta I, si legge:

[...] through the occasion of a young man of this city recently returned from Italy where he with great industry learned the art of printing, I am even more determined to bring it into the light of day under the most happy and resplendent name of Your Royal Highness.<sup>69</sup>

Nel frontespizio del volume, Wolfe si definisce «Servitore de l'Illustrissimo Signor Filippo Sidnei»<sup>70</sup>, associando così la sua prima pubblicazione in italiano ai nomi illustri di Giovanni Battista Castiglione e di Sir Philip Sidney, due dei maggiori promotori della cultura rinascimentale italiana presso la corte inglese.

La spaccatura politico-religiosa tra Roma e l'Inghilterra fu uno dei motori principali della carriera di Wolfe come stampatore di libri italiani. L'inasprimento della politica controriformistica della chiesa di Roma aveva fatto sì che si creasse una nicchia di mercato sempre più rilevante costituita dai libri messi all'indice: gli anni dell'esperienza fiorentina, oltre a dare a Wolfe una preparazione professionale che nessuno dei suoi colleghi inglesi possedeva, lo avevano dunque reso sensibile alle potenzialità del mercato dei libri proibiti. Non è nota la data precisa del suo rientro a Londra, ma alla fine degli anni '70 Wolfe operava nell'ambiente londinese della stampa

clandestina, riproducendo illegalmente opere popolari come la Bibbia e il *Book of Common Prayer* (1549), per le quali l'organo che dal 1557 regolava l'editoria in Inghilterra, la Stationers' Company, aveva concesso l'esclusiva ad alcune tipografie legalmente riconosciute.

Parallelamente all'attività di stampatore clandestino di testi in inglese, Wolfe si appropriò della nicchia di mercato costituita dai testi in italiano inseriti nell'*Index Librorum Prohibitorum* (istituito nel 1559), sui quali inizialmente la Stationers' Company non reclamava alcun diritto. La figura di Wolfe come stampatore clandestino che sfida l'autorità della Stationers' Company cozza stranamente con l'identità dei suoi illustri protettori: fu probabilmente in seguito alla pressione esercitata dai due mecenati che nel 1583 Wolfe regolarizzò la propria posizione entrando a far parte della Stationers' Company, dove poi giocò un ruolo decisivo come informatore sulle attività illegali dei suoi ex colleghi.

Per realizzare l'ambizioso progetto di pubblicazione delle opere degli scrittori italiani sgraditi all'orientamento culturale controriformistico, John Wolfe si avvale per tutti gli anni '80 dell'aiuto di preziosi collaboratori di madrelingua italiana, tra cui John Florio, autore non solo di manuali per la didattica dell'italiano – i *Firste Fruites* (1578) e i *Second Frutes* [sic] (1591) – ma anche del primo dizionario bilingue italiano-inglese *A Worlde of Wordes* (1598)<sup>71</sup>, e Giacomo Castelvetro, nipote del rinomato traduttore della *Poetica* di Aristotele, entrambi esponenti dell'*intelligentia* protestante espatriata in Inghilterra per sfuggire alle persecuzioni religiose.

Nel 1584 uscì dalla tipografia di Wolfe l'edizione combinata dei *Discorsi* (1499-1508) e del *Principe* (1513) di Machiavelli. Nella prefazione, firmata da 'Barbagrigia Stampatore' alias Giacomo Castelvetro<sup>72</sup>, si invitava a leggere la dottrina machiavellica nella versione originale, scevra dalle distorsioni polemiche di Gentillet, il cui *Discours sur les moyens de bien gouverner et maintenir en bonne paix un royaume ou autre principauté* era stato pubblicato a Ginevra nel 1576. Barbagrigia/Castelvetro denunciava anche i numerosi errori di ortografia presenti nelle precedenti edizioni dei *Discorsi*, attribuendoli alla scarsa dimestichezza dei tipografi veneziani con la lingua fiorentina, e rivendicando la superiorità qualitativa della propria pubblicazione. Il frontespizio riportava Palermo come luogo di stampa e gli inesistenti «heredi di Antoniello degli Antonielli» come stampatori; la creazione di una falsa provenienza per le pubblicazioni inglesi delle opere di Machiavelli permetteva a Wolfe di sfoggiare la propria conoscenza delle differenze regionali italiane e di conferire una dimensione continentale, sinonimo di raffinatezza culturale, alle proprie edizioni.

La riabilitazione di Machiavelli attraverso la pubblicazione delle sue opere in Inghilterra si concluse nel 1588 con la stampa della *Mandragola* (1518) e della *Clizia* (1525), mentre la seconda parte del programma editoriale 'italofilo' di Wolfe prevedeva la stampa e diffusione delle opere di Pietro Aretino: nel 1584 uscirono la prima e la seconda parte dei *Ragionamenti* (1534-1536), riportanti

indicazione fittizia dello stampatore (Barbagrigia) e del luogo di pubblicazione (Bengodi), seguiti nel 1588 dall'edizione delle *Quattro comedie* (1533-1546). Il fatto che Wolfe potesse pubblicare indisturbato testi accusati niente meno che di pornografia in Italia lascia intendere quanto solida fosse la sua posizione all'interno della Stationers' Company e indica quante poche persone fossero in grado di decifrare lo stile notoriamente difficile dell'Aretino.

Il progetto di Wolfe proseguì con altre pubblicazioni, tra cui spicca per interesse l'edizione trilingue del *Cortegiano* (1516) di Baldassarre Castiglione nel 1588, redatta in tre colonne parallele recanti l'originale italiano, la traduzione inglese di Thomas Hoby (1561) e la traduzione francese di Gabriel Chapuis (1585). Infine, nel 1591, «in response to a felt demand among Londoners for Guarini's avant-garde play»<sup>73</sup>, uscì l'edizione combinata del *Pastor fido* e dell'*Aminta*; tuttavia in quello stesso anno Wolfe mostrò un radicale cambiamento di prospettiva sulla cultura italiana, come dimostra la successiva pubblicazione di un trattato anonimo inglese intitolato *A Discovery of the Great Subtiltie and Wonderful Wisdome of the Italians*.

Un voltafaccia così clamoroso, paragonabile a quello del 1583 nei confronti degli ex colleghi stampatori clandestini, non poteva attribuirsi solo alla perdita del collaboratore Castelvetro, trasferitosi proprio nel 1591 alla corte di Edimburgo in qualità di tutore di italiano per la coppia di regnanti Stuart; la repentina presa di distanza di Wolfe dalle pubblicazioni in italiano potrebbe invece spiegarsi con la sua capacità di prevedere i cambiamenti nell'orientamento culturale dell'*establishment* inglese: dopo la morte di Sir Philip Sidney e Robert Dudley, dedicatario dei *First Fruits* di Florio e favorito della regina Elisabetta I, la cultura italiana iniziò a perdere progressivamente terreno in un'Inghilterra che cercava di affermare la propria autonomia in campo culturale e linguistico; nel 1590, infatti, Wolfe aveva pubblicato i primi tre libri di *The Faerie Queene* di Spenser, e nel 1591 Richard Field aveva pubblicato la traduzione dell'*Orlando furioso* (1516) ad opera di John Harington, sintomi evidenti di un incipiente processo di emancipazione linguistica, volta a rendere fruibile anche in lingua inglese la grande lezione rinascimentale italiana<sup>74</sup>.

Prima di abbandonare per sempre l'edizione di opere in italiano, tuttavia, Wolfe pubblicò i due famosi drammi pastorali ferraresi «a spese di Giacomo Castelvetro»<sup>75</sup>, dando al *Pastor fido* una posizione di rilievo rispetto all'*Aminta*, sia per l'ordine di successione nel volume, sia per la tempestività della pubblicazione rispetto alla prima stampa del testo in Italia. Il fatto che il *Pastor fido* sia stato pubblicato a Venezia con la data del 1590 e a Londra già nel 1591 ci dà la misura della fama straordinaria di cui godeva la pastorale di Guarini a livello europeo, come conferma anche la pubblicazione nel 1593 della sua prima traduzione in francese ad opera di Roland Brisset. In effetti, il *Pastor fido* era già diventato argomento di discussione prima delle sue edizioni a stampa, vuoi per la *querelle* alimentata dai detrattori aristotelici, vuoi per la notoria difficoltà della messinscena, vuoi per la contesa tra i duchi di Mantova e Ferrara

per ottenerne l'allestimento presso la propria corte, vuoi infine per la dedica a Carlo Emanuele I di Savoia in occasione delle nozze con Caterina d'Austria. Pertanto non stupisce che Castelvetro e Wolfe, entrambi attenti alle novità della scena culturale italiana, abbiano cavalcato l'onda del 'caso letterario Guarini' cogliendo al volo l'opportunità di pubblicare la sua famosa e controversa tragicommedia pastorale in Inghilterra.

## 2.2 La prima traduzione in inglese

Soltanto dieci anni separano la prima pubblicazione del *Pastor fido* in Inghilterra dalla sua prima traduzione in inglese, iscritta nello Stationers' Register il 16 settembre 1601 e pubblicata nel 1602 (la stessa data di pubblicazione dell'edizione definitiva del *Pastor fido*, comprensiva delle *Annotazioni* e del *Compendio*):

Questo lasso di tempo è il segno evidente dell'esistenza di due livelli di ricezione: da un lato un pubblico di persone colte, i 'choice wits' cui era destinata l'edizione di John Wolfe del 1591, che conoscendo l'italiano potevano fare a meno della traduzione; dall'altro coloro che necessitavano di una riscrittura del testo italiano in inglese e per i quali solo la traduzione poteva costituire un reale punto di riferimento.<sup>76</sup>

La maggiore popolarità di cui godeva il *Pastor fido* in Inghilterra rispetto all'*Aminta* si evince anche dalle date delle rispettive prime traduzioni in inglese: 1602 e 1628. La prima traduzione del *Pastor fido* è anonima, ma l'autore era senza dubbio imparentato con i Dymoke del Lincolnshire, famiglia che tradizionalmente ricopriva il prestigioso incarico di campione del sovrano fin dall'epoca di Riccardo II<sup>77</sup>; i requisiti per ricoprire l'incarico erano l'appartenenza alla famiglia Dymoke e la proprietà della tenuta di Scrivelsby nel Lincolnshire. Alla cerimonia d'incoronazione della regina Elisabetta fu Sir Edward Dymoke (1508-1566) a svolgere il ruolo di campione, passato poi al figlio Sir Robert Dymoke (1531-1580) ed ereditato, alla morte di questo, da Sir Edward Dymoke (1558-1624), omonimo del nonno e dedicatario della traduzione anonima del *Pastor fido*.

Quando ereditò la tenuta di Scrivelsby, Sir Edward Dymoke divenne una figura di primo piano nella contea: fu fatto cavaliere dalla regina nel 1584 e l'anno successivo fu nominato sceriffo del Lincolnshire. Il terzo campione di Elisabetta aveva anche interessi culturali e la figura letteraria di maggior spicco con cui intratteneva rapporti di amicizia era Samuel Daniel, il quale nel 1585 gli dedicò la sua prima opera, la traduzione del *Dialogo dell'impresa* (1555) di Paolo Iovio. Nel 1590-1591 Sir Edward Dymoke invitò Samuel Daniel ad accompagnarlo in un viaggio in Italia<sup>78</sup>, dove conobbero il Guarini, il cui celebre *Pastor fido* era appena stato pubblicato a Venezia da Bonfondino: «In meeting with Guarini at this time, whether in 1590 or 1591, the two Englishmen must have felt as if they were the literary vanguard for their countrymen»<sup>79</sup>.

La traduzione del 1602 è preceduta da un sonetto in cui Samuel Daniel loda la maestria del traduttore e ricorda al dedicatario l'incontro con il Guarini in Italia; in un secondo sonetto preposto al testo, il traduttore anonimo dedica la propria opera al «kinsman» Sir Edward Dymoke; infine la dedica in prosa dell'editore Simon Waterson ricorda l'amore di Sir Edward Dymoke per l'opera del Guarini e la sua consanguineità con il «deceased translator». Secondo la minuziosa ricostruzione storica di Story Donno, l'anonimo traduttore della pastorale sarebbe Tailboys, l'unico dei fratelli Dymoke già morto nel 1602, quando la traduzione fu pubblicata. Un ulteriore indizio dell'identità del traduttore sarebbe il retroterra letterario di Tailboys: nella lunga disputa legale con lo zio materno, il conte di Lincoln<sup>80</sup>, Tailboys era stato infatti accusato di essere un «common contriver and publisher of infamous pamphlets and libells», tra cui una lunga poesia intitolata *Faunus, his four Poetical Fancies* e una commedia in cui ridicolizzava lo zio; sempre a Tailboys è attribuita un'allegoria in versi intitolata *Caltha Poetarum or the Bumble Bee*, pubblicata nel 1599 sotto lo pseudonimo di T. Cutwode<sup>81</sup>.

La traduzione rende molto da vicino il testo italiano, rivelando un'ottima conoscenza della lingua di partenza e una notevole versatilità nell'impiego dei registri nella lingua di arrivo; in *An Account of the English Poets* (1691), Gerard Langbaine commentava:

This was the first version of the famous Guarini into English and was excellent for these times. The Author, tho' his name be unknown, was nearly related to Sir Edward Demock, Queen Elizabeth's Champion, to whom after the Author's Decease, the Bookseller dedicated it.<sup>82</sup>

Più dura la critica novecentesca, inaugurata dalla stroncatura di Greg in *Pastoral Poetry and Pastoral Drama* (1906), cui fecero seguito il giudizio negativo di Dyce (che definisce la traduzione «a very bad one») e l'eloquente commento di Neri:

Esaminandola da vicino, non si può invero riconoscere a questa traduzione un grande valore poetico; ma d'altra parte ha il merito di rispettare molto il testo italiano, di cui dà un'interpretazione spesso quasi letterale. Non abbiamo qui, dunque una 'bella infedele', ma una bruttina piuttosto fedele.<sup>83</sup>

Il prologo è omissso e il metro scelto dal traduttore è il *blank verse*, verso tipico del teatro elisabettiano che sarà abbandonato dai successivi traduttori secenteschi<sup>84</sup>. La traduzione del 1602 fu edita due volte in trent'anni, dopodiché cadde nell'oblio quando la traduzione di Fanshawe, pubblicata nel 1647, divenne quella ufficiale. Il 16 settembre 1601 il testo della traduzione anonima fu iscritto nello Stationers' Register da Simon Waterson (amico ed editore di Samuel Daniel fin dal 1585) e l'opera fu pubblicata nel 1602 con il titolo *Il Pastor Fido or the Faithfull Shepheard, Translated out of Italian into English*<sup>85</sup>; John Waterson, figlio del primo editore, dedicò la seconda ristampa (1633) a Sir Charles Dymoke, figlio di Sir Edward Dymoke e campione di Carlo I.

Secondo l'uso del tempo, gli elementi paratestuali, come i sonetti prefatori o le dediche, definiscono l'orizzonte socio-culturale entro cui si iscrive il testo. Preposto alla traduzione troviamo infatti, come già accennato, il sonetto dedicatorio composto da Samuel Daniel, voce rappresentativa del contesto letterario coevo:

*To the right worthy and learned Knight, Sir Edward Dymock, Champion to her  
Majestie, concerning this translation of Pastor Fido.*

I do rejoyce learned and worthy Knight,  
That by the hande of thy kinde Country-man  
(This painfull and industrious Gentleman)  
Thy deare esteem'd Guarini comes to light:  
Who in thy love I know took great delight  
As thou in his, who now in England can  
Speake as good English as Italian,  
And here enioyes the grace of his owne right.  
Though I remember he hath oft imbas'd  
Unto us both, the vertues of the North,  
Saying our costes were with no measures grac'd  
Nor barbarous tongues could any verse bring forth  
I would save his owne, or knew our store,  
Whose spirits can yeeld us much, and is not more.<sup>86</sup>

Nel sonetto introduttivo i meriti della traduzione sono misurati soltanto in base al valore attribuito all'originale dall'*establishment* culturale di cui fa parte il dedicatario. Samuel Daniel, estimatore e conoscitore del *Pastor fido*, esprime soddisfazione perché il testo tanto caro a Dymock («thy dear esteemed Guarini») vede finalmente la luce («comes to light») per mano di una persona a lui vicina («thy kind Country-man»). L'esistenza stessa di un testo in cui Guarini «can speak as good English as Italian» offre a Daniel uno spunto per riflettere sulle implicazioni culturali di un passaggio da una lingua caratterizzata da una tradizione poetica consolidata, come l'italiano, ad una lingua che invece è ancora in corso di maturazione. Grazie all'impegno e alla fatica del traduttore («this painfull and industrious gentleman»), Daniel sente di poter rimarcare le accresciute potenzialità della lingua inglese, rispondendo così ad un certo scetticismo espresso proprio dal Guarini nei confronti delle «vertues of the North».

Alla luce del nuovo orientamento culturale di affrancamento dell'inglese dall'influenza linguistico-letteraria dell'italiano (si ricordi il voltafaccia di John Wolfe, che aveva smesso improvvisamente di stampare libri italiani nel 1591), questa prima traduzione del *Pastor fido* ha il sapore di un'operazione ideologica,

vissuta non solo come occasione di 'dialogo' fra l'Italia e l'Inghilterra, ma anche come terreno di 'sfida', nuovo luogo di verifica delle capacità (in senso letterale di possibilità di contenere) della lingua inglese.<sup>87</sup>

A seguito dell'incontro in Italia nel 1590-1591, lo stesso Daniel aveva avuto modo di rispondere al Guarini sulla questione dei meriti della poesia inglese. Nella dedica del dramma neoclassico *Cleopatra* (1594) aveva infatti rivendicato i progressi fatti dalla poesia inglese rispetto a quella italiana:

O that the Ocean did not bound our stile,  
 Within these strict and narrow limmites so:  
 But that the melodie of our sweete Ile  
 Might now be heard to Tyber, Arne, and Po,  
 That they might know how far Thames doth out-go  
 The Musick of Declynéd Italie. (vv. 73-78)<sup>88</sup>

Qualche anno dopo nel *Musophilus* (1599), una lunga poesia in difesa dell'istruzione, Daniel aveva ripreso la questione dello status della poesia inglese:

Or should we carelesse come behind the rest  
 In powre of wordes, that go before in worth,  
 When as our accents equall to the best  
 Is able greater wonders to bring forth:  
 When all that ever hotter spirits exprest  
 Comes bettered by the patience of the North? (vv. 951-56)<sup>89</sup>

La sfida di Daniel culminerà con la composizione della prima tragicommedia pastorale in lingua inglese, *Arcadia Reformed*, rappresentata a Oxford il 30 agosto 1605 in onore della regina Anna di Danimarca e modellata sulla *pièce* di Guarini.

Tornando alla traduzione anonima del 1602, il sonetto dedicatorio di Samuel Daniel è seguito da quello del traduttore:

*A Sonnet of the Translator, dedicated to that honourable Knight his Kinsman,  
 Syr Edward Dymock.*

A silly hand hath fashion'd up a Sute  
 Of English clothes unto a traveller,  
 A noble minde though Shepheard weeds he weare,  
 That might confort his tunes with Tasso's lute,  
 Learned Guarinies first begotten frute,  
 I have assumed the courage to rebeare,  
 And him an English Denizen made here,  
 Presenting him unto the sonnes of Brute.  
 If I have faild t'expresse his native looke,  
 And be in my translation tax'd of blame,  
 I must appeale to that true censures booke  
 That sayes, t's harder to reforme a frame,  
 Than for to build from groundworke of ones wit  
 A new creation of a noble fit.<sup>90</sup>

Anche in questo sonetto prefatorio si riscontra, nei confronti della fonte, un atteggiamento di ammirazione da un lato e di competizione dall'altro. All'inizio il traduttore descrive il proprio testo come «a Sute of English clothes» foggiato da una «silly hand» usando un tono umile da *captatio benevolentiae*, ma poi ricorda quanto ardua sia l'impresa di rigenerare il testo di Guarini in inglese, trasformando «a traveller» in «an English Denizen»; in altre parole, il lavoro di traduzione viene visto come un vero e proprio tentativo di naturalizzare la fonte in un nuovo contesto culturale. La metafora dell'abito per descrivere il lavoro di traduzione rimanda alla scelta teorica del traduttore di aderire al testo originale, mentre il riferimento al divario estetico tra creazione e traduzione allude alla maggiore difficoltà di ridare forma ad un testo preesistente («to reforme a frame»), rispetto alla possibilità di crearne uno nuovo seguendo il proprio genio creativo («Than for to build from groundworke of ones wit / A new creation of a noble fit»); se dunque la traduzione non riesce a rendere la creatività presente nell'originale, questo si deve alla differenza ontologica fra scrittura creativa e riscrittura traduttiva.

Ai due sonetti segue infine la dedica dell'editore Simon Waterson:

*To the right worthy and learned Knight Syr Edward Dymock, Champion to Her Maiestie.*

Syr; this worke was committed to me to publish to the world, and by reason of the nearenesse of kinne to the deceased Translator and the good knowledge of the great worth of the Italian Author, I knew none fitter to patronize the same than your worthinesse, to whom I wish all happinesse and a prosperous new Year. London, this last of December 1601. Simon Waterson.<sup>91</sup>

La lezione del *Pastor fido*, pubblicato a Londra da John Wolfe nel 1591, rappresentato davanti a un pubblico aristocratico internazionale a Mantova nel 1598 e tradotto in inglese nel 1602, continua a fare scuola con la versione latina rappresentata a Cambridge dai King's College Men intorno al 1604. La traduzione latina, intitolata *Il Pastor Fido, di Signor Guarini, recitata in Collegio Regali Cantabrigae. Tragicomoedia pastoritia*, è anonima e senza data, ma, secondo la ricostruzione di Greg, deve essere anteriore al 30 agosto 1605, dato che esiste un manoscritto recante quella data in cui, a proposito della rappresentazione del primo dramma pastorale inglese ispirato al modello guariniano, si dice: «Arcadia reformed, by Daniel, drawn out of Fidus Pastor, which was sometimes acted by Kings College Men in Cambridge»<sup>92</sup>. Le accademie giocavano un importante ruolo di cinghia di trasmissione del sapere, portando le esperienze italiane della commedia erudita e della tragicommedia pastorale in tutta Europa, sia attraverso le traduzioni sia attraverso le riscritture e le rappresentazioni:

A number of plays, written for the most part in Latin and acted at Cambridge and Oxford in the Tudor and early Stuart periods, seem to have had



a central role in the diffusion of Italian and Italianate drama in England. Not only was the university stage a place where classics and rhetoric were taught, it was also the place where Italian plays began to be staged, adapted, and rewritten.<sup>93</sup>

Il fatto che *Il pastor fido* sia stato tradotto in latino nell'ambito della sperimentazione accademica intorno ai generi drammatici è indice dell'attenzione con cui le innovazioni del teatro italiano venivano recepite in Inghilterra; in particolare, la *querelle* di matrice aristotelica sul *play* guarianiano focalizzò l'attenzione degli ambienti universitari e dei circoli letterari sulla definizione teorica di genere drammatico 'misto', alimentando un dibattito interno al paese. Ben Jonson, ad esempio, criticava *Il pastor fido* sul piano del decoro stilistico sostenendo che «Guarini, in his *Pastor Fido* [sic], kept not decorum, in making Shepherds speak as well as himself could»<sup>94</sup>, mentre John Fletcher riprese quasi alla lettera le argomentazioni teoriche del *Compendio* nell'introduzione alla sua tragicommedia pastorale *The Faithfull Shepherdess* (1608).

### 2.3 Riletture ideologiche del *Pastor fido* nell'Inghilterra tardo elisabettiana

La data di pubblicazione della prima traduzione del *Pastor fido* (1602) è interessante alla luce degli avvenimenti storici che si susseguirono in Inghilterra tra il 1601 e il 1603, poiché si colloca tra la congiura di Essex (8 febbraio 1601) e l'ascesa al trono di Giacomo I Stuart (25 giugno 1603). In un momento storico tanto particolare, quando la figurazione simbolica delle relazioni di potere si manifestava anche attraverso le forme pastorali, la traduzione in inglese di un testo come il *Pastor fido* non poteva passare inosservata. Nel trattato di poetica *The Arte of English Poesie* (1589), dedicato alla regina e attribuito a George Puttenham, si dice che i poeti moderni fanno ricorso alla poesia pastorale

not of purpose to counterfait or represent the rustical manner of loves and communication: but under the vaile of homely persons, and in rude speeches to insinuate and glaunce at greater matters and such as perchance had not bene safe to have been disclosed in any other sort.<sup>95</sup>

In altre parole, sotto «Shepherd weeds» le complicate relazioni di potere tra monarca, *élite* aristocratica e sudditi assumevano la 'innocua' forma di semplici legami tra pastorelle, malinconici pastori e greggi bisognose di cure.

Il 7 febbraio 1601 Sir Gilly Merrick, uno dei più accesi sostenitori del conte di Essex, il favorito della regina, si recò nel distretto dei teatri a Southwark: «He was determined [...] that the people should see that a Sovereign of England could be deposed, and he asked the players to act that afternoon the play of 'Richard the Second'»<sup>96</sup>. La regina Elisabetta si era già dimostrata sensibile all'argomento alcuni mesi prima, quando aveva fatto rinchiudere nella Torre John Hayward, autore di un volumetto intitolato *The First Part of the*

*Life and Raigne of King Henrie IIII* (1599), in cui si raccontava della deposizione di Riccardo II<sup>97</sup>. Nella dedica smaccatamente adulatoria al conte di Essex, Hayward aveva scritto: «Most illustrious Earl, with your name adorning the front of our Henry, he may go forth to the public happier and safer»<sup>98</sup>, lasciando intendere che se Enrico IV avesse posseduto il nome e i titoli di Essex, il suo diritto al trono sarebbe stato ancora più solido e unanimemente riconosciuto; questa interpretazione è confermata dalla fonte secondo cui nell'agosto del 1601 la regina avrebbe detto all'antiquario William Lambarde: «I am Richard II, know ye not that?»<sup>99</sup>.

L'8 febbraio 1601, il giorno successivo alla rappresentazione dei *Lord Chamberlain's Men* al *Globe*, Essex attraversò la City di Londra alla testa di trecento uomini sperando inutilmente in un'insurrezione popolare, ma la ribellione fu stroncata e il 25 febbraio l'ex favorito della regina venne giustiziato. Il tentativo di colpo di stato alla fine del lungo regno di Elisabetta era l'ennesima conferma dell'instabilità del trono in assenza di eredi diretti. Quando la traduzione del *Pastor fido* fu iscritta nello *Stationers' Register* nel settembre del 1601, la congiura di Essex, ancora fresca nel ricordo della gente, aveva riportato con urgenza al centro dell'attenzione la spinosa questione della successione (Elisabetta I non aveva figli e si rifiutava di nominare un successore al trono); in un tale frangente storico è naturale che i lettori potessero interpretare in chiave ideologica la famosa *pièce* ferrarese, rappresentata a Mantova non molto tempo prima.

La lettura ideologica del *Pastor fido*, la cui traduzione in inglese coincide con il tramonto della dinastia Tudor, era potenzialmente ambigua. La mitologia elisabettiana si era appropriata dell'iconografia e dei *topoi* pastorali fondendo la tradizione classico-umanistica dell'egloga con quella cristiano-rurale delle processioni del *Corpus Christi*; alla fine del lungo regno di Elisabetta I, la società inglese era abituata a figurarsi di volta in volta la sovrana come dea lunare della caccia, casta ninfa sospirata dai pastori, semplice mungitrice o regina del mondo boschereccio. La prima fonte che attribuisce ad Elisabetta I il desiderio di immedesimarsi in una figura pastorale si trova in un passo delle cronache di Holinshed, in cui viene raccontato un aneddoto apocrifo riferito agli anni in cui la principessa era agli arresti a Woodstock per ordine della sorellastra Mary Tudor:

Thus this woorthie ladie oppressed with continuall sorrow, could not be permitted to have recourse to anie friends she had; but still in the hands of hir enemies was left desolate, and utterlie destitute of all that might refresh a dolfull hart, fraught full of terror and thraldome. Whereupon no marvell, if she hearing upon a time out of hir garden at Woodstocke, a certeine milkmaid singing pleasantlie, wished hir selfe to be a milkmaid as she was, saing that hir case was better, and life more merier than was hers in that state as she was.<sup>100</sup>

Il desiderio attribuito alla futura regina di avere una vita semplice e spensierata come quella di una comune mungitrice delle campagne inglesi ri-

chiama il famosissimo monologo di Amarilli *Care selve beate*, in cui la ninfa, costretta a un matrimonio dinastico per salvare le sorti di Arcadia, esclama:

Felice pastorella,  
 cui cinge a pena il fianco  
 povera sì, ma schietta  
 e candida gonnella,  
 ricca sol di se stessa  
 e de le grazie di natura adorna;  
 che 'n dolce povertade  
 né povertà conosce né i disagi  
 de le ricchezze sente;  
 ma tutto quel possede,  
 per cui desio d'aver non la tormenta,  
 nuda sì, ma contenta! [...]  
 Solo una dolce e d'ogn'affanno sgombra  
 cura le sta nel core:  
 pasce le verdi erbette  
 la greggia a lei commessa, ed ella pasce  
 de' suo' begli occhi il pastorello amante,  
 non qual le destinaro  
 o gli uomini o le stelle,  
 ma qual le diede Amore. (II, v, vv. 627-638, 651-658)

Le corrispondenze tra Elisabetta e Amarilli sono notevoli: l'analoga soggezione alla ragion di stato che non le lascia libere di decidere del proprio destino, la comune invidia per la sorte felice e spensierata di chi non subisce le pressioni della politica, la condivisa proiezione escapistica in un mondo pastorale idillico e idealizzato a fronte dell'appartenenza al mondo aristocratico delle corti. Durante il suo lungo regno, Elisabetta ricorse ripetutamente all'allegoria pastorale per manifestare ed esercitare il potere regale; nel discorso al Parlamento del 1576, ad esempio, rispose a chi insisteva perché si sposasse usando l'analogia con la pastorella mungitrice: «If I were a milkmaid with a pail on my arm, whereby my private person might be little set by, I would not forsake that poor state to match with the greatest monarch»<sup>101</sup>. A maggior ragione in quanto capo di stato, dunque, la sua scelta personale di non sposarsi assumeva una decisa connotazione politica.

Nella poesia di corte degli anni '80, la regina veniva figurata nel ruolo della casta ninfa sospirata dai suoi cortigiani/pastori: come Amarilli rappresentava per Guarini «la vera idea della virtù femminile»<sup>102</sup>, così la *Virgin Queen* era il simbolo vivente della purezza e della castità. Nella mitologia rinascimentale elisabettiana, la simbologia pastorale della casta ninfa si sovrapponeva alla tradizionale iconografia femminile di carattere mariano o petrarchesco, e veniva iscritta in una concezione neoplatonica dell'amore. Il mescolarsi di tradizioni classiche, bibliche, erotiche e religiose nel processo di figurazione letteraria e iconografica di Elisabetta I si adattava perfet-

tamente alla complessità del personaggio: «a woman, a virgin, an anointed sovereign, and the governor of a reformed Christian church»<sup>103</sup>.

Nella quarta egloga di *The Shepheardes Calender* (1579), Spenser mette in bocca al suo *alter ego* pastorale Colin Clout il discorso encomiastico a «Elisa, Queene of shepheardes all», creando un evidente parallelo con la quarta egloga virgiliana. Il messaggio encomiastico di Virgilio, combinato a quello messianico della successiva interpretazione cristiana, crea echi suggestivi in *Aprill*, dove Elisabetta I è presentata al tempo stesso come sovrana sotto il cui regno è rifiorita l'età dell'oro, leader religioso della chiesa riformata d'Inghilterra e 'fida pastora' che si prende amorevolmente cura dei propri sudditi. Qualche anno dopo, nel *pageant* per l'insediamento del nuovo sindaco di Londra intitolato *Descensus Astraea* (1591), Peele identifica la regina con la dea pagana della giustizia, proiettando però Elisabetta/Astraea in una dimensione pastorale: «Celestiall sacred Nymph, that tendes her flocke / With watchfull eyes, and keeps this fount in peace»<sup>104</sup>. La metafora del sovrano/pastore che si prende cura del popolo/gregge viene usata dalla stessa regina, quando nel 1596 esprime in termini 'pastorali' il risentimento causato dal conferimento a Thomas Arundell di un titolo nobiliare del Sacro Impero:

Betweene Princes and their Subjects there is a most straight tye of affections. As chaste women ought not to cast their eye upon other than their husbands, so neither ought subjects to cast their eyes upon any other Prince, than him whom God hath given them. I would not have my sheepe branded with another mans marke; I would not they should follow the whistle of a strange Shepherd.<sup>105</sup>

La confusione di genere presente nell'allegoria Elisabetta/Shepherd mette a nudo il paradosso di un capo di stato e di chiesa donna in una società patriarcale. Oltre alle corrispondenze con la ninfa Amarilli, infatti, la figura di Elisabetta mostra anche delle analogie con Mirtillo. Come il pastore del dramma guariniano rimane fedele per tutta la favola all'amore verso Amarilli, così Elisabetta rimane fedele per tutto il suo regno all'amore verso il popolo inglese; come Mirtillo è connotato in senso religioso quale pastore in grado di restaurare la pace in Arcadia grazie alla sua costanza e fedeltà, così Elisabetta è colei che ha riportato l'età aurea mantenendo la promessa fatta al popolo di non asservire l'Inghilterra alla chiesa di Roma e alla Spagna; infine, come Mirtillo (vittima del subdolo inganno di Corisca) sfugge *in extremis* alla morte, così Elisabetta (vittima della congiura del suo stesso favorito) riesce a sventare l'ennesimo colpo di stato organizzato per detronizzarla. Elisabetta impersonò il ruolo pastorale creato per lei (e alimentato da lei) fino alla fine: durante l'ultima processione reale nell'estate del 1602, all'anziana regina si ripresentò l'occasione di immedesimarsi nel ruolo della pastorella quando fu accolta nella tenuta della contessa di Derby a Harefield come «the best Huswife in all this company» e le furono donati due gioielli a forma di «Rake and Forke»<sup>106</sup>.

La dedica della traduzione del *Pastor fido* al campione della regina Sir Edward Dymoke sembrerebbe avallare una lettura politica della tragicommedia pastorale come allegoria del provvidenziale superamento di un pericolo mortale (la congiura di Essex) grazie al legame di fedeltà tra la regina/pastora e il suo popolo/gregge (i londinesi non raccolsero l'invito del conte a ribellarsi). Tuttavia, quando il testo della traduzione del *Pastor fido* fu pubblicato nel 1602, l'età elisabettiana e la stessa dinastia Tudor stavano tramontando, e tutti sapevano che un cambiamento epocale era ormai vicino. Elisabetta I morì nel marzo del 1603 e tre mesi dopo venne fatto re Giacomo Stuart, alla cerimonia d'incoronazione del quale Sir Edward Dymoke ricoprì il consueto ruolo di campione del sovrano. Il clima ostile a Essex che si era imposto nei due anni precedenti venne meno, mentre i componenti della sua cerchia di amici e familiari furono gradualmente riabilitati e riammessi alla vita politica e culturale di corte. Lo stesso Samuel Daniel, che aveva composto il sonetto prefatorio dedicato a Sir Edward Dymoke, aveva goduto del favore e della protezione del 'circolo Essex' per tutti gli anni '90 del Cinquecento, e con l'avvento dell'era Stuart divenne il poeta di corte favorito della regina consorte Anna di Danimarca.

La scelta di pubblicare la traduzione del *Pastor fido* in un tale frangente storico poteva dunque veicolare un messaggio politico antielisabettiano. Il notissimo dramma pastorale che celebrava l'unione dinastica di due casate illustri poteva infatti rappresentare un omaggio encomiastico alla futura coppia di regnanti Stuart: in questa prospettiva, lo stato di Arcadia/Inghilterra, minacciato dall'instabilità politica per mancanza di eredi diretti al trono, sarebbe stato finalmente riconsegnato all'ordine e alla pace con l'incoronazione di Giacomo I, e la fertile unione fondata sul matrimonio tra il re e la regina Stuart avrebbe garantito una stabile linea di successione, ponendo fine all'anomalia di una sovrana vergine senza eredi e ristabilendo sul trono il figlio di Maria Stuart, regina di Scozia e legittima pretendente cattolica al trono inglese, decapitata per ordine della cugina Elisabetta.

Nel discorso di apertura del parlamento tenuto nel 1603, Giacomo I si appropriò della metafora pastorale cara a Elisabetta ponendo fine al paradosso di genere di una regina/shepherd: «I am the Husband, and the whole Isle is my lawful Wife; I am the Head, and it is my Body; I am the Shepherd, and it is my Flocke»<sup>107</sup>. Due anni dopo veniva rappresentata davanti alla regina consorte la prima tragicommedia pastorale inglese sul modello del *Pastor fido* di Guarini: il titolo della *pièce* di Samuel Daniel, *Arcadia Reformed*, appare in linea con l'interpretazione politica della traduzione del 1602 come panegirico della dinastia Stuart, casa regnante chiamata non soltanto a restaurare l'ordine e la stabilità, ma anche a riunire Scozia e Inghilterra sotto un unico scettro.

#### 2.4 Traduzione e riscrittura politica: *The Faithfull Shepherd di Fanshawe*

La prima fase del regno di Giacomo I fu caratterizzata da un ampio ricorso alle *performances* teatrali in occasione di celebrazioni ufficiali, so-

prattutto presso la corte della regina consorte Anna di Danimarca, la quale amava persino recitare nei *masques* scritti per lei da Samuel Daniel e Ben Jonson. La morte del principe ereditario Enrico, nel 1612, segnò il progressivo ritiro dalla vita pubblica della regina, la quale commissionò a Daniel il suo ultimo spettacolo teatrale, la tragicommedia pastorale *Hymen's Triumph*, nel 1614. Fu l'arrivo dalla Francia, nel 1625, della regina consorte Henrietta Maria, moglie di Carlo I, a dare nuovo impulso al dramma pastorale in Inghilterra:

Weeks after her arrival in England, Sir John Davies wrote to the Earl of Huntingdon that the new queen, 'is much delighted with the River of Thames and doth love to walk in the meadows and look upon the haymakers and will sometimes take a rake and fork and sportingly make hay with them'. (The pastoral the queen loved on the stage clearly represented some deep yearning for rural simplicity which runs through all the court culture of early Stuart England).<sup>108</sup>

Nel 1626 la regina e le sue damigelle recitarono il dramma pastorale francese *Arténice* di Honoré de Racan e, negli anni immediatamente successivi, tre celeberrime tragicommedie pastorali italiane furono tradotte in inglese: il 7 novembre 1627 Henry Reynolds iscrisse nello Stationers' Register la prima traduzione dell'*Aminta*, pubblicata nel 1628; nel 1630 Jonathan Sidnam completò la traduzione della *Filli di Sciro* (1607) del Bonarelli e realizzò una nuova traduzione del *Pastor fido*; nel 1633 uscì la seconda ristampa della traduzione tardo elisabettiana del *Pastor fido*.

La traduzione inglese del *Pastor fido* ad opera di Jonathan Sidnam, intitolata *Il Pastor Fido – The Faithfull Shepheard – An Excellent Pastorall – written in Italian by Battista Guarini and translated into English by Jonathan Sidnam Esq. Anno 1630*, non fu mai pubblicata<sup>109</sup>. Come nella traduzione del 1602, il prologo è omissivo, ma a differenza di quella (scritta in *blank verse*) il metro cerca di seguire la complessa e variegata struttura del testo italiano. Tuttavia, il risultato finale non deve aver soddisfatto il traduttore, come si evince da una nota alla traduzione della *Filli di Sciro* (pubblicata nel 1655), in cui Sidnam dice di non aver dato congiuntamente alle stampe la sua traduzione del *Pastor fido* poiché nel frattempo era uscita la brillante traduzione di Sir Richard Fanshawe<sup>110</sup>.

Terza in ordine di tempo, ma seconda in ordine di pubblicazione, la traduzione di Fanshawe uscì nel 1647 con il titolo *Il Pastor Fido, The Faithfull Shepherd. A Pastorall Written in Italian by Baptista Guarini, a Knight of Italie. And now Newly Translated out of the Originall*. Mentre la prima traduzione del *Pastor fido* era espressione del desiderio tipicamente elisabettiano di arricchire la cultura, la letteratura e la lingua inglese attraverso l'appropriazione della cultura italiana, «appropriazione che il traduttore compiva sempre con profondo senso di inadeguatezza, ma non senza spirito di conquista e ambizione»<sup>111</sup>, la traduzione di Fanshawe, poeta e diplomatico al servizio degli Stuart, ha uno spirito completamente diverso:

non più inibito da una sorta di timore reverenziale nei confronti della lingua italiana, il poeta/traduttore confida nel suo mezzo espressivo con sicurezza e piena consapevolezza delle potenzialità che la lingua inglese ha già ampiamente spiegato, rapportandosi all'originale da scrittore oltre che da traduttore.<sup>112</sup>

Il diverso atteggiamento con cui i due traduttori si accostano, nell'arco di un cinquantennio, alla pastorale di Guarini, è indice dei progressi compiuti dalla lingua inglese sul fronte dell'emancipazione dalla cultura classico-rinascimentale. Nella lunga poesia prefatoria di Sir John Denham, la traduzione di Fanshawe viene infatti presentata come riscrittura creativa che presuppone genio poetico, oltre che bravura nella trasposizione linguistica:

*To the Authour of this Translation*

Such is our Pride, our Folly, or our Fate,  
That few but such as cannot write, translate.  
But what in them is want of wit, or voice,  
In thee is either Modestie, or Choice.  
Whiles this restored work at thy command  
Casts off the blemish of an artlesse hand.  
Secure of Fame, thou justly dost esteem  
Lesse honour to create, then to redeem.  
Nor ought a Genius lesse than his that writ,  
Attempt Translation; for transplanted wit  
All the defects of air and soil doth share,  
And colder brains like colder Climates are:  
In vain they toil, since nothing can beget  
A vitall spirit, but a vitall heat.<sup>113</sup>

Al freddo sforzo meramente intellettuale del traduttore 'letterale', Denham contrappone il calore dell'ispirazione poetica del traduttore 'letterario', suggerendo che alla «artlesse hand» del traduttore anonimo del 1601 manca il «vitall spirit» di Fanshawe. Secondo Denham può cimentarsi con successo nella traduzione solo chi non assume un atteggiamento servile nei confronti della cultura del testo di partenza, mantenendo salda la consapevolezza del valore e dell'autonomia della propria identità linguistica e culturale:

That servile path thou nobly dost decline  
Of tracing word by word, and line by line.  
Those are the labour'd births of slavish brains,  
Not the effects of Poetry, but pains.  
Cheap vulgar arts, whose narrownesse affords  
No flight for thoughts, but poorly sticks at words.  
A new and nobler way thou dost pursue

To make Translations, and Translators too.  
 They but preserve the Ashes, thou the Flame,  
 True to his sense, but truer to his fame.  
 Foording his current, where thou find'st it low  
 Let'st in thine own to make it rise and flow.<sup>114</sup>

Il nuovo e più nobile sentiero seguito da Fanshawe rappresenta un afrancamento dall'asservimento linguistico e culturale verso la fonte, per cui tra traduzione e originale può instaurarsi un rapporto paritario; invece di riprodurre fedelmente le ceneri del genio creativo dell'autore, il traduttore può svincolarsi dalle parole e ricreare in un nuovo contesto storico-culturale la fiamma, ovvero il senso, dell'originale:

Wisely restoring whatsoever grace  
 It lost by change of Times, or Tongues, or Place.  
 Nor fetter'd to his Numbers, and his Times,  
 Betray'st his Musick to unhappy Rimes,  
 Nor are the nerves of his compacted strength  
 Stretch'd and dissolv'd into unsinewed length:  
 Yet after all (lest we should think it thine)  
 Thy spirit to his circle dost confine.<sup>115</sup>

Nel rispetto del disegno autoriale, il traduttore ha come obiettivo quello di creare un testo «accettabile e culturalmente significativo nella cultura d'arrivo»<sup>116</sup>. Dunque il superamento del metodo traduttivo del periodo elisabettiano si basa sulla consapevolezza delle potenzialità comunicative insite nel ricchissimo repertorio lessicale e sintattico della lingua inglese, tanto che la metafora concettuale della traduzione fatta su misura («A silly hand hath fashioned up a Sute / Of English clothes unto a traveller») usata dal traduttore nel sonetto prefatorio del 1602 viene qui rovesciata:

New names, new dressings, and the modern cast,  
 Some Scenes, some persons alter'd, had outfac'd  
 The world, it were thy work; for we have known  
 Some thank't & prais'd for what was lesse their own.  
 That curious hand which to the life can trace  
 The ayrs, the lines, and features of a face,  
 May with a free and bolder stroke expresse  
 A varied posture, or a flatt'ring Dresse;  
 He could have made those like, who made the rest,  
 But that he knew his own design was best.<sup>117</sup>

Tuttavia, dietro l'adozione del modello traduttivo francese della 'bella infedele' elogiato da Denham, si cela l'esigenza politica dei *royalists* di riscrivere classici e opere rinascimentali in chiave filomonarchica; in quest'ottica va vista la scelta di Sir Richard Fanshawe di rimettere in circolazione all'interno del sistema letterario inglese la tragicommedia pastorale



di Guarini proprio tra il 1647 e il 1648. Come il prologo recitato dal fiume Alfeo e le allusioni indirette dell'autore a fatti e persone a lui contemporanei (vd. il racconto delle peregrinazioni di Carino, *alter ego* dell'autore, nella prima scena dell'Atto V) fanno del *Pastor fido* un prodotto storicamente determinato, così le sue traduzioni inglesi riflettono di volta in volta una particolare realtà storica e culturale. Al momento della pubblicazione della traduzione di Fanshawe, in Inghilterra infuriava la guerra civile da cinque anni, e il re Carlo I era prigioniero delle forze parlamentari:

Se l'opera del Guarini continua ad attirare l'attenzione sollecitando Fanshawe a tradurla ancora una volta per i suoi contemporanei, ciò si deve non più solo al prestigio culturale del testo originale, quanto alla convinzione da parte del traduttore che il pubblico inglese e la stessa persona del sovrano abbiano profondamente bisogno di quella favola pastorale in quanto parabola di una nazione in difficoltà, che all'unione sponsale dei due giovani eroi affida la salvezza della comunità.<sup>118</sup>

Elisabetta I e Giacomo I avevano entrambi usato la metafora dell'amore coniugale come simbolo di fedeltà tra il sovrano e il suo popolo nei loro discorsi politici; pertanto non stupisce che di fronte alla rottura violenta di questo vincolo un sostenitore degli Stuart abbia scelto di tradurre nuovamente il *Pastor fido*. L'ambientazione in un'Arcadia minacciata da un terribile oracolo, l'amore tra Mirtillo e Amarilli che supera ogni ostacolo, il sacrificio evitato *in extremis* grazie all'agnizione del pastore fedele come discendente divino, le nozze legittime dei «duo semi del ciel» che riportano l'ordine e la pace in Arcadia sono tutti elementi riconducibili, secondo una lettura filomonarchica, agli avvenimenti della storia inglese. Il *Pastor fido* si prestava a una traduzione ideologica di questo tipo anche per il taglio controriformistico con cui era stato concepito dal Guarini: il disegno imprevedibile della provvidenza che fa coincidere le ragioni dell'amore con quelle della politica, sciogliendo il nodo tragico dell'oracolo nelle nozze a lieto fine, è un implicito invito ad accettare con rassegnazione gli eventi, a 'subire' la storia. La reazione postridentina al dilagare della riforma protestante in Europa rappresentava con ogni probabilità un modello per i filomonarchici che volevano ripristinare lo *status quo* in Inghilterra, opponendosi al dinamismo e allo spirito di intraprendenza dei puritani, che invece 'agivano' sulla storia e rappresentavano la minaccia del cambiamento:

Caratteristica fondamentale del puritano, del seguace di Cromwell era la fede in Dio che si traduceva in energia attiva. [...] Il puritano rovesciava la dottrina tradizionale dell'obbedienza passiva all'autorità costituita per diritto divino, si appellava alla forza della volontà umana e, in una certa misura, alla ragione.<sup>119</sup>

Pertanto la traduzione della tragicommedia pastorale di Guarini, storicamente associata agli intrattenimenti di corte, alle celebrazioni di sponsa-

li aristocratici e alla politica culturale della Controriforma, poteva servire all'ideologia filomonarchica per veicolare un messaggio antipuritano. Pur essendo ormai lontani nel tempo e nello spazio dalla *querelle* aristotelica sollevata dal Denores circa la mancanza di decoro classicistico della tragicommedia,

di fronte all'epilogo tragico che pare profilarsi sul fronte degli avvenimenti storici negli anni della Guerra Civile, il poeta di corte si ritrova ad auspicare il *dénouement* della peripezia tipico della commedia, ovvero a desiderare l'inverarsi della mistione tragicomica sulla 'scena' della storia.<sup>120</sup>

Fanshawe dedica la traduzione del *Pastor fido* al Principe ereditario Carlo (il futuro Carlo II della Restaurazione), speranza dei monarchici: «To the most Illustrious and most hopefull Prince Charles, Prince of Wales»; nello scritto prefatorio, che segue il frontespizio e precede la poesia laudativa di Denham, il traduttore presenta l'intreccio della tragicommedia pastorale guariniana come paradigma di lettura nei confronti della storia:

Just so our Author (exposing to *ordinary view* an Enterlude of Shepherds, their loves, and other little concernments, with the stroke of a lighter pencill) presents through the *perspective* of the *Chorus*, another and more suitable object to his *Royall Spectators*. He shews to *them* the image of a *gasping State* (once the most flourishing in the world): *A wild Boar* (the *sword*) depopulating the *Country*: the *Pestilence* unpeopling the *Towns*: their gods themselves in the merciless *humane Sacrifices* exacting bloody contribution from *both*: and the *Priests* (a *third Estate of misery*) bearing the burthen of *all* in the *Catastrophe*, the *Boar slain*; the *Pestilence* (but this was before upon that miserable composition with their Gods) *ceased*; the *Priests* above all others *exulting* with pious joy: and all this miraculous change occasioned by the presaged Nuptials of two of *Divine* (that is, *Royall*) extraction; meaning those at that time of the *Duke of Savoy* with the *Infanta of Spain*, from which fortunate *Conjunction* hee Prophecies a *finall period* to the troubles that had formerly distracted that State: *So much depends upon the Marriages of Princes*.<sup>121</sup>

L'enfasi sull'importanza politica delle nozze del principe ereditario indica che un matrimonio dinastico, come quello per il quale era stato scritto il prologo del *Pastor fido* nel 1585, era auspicato dai filomonarchici per salvare il paese dal «wild Boar», ovvero la guerra civile che lo stava devastando<sup>122</sup>. Il fatto che la trama del *Pastor fido* si prestasse a una rilettura ideologica spiega perché Fanshawe abbia scelto di dedicare il tempo libero dagli incarichi diplomatici alla sua traduzione, pur sapendo che nell'operazione di travaso da una lingua all'altra qualcosa sarebbe inevitabilmente andato perso:

I am not ignorant (*Sir*) that this famous *Dramatick Poem* must have lost much of the life and quicknesse by being powred out of one vessell (that is, one

*Language*) into another, besides what difference may be in the capacity and mettle of the Vessels themselves (the *Italian* being transcendently both copious and harmonious), and besides the unsteadiness of the hand that powers it; And that a *Translation* at the best is but the *mock-Rainbow* in the clouds, faintly imitating the true one: into which *Apollo* himself had a full and immediate influence.<sup>123</sup>

È proprio la possibilità di interpretare la trama dell'opera guariniana come un'allegoria delle vicissitudini attraversate dalla monarchia inglese in quel periodo (la sconfitta di Naseby nel 1645, la minaccia del processo a Carlo I e il conseguente timore di una condanna a morte del sovrano) che spinge Fanshawe a optare per la traduzione del *Pastor fido*, la cui struttura tragicomica sostituisce la provvidenza controriformistica all'ineluttabilità del fato classico, lasciando sperare in un rivolgimento felice della tragica vicenda storica inglese:

Yet because it seems to me (beholding it *at the best light*) a *Lantskip* of these Kingdoms, (your *Royall Patrimony*) as well in the former flourishing, as the present distractions thereof, I thought it not improper for your Princely notice at this time, thereby to occasion your Highness, even in your recreations, to reflect upon the sad *Originall*, not without hope to see it yet speedily made a perfect *parallell* throughout; and also your self a great Instrument of it. Whether by some happy Royall Marriage (as in this *Pastorall*, and the case of *Savoy*, to which it alludes) thereby uniting a miserably divided people in a publick joy; or by such other wayes and means as it may have pleased *the Divine Providence* to ordain for an *end of our woe*; I leave to that Providence to determine.<sup>124</sup>

L'atteggiamento di attenzione al contesto storico-culturale di provenienza con cui Fanshawe si avvicina al *Pastor fido* si riscontra a livello testuale nella scelta innovativa rispetto ai predecessori di tradurre il prologo con cui Guarini dedicava l'opera a Carlo Emanuele I di Savoia in occasione delle nozze con Caterina d'Asburgo. Fanshawe vede dunque il prologo non come un elemento accessorio e contingente, ma come anello di congiungimento tra le vicende della trama e la storia. Il prologo guariniano rappresentava infatti un punto di raccordo sia con la storia personale dell'autore, che nel 1584-85 era in rotta con Alfonso II d'Este e si rivolgeva ad altri possibili mecenati, sia con la storia collettiva della penisola italiana, indebolita dal trattato di Cateau-Cambrésis (1559) e potenzialmente riunificabile sotto la guida di Carlo Emanuele «al quale, come ad un possibile liberatore dagli spagnoli, si rivolsero al principio del secolo XVII le speranze degli Italiani»<sup>125</sup>; allo stesso modo, sul piano personale, Fanshawe dedica il proprio lavoro al principe Carlo Stuart nella speranza di assicurarsi il favore del successore al trono, mentre sul piano collettivo auspica che il principe ereditario possa restaurare l'ordine monarchico in Inghilterra dopo i disordini della guerra civile.

Nella ricontestualizzazione spazio-temporale del testo, messa in atto fin dalla traduzione del prologo, Fanshawe gioca sull'omonimia tra il «magnanimo Carlo» dell'originale e il «Magnanimous Charles» erede al trono d'Inghilterra; la nostalgia degli abitanti di Arcadia per l'età dell'oro diventa così nel testo di Fanshawe il rimpianto dei filomonarchici per il mondo della corte, e l'ira di Diana per l'infedeltà della ninfa Lucrina diventa la punizione divina per l'infedeltà del popolo verso il re; la profezia dell'oracolo («Non avrà prima fin quel che v'offende, / che duo semi del ciel congiunga Amore; / e di donna infedel l'antico errore / l'alta pietà di un pastor fido ammende»), nodo interpretativo della *fabula*, viene tradotta con grande attenzione al contesto storico inglese: per «antico errore» Fanshawe sceglie l'espressione «apostate state»<sup>126</sup>, ovvero lo stato di apostata di chi ha rinnegato i propri principi religiosi o politici e, per estensione, della nazione inglese che ha rinnegato il principio di fedeltà al sovrano; inoltre la parola «ammende» viene tradotta con «supererogate», un termine connotato in senso religioso, che allude alla dimensione cristologica costruita dallo stesso Guarini per il personaggio salvifico di Mirtillo: «Fanshawe pare qui alludere al *surplus* di virtù e di fedeltà – fino al sacrificio – che si richiede al re cristiano per riparare all'infedeltà del suo popolo»<sup>127</sup>.

Sul piano della versificazione, la scelta operata da Fanshawe di rendere gli endecasillabi e settenari del testo italiano con l'*heroic couplet* piuttosto che con il *blank verse* riflette, da un lato, il cambiamento del gusto rispetto al periodo elisabettiano (il traduttore del 1602 aveva impiegato il *blank verse*), dall'altro, una pratica traduttiva più attenta alle dinamiche interne al testo di arrivo che non ai rapporti intertestuali con la fonte. L'uso dell'*heroic couplet* determina scelte lessicali in funzione del metro e della rima del testo di arrivo, sortendo un effetto di uniformità estraneo al testo di partenza:

In questa 'illusione di trasparenza', in questa invisibilità del traduttore – proprio quando, paradossalmente, più incisivo è il suo intervento sul testo – risiede uno degli aspetti meno ovvi eppure più significativi della dimensione politica della riscrittura del *Pastor Fido* realizzata da Fanshawe: la sua traduzione, piuttosto che lasciarsi permeare dalla alterità del testo originale, tentando ad esempio di riprodurne fedelmente il metro, occulta il processo di 'integrazione' del testo straniero all'interno del contesto culturale inglese sostituendosi di fatto all'originale come nuova opera poetica.<sup>128</sup>

Ma è sul piano delle scelte lessicali che l'impianto ideologico alla base della riscrittura politica di Fanshawe risulta più evidente. Un tratto peculiare della traduzione del 1647 è l'uso di un lessico connotato, indipendentemente dal testo originale, nel campo semantico della regalità; un esempio di questo fenomeno è la presenza ripetuta nel testo di arrivo del termine «throne», sebbene nell'originale la parola «trono» sia del tutto assente. L'uso di parole afferenti al campo semantico della regalità e del governo in assenza di un corrispettivo nel testo originale permette al traduttore di modulare il messaggio della tragicommedia pastorale in chiave filomonar-

chica. Ad esempio, i versi pronunciati da Silvio nella prima scena dell'Atto I, «Se fu mai ne l'Arcadia / Pastor, di Cintia e de' suoi studi amico» (I, i, vv. 5-6), diventano nella traduzione di Fanshawe «If ever in Arcadia there were born / A shepherd, who did follow Cynthia's Court», laddove il termine «Court» non solo richiama la sfera politica della regalità, ma nel contesto storico-culturale inglese rimanda alla consueta figurazione letterario-ico-nografica della regina Elisabetta come dea lunare della caccia.

Qualche verso più avanti, Silvio fa riferimento al terribile cinghiale che infesta la foresta dell'Erimanto,

quel mostro di natura e de le selve,  
 quel sì vasto e sì fero  
 e per le piaghe altrui  
 sì noto abitor de l'Erimanto, (I, i, vv. 13-16)

che nella traduzione diventa:

that Prodigy  
 Of Nature and the Woods, that huge, that fell,  
 and noted'st Tyrant that did ever dwell  
 And reign in Erimanthus;

Le parole «Tyrant» e «reign», assenti nel testo originale, servono a creare echi e rimandi con la vicenda storica inglese di un tiranno (Cromwell) che sta regnando al posto del re legittimo, causando caos e devastazione. Nella medesima scena, Silvio si riferisce a Ercole definendolo «il domator de' mostri, / dal cui gran fonte il sangue mio deriva» (I, i, vv. 211-212), mentre il testo di Fanshawe recita: «That monster-taming King / From whom my lofty pedigree I bring». La parola «King» allude evidentemente alla speranza dei filomonarchici che il legittimo sovrano domi il mostro della rivoluzione puritana restaurando lo *status quo* prebellico.

Abbiamo visto che la trama della pastorale di Guarini, a differenza dell'*Aminta*, è incardinata sul tema dell'amore monogamico, come si evince dalla centralità attribuita al dio delle nozze Imeneo (invocato solennemente nel coro finale dei pastori in relazione alla vicenda principale di Mirtillo e Amarilli) rispetto al ruolo subalterno riservato al dio Amore (che compare soltanto in forma di eco in relazione alla vicenda secondaria di Silvio e Dorinda in IV, xiii). Il tema pastorale della fedeltà matrimoniale assume particolare rilievo nel testo di Fanshawe alla luce della metafora del patto nuziale tra il re e il suo popolo tradizionalmente adottata dai sovrani inglesi nei loro discorsi politici. Nell'episodio in cui Corisca cerca di convincere Mirtillo che Amarilli lo tradisce,

Credi ch' Amarilli  
 ti sia cruda per zelo

o di religione o d'onestate?  
 Folle se' ben, se 'l credi.  
 Occupata è la stanza,  
 miserol Ed a te tocca  
 pianger, quand'altri ride. (III, vi, vv. 1069-1075)

la parola «stanza», che rimanda all'atto sessuale e quindi al tradimento della promessa di fedeltà coniugale, viene tradotta con «throne», una trasparente allusione al tradimento del patto di fedeltà tra il sovrano e il popolo inglese:

[...] If thou suppose  
 This crueltie of *Amarillis* growes  
 From zeal to vertue or Religion,  
 Th'art gull'd: another doth possesse the throne,  
 And thou (poor wretch!) whilst he doth laugh, must cry.

Nella riscrittura politica di Fanshawe il riferimento di Corisca allo «zelo o di religione o d'onestate» non poteva non richiamare lo sfondo religioso della guerra civile e la stretta moralizzatrice voluta dai puritani nei confronti degli eccessi del mondo aristocratico delle corti; un effetto tangibile di questo atteggiamento moralistico era stata la chiusura dei teatri decretata dal parlamento nel 1642, e nel testo di Fanshawe non mancano le allusioni al teatro, forma di intrattenimento cortigiano particolarmente amata dagli Stuart<sup>129</sup>. Ad esempio, nella prima scena dell'Atto I, il vecchio pastore Linco ribatte all'argomento di Silvio che Ercole «Né sì famoso mai né mai sì forte / stato sarebbe [...] s'e' non avesse pria domato Amore» (I, i, vv. 210-213), sostenendo che l'eroe «de le fatiche e degli affanni / prendea ristoro [...] in porto d'Amor» (I, i, vv. 224-226); nella traduzione di Fanshawe le fatiche di Ercole diventano «interludes [...] Between his Acts», una possibile allusione al sostegno ideologico fornito dal teatro alla monarchia Stuart.

Infine, il valore di paradigma di lettura della storia assunto dal genere tragicomico in Fanshawe si riflette nella scelta della metafora del *teatrum mundi*; il concetto del sovrano come *exemplum* di virtù sul palcoscenico della storia era stato espresso sia da Elisabetta I («Noi principi, vi dico, stiamo su un palcoscenico sotto gli occhi del mondo intero»<sup>130</sup>), sia da Giacomo I nel *Basilikon Doron*: «Un re è come qualcuno su un palcoscenico, i cui più piccoli gesti ed azioni sono osservati attentamente da tutto il popolo»<sup>131</sup>. Nella traduzione del primo coro, l'originale guariniano «ciò che vaga spera / versa sopra i mortali» (I, Coro, vv. 1095-96) diventa «On mortall Crown / What-ever restlesse Spheers rowl down», sottolineando il valore di *exemplum* universale della vicenda umana di Carlo I, attore sul palcoscenico della storia in attesa di conoscere il proprio destino, e ancora «ond'han le vite frali / del nascer l'ora e del morir la meta» (I, Coro, vv. 1099-1100) diventa «Whence our frail lives their Qu receive / This Stage to enter, and to leave».

La prima edizione della traduzione di Fanshawe si rivolgeva ad un pubblico selezionato di lettori monarchici in grado di apprezzare il fine lavoro di appropriazione ideologica della pastorale<sup>132</sup>. Nel 1648, in seguito al precipitare degli eventi con la cattura e l'imminente processo a Carlo I, l'editore monarchico Humphrey Moseley pubblicò una seconda edizione accresciuta destinata a un pubblico più ampio, dal titolo *Il Pastor Fido: The Faithfull Shepheard with an Addition of Divers Other Poems; Concluding with a Short Discorse of the Long Civill Warres of Rome; to His Highnesse the Prince of Wales*. Nelle poesie pubblicate in aggiunta alla traduzione del *Pastor fido*, l'Inghilterra dilaniata dalla guerra civile viene contrapposta all'*Arcadia* classica: la reinterpretazione di testi classico-rinascimentali offre a Fanshawe l'occasione di riflettere sulla disastrosa situazione politica del paese ed esprimere speranza e fiducia in una prossima restaurazione monarchica. La figura del dedicatario, salutato come «The HOPE AND LUSTRE of Three Kingdomes»<sup>133</sup>, determina l'unità tematica della raccolta, che ha lo scopo educativo di fornire al futuro re esempi di virtù etica (Enea che fonda una nuova patria per il suo popolo), di buon governo (Augusto che guida Roma dopo una sanguinosa guerra civile) e di costante fedeltà (Mirtillo che è disposto a sacrificarsi per salvare *Arcadia*) da seguire nella cura del *body politic*. Le numerose ristampe, i giudizi critici altamente positivi e il riadattamento di Elkanah Settle per le scene inglesi nel 1676 (la restaurazione monarchica aveva determinato la riapertura dei teatri nel 1660), testimoniano l'enorme successo di pubblico della traduzione di Fanshawe<sup>134</sup>.

#### Note

<sup>1</sup> B. Jonson, *The Alchemist and Other Plays*, ed. by G. Campbell, Oxford UP, Oxford 1995, pp. 56-57.

<sup>2</sup> M. Pieri, *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, Liviana editrice, Padova 1983, p. 34.

<sup>3</sup> Ivi, p. 42.

<sup>4</sup> Si veda a proposito G. Calendoli, *Significato della Pastorale di Angelo Beolco detto Ruzante*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 119-130.

<sup>5</sup> M. Pieri, *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, cit., p. 110.

<sup>6</sup> La descrizione vitruviana della scena satiresca, «satiricae scaenae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topioidis speciem deformatis» (*De architectura*, V, 6, 9), presa poi a modello dal Serlio nel trattato sulle scene teatrali (1545), è riportata in U. Albini, *Il dramma satiresco greco*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, cit., p. 19.

<sup>7</sup> Francesco d'Este (1516-1578) era il figlio di Alfonso I d'Este e della sua seconda moglie Lucrezia Borgia.

<sup>8</sup> In L. Riccò, *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Bulzoni, Roma 2004, p. 41.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 57-58.

<sup>10</sup> Cfr. T. Tasso, *Aminta*, in L. Fassò (a cura di), *Introduzione*, Sansoni, Firenze 1963, pp. viii-ix.

<sup>11</sup> La suggestiva ipotesi di A. Solerti, formulata in *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Torino 1891, vol. I, pp. 181-185, che la prima rappresentazione dell'*Aminta* sia avvenuta a Ferrara il 31 luglio 1573 sull'isoletta di Belvedere del Po ad opera della compagnia dei Gelosi è stata defini-

tivamente smentita da F. Piperno in *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'“Aminta”*, «Il castello di Elsinore», XIII, 2000, pp. 29-40.

<sup>12</sup> Per questo l'Ingegneri separa l'*Aminta* dal nuovo teatro pastorale, facendola derivare dalla tragedia *Canace* (1542) di Sperone Speroni. Cfr. M. Pieri, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, cit., p. 175.

<sup>13</sup> Citato in T. Tasso, *Aminta*, in L. Fassò (a cura di), *Introduzione*, cit., pp. iii-iv.

<sup>14</sup> Nel prologo il dio Amore, in fuga dalla madre Venere, compare in scena in abito pastorale e annuncia che, così mimetizzato, farà innamorare la crudele Silvia del pastorello Aminta. L'Atto I si compone di due scene, in cui sono delineati i personaggi principali e viene spiegato l'antefatto. Nella prima scena Dafne, una ninfa non più giovane, cerca di convincere la giovane Silvia a corrispondere l'amore del pastore Aminta, ma Silvia respinge sdegnosa i consigli dell'amica e annuncia che si recherà al fonte per fare un bagno prima della caccia nell'Eliceto. Uscite di scena le ninfe, entrano Aminta e il suo amico Tirsi. Il primo si dice deciso a darsi la morte per ottenere almeno la pietà di Silvia, mentre il pastore più anziano, commosso dal racconto di Aminta su come è iniziato l'amore per Silvia, gli promette di aiutarlo a ottenere un colloquio con lei. L'Atto II si apre con il soliloquio del satiro che, stanco delle ripulse di Silvia, ha deciso di prenderla con la violenza al fonte dove la ninfa si reca di consueto a bagnarsi. Nella seconda scena Tirsi e Dafne decidono di 'forzare' la situazione e, all'insaputa di Silvia, organizzano un incontro tra i due giovani al fonte. La terza scena mostra Tirsi che a stento riesce a trascinare il riluttante Aminta al fonte, dove sono ormai confluiti tutti i personaggi. All'inizio dell'Atto III Tirsi racconta al coro che Silvia, catturata e legata nuda a un albero dal satiro, è stata liberata da Aminta, e subito dopo è fuggita piena di vergogna senza nemmeno ringraziarlo. Tirsi, tornato al fonte dopo aver cercato inutilmente di raggiungere la ninfa, non trova più Aminta e, temendo per la vita dell'amico, si reca all'antro del pastore/poeta Elpino, dove pensa che possa essersi rifugiato. Nella scena successiva troviamo Aminta confortato da Dafne, che gli ha impedito di uccidersi; subito dopo entra in scena la ninfa Nerina, che narra di aver perso le tracce di Silvia durante la caccia nell'Eliceto e di averne trovato il velo insanguinato vicino a un branco di lupi. Alla notizia della presunta morte di Silvia, Aminta sviene, poi si riprende e fugge via con il velo insanguinato. L'Atto IV si apre con Silvia che narra a Dafne la sua fortunata fuga da un lupo nella foresta. Dafne le confida i suoi timori per la vita di Aminta, e Silvia, in presenza del coro, piange di pietà e tardivo amore per il giovane pastore. Nella scena successiva compare un vecchio pastore, Ergasto, che narra di aver visto Aminta precipitare giù da una rupe. Silvia, decisa anch'ella a morire, vuole prima seppellire il corpo dello sventurato amante. L'Atto V si compone di un'unica scena, in cui il saggio Elpino racconta al coro che Aminta non è morto grazie a un groviglio di rami che ne ha attutito la caduta, e che Silvia, finalmente colpita dal dardo di Amore, ha acconsentito a sposarlo.

<sup>15</sup> F. Croce, *La teatralità dell'Aminta*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, cit., p. 136.

<sup>16</sup> T. Tasso, *Aminta*, a cura di M. Fubini, B. Maierra, BUR Classici, Milano 2007, pp. 88-90 (le citazioni testuali provengono tutte da questa edizione).

<sup>17</sup> F. Finotti, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Olschki, Firenze 2004, p. 193.

<sup>18</sup> È importante notare che l'*Aminta* è un caso isolato nella produzione del Tasso, il quale negli anni successivi diventerà attentissimo a veicolare i principi morali della controriforma, soprattutto, come è noto, nel poema epico-cavalleresco *Gerusalemme liberata* (1581).

<sup>19</sup> F. Finotti, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, cit., p. 375.

<sup>20</sup> G. Pursglove, *I poeti ferraresi nel Rinascimento inglese*, «Atti e memorie», 4, 9, 1992, p. 66.

<sup>21</sup> Il titolo dell'editio princeps è *Il Pastor fido tragicomedia pastorale di Battista Guarini dedicata al Ser.mo D. Carlo Emanuele Duca di Savoia etc. nelle Reali Nozze di S. A. con la Ser.ma Infante D. Caterina d'Austria*. Cfr. V. Rossi, *Battista Guarini ed Il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Loescher, Torino 1886, p. 314.

<sup>22</sup> Per uno studio approfondito delle fonti impiegate dal Guarini nel *Pastor fido* si rimanda a E. Selmi, *Classici e moderni nell'officina del Pastor fido*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2001.



<sup>23</sup> L. Riccò, *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, cit., p. 168.

<sup>24</sup> B. Guarini, *Il Pastor fido*, a cura di E. Selmi, Marsilio, Venezia 1999, p. 77 (le citazioni testuali provengono tutte da questa edizione). Per comodità del lettore si fornisce un riassunto della trama del *Pastor fido*: interpretando la profezia dell'oracolo, il sacerdote Montano, discendente di Ercole e governatore di Arcadia, ha disposto che l'unico figlio rimastogli dopo la presunta morte del primogenito sposi la ninfa Amarilli, figlia di Titiro e discendente di Pan. Ma Silvio si dedica solo alla caccia e ha in odio Amarilli, la quale è invece amata da Mirtillo, figlio putativo del pastore Carino, recentemente ritornato in Arcadia dopo varie peregrinazioni in terra straniera. Amarilli, pur corrispondendo l'amore di Mirtillo, lo tiene nascosto per paura delle leggi che puniscono l'infedeltà femminile con la pena di morte, ma Corisca, una scaltra ninfa originaria di Argo che si è capricciosamente invaghita di Mirtillo, riesce a carpire il suo segreto con l'inganno e, volendo ottenere per sé l'amore del pastorello, decide di sbarazzarsi dell'inconsapevole rivale sfruttando le leggi di Arcadia sull'infedeltà femminile. Una volta persuasa Amarilli ad entrare in una caverna per sorprendere Silvio con un'altra donna ed essere così sciolta dalla promessa matrimoniale, manda a chiamare Coridone in modo che Amarilli, sorpresa con lui nella grotta, venga condannata a morte. Poi, indispettita dalla sua costanza in amore, Corisca fa credere a Mirtillo che Amarilli stia per incontrarsi con un amante segreto nella grotta, così il pastore entra nell'antro con l'intento di uccidere il rivale e poi togliersi la vita davanti ad Amarilli. Nel frattempo, l'ingresso della caverna viene bloccato con un masso dal satiro, che, stufo delle ripulse e delle beffe di Corisca e convinto che Mirtillo sia entrato nella caverna per seguire lei, pensa di potersi così vendicare denunciandola per infedeltà ai sacerdoti del tempio di Diana. Nonostante la sorpresa quando dalla caverna esce invece Amarilli, viene decisa la condanna a morte della ninfa, ma Mirtillo chiede di morire al suo posto come la legge di Arcadia consente. Mentre Montano si appresta a sacrificare Mirtillo, entra in scena Carino, grazie al quale emerge gradualmente la verità: Mirtillo è il figlio che Montano credeva morto e viene riconosciuto dall'indovino cieco Tirenio come il *pastor fido* indicato dall'oracolo quale salvatore di Arcadia. Intanto Silvio, perduto amore dalla ninfa Dorinda, la ferisce per errore con una freccia e lentamente la sua crudele indifferenza cede il posto all'amore, così la favola si conclude con il ravvedimento di Silvio e il matrimonio d'amore tra Mirtillo e Amarilli. La malvagia Corisca, sopraffatta dagli eventi e perdonata dai novelli sposi, si pente e decide di cambiare.

<sup>25</sup> Si veda a proposito B. Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, *Introduzione*, cit., p. 58.

<sup>27</sup> La stessa figlia del Guarini, Anna, fu assassinata per infedeltà coniugale dal marito Ercole Trotti con la complicità del cognato nell'aprile del 1598.

<sup>28</sup> Guarini trattò questo tema in modo più approfondito nel dialogo *Il Segretario* (1594) e nel *Trattato della politica libertà* (1600).

<sup>29</sup> B. Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, cit., p. 659.

<sup>30</sup> Basti pensare alla licenziosità nelle arti figurative che aveva caratterizzato la corte di Mantova al tempo di Giulio Romano (1499-1546), al quale Federico II Gonzaga commissionò la costruzione di Palazzo Te, realizzato tra il 1525 e il 1534. Si veda a proposito F. Finotti, *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, cit., pp. 267-300.

<sup>31</sup> Cfr. G.A. Niccoli, *Cupid, Satyr, and the Golden Age: Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, P. Lang, New York 1989, pp. 79-86.

<sup>32</sup> A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Panini, Modena 1989, pp. 6-7.

<sup>33</sup> Ivi, p. 7.

<sup>34</sup> B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del '500*, Laterza, Bari 1972, vol. III, p. 417.

<sup>35</sup> Guarini era ben inserito nell'ambiente accademico padovano, dove dal 1564 al 1567 aveva fatto parte dell'Accademia degli Eterei su invito del fondatore, Scipione Gonzaga.

<sup>36</sup> L. Riccò, *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, cit., p. 15.

<sup>37</sup> Nel dicembre dello stesso anno il *Sacrificio* fu rappresentato a Sassuolo in occasione delle nozze tra Marco Pio e Clelia Farnese.

<sup>38</sup> Lo stesso *Sacrificio* fu rappresentato la prima volta l'11 febbraio del 1554 in omaggio all'antica festa di Pan Liceo, celebrata in epoca romana a metà febbraio con il nome di Lupercalia. Cfr. L. Riccò, *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, cit. p. 63.

<sup>39</sup> Cfr. A.F. Ivaldi, *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587: studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano, con intermezzi di G.B. Guarini*, ERGA, Genova 1974.

<sup>40</sup> Sulla distinzione tra genere e modo si veda P. Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago UP, Chicago 1996, pp. 44-50.

<sup>41</sup> Si veda a proposito L. Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy: The Making of a New Genre*, Legenda, London 2006, pp. 134-141.

<sup>42</sup> Citato in G. Toffanin, *La fine dell'umanesimo*, Vecchierelli, Manziana 1991, p. 146.

<sup>43</sup> B. Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, cit., p. 747.

<sup>44</sup> Ivi, p. 779.

<sup>45</sup> Ivi, p. 763.

<sup>46</sup> Il termine «tragicommedia» compare per la prima volta nel prologo dell'*Amphitruo*, in cui Mercurio definisce la *pièce* «tragicomoedia».

<sup>47</sup> Cfr. M.T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Illinois UP, Urbana 1962, pp. 1-15.

<sup>48</sup> Da N.J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, Olschki, Firenze 1973, p. 15.

<sup>49</sup> Ivi, p. 14.

<sup>50</sup> Il manoscritto dell'*Idropica* andò perduto e riemerse alla corte mantovana soltanto nel 1608, quando la commedia fu sontuosamente rappresentata in occasione delle nozze del principe Francesco, figlio di Vincenzo Gonzaga, con l'Infanta Margherita di Savoia. Si veda a proposito C. Burattelli, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Le Lettere, Firenze 1999, p. 54.

<sup>51</sup> Si vedano le lettere inviate da Guarini a Salviati e Filippo Da Este nel 1586, in B. Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, cit., pp. 112-114.

<sup>52</sup> Citato in L. Sampson, *Pastoral Drama in Early Modern Italy: The Making of a New Genre*, cit., p. 188.

<sup>53</sup> Sulle difficoltà musicali e coreografiche poste dalla scena del gioco della moscacieca (III, ii) si veda I. Fenlon, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 195-212.

<sup>54</sup> V. Rossi, *Battista Guarini ed Il Pastor Fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 230.

<sup>55</sup> Probabilmente gli intermezzi furono scritti da Gaspare Asiani nel 1588.

<sup>56</sup> Basti pensare ai celebri festeggiamenti organizzati nel maggio del 1589 in occasione delle nozze del granduca di Firenze Ferdinando de' Medici con Cristina di Lorena, i quali «prevedevano tra l'altro uno spettacolo marino, la *Naumachia*, che ebbe luogo nel cortile di Palazzo Pitti; l'allestimento, nelle sale degli Uffizi, di una *commedia grave* senese con *intermezzi*, vera pietra miliare nella storia della musica e della scenografia per il teatro; due spettacoli di commedia dell'arte, con note attrici in lizza in una gara di bravura». L.G. Clubb, *Il teatro del Rinascimento in Italia*, in J.R. Brown (a cura di), *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 132.

<sup>57</sup> G.B. Grillo, *Breve trattato di quanto successe alla maestà della Regina D. Margherita d'Austria N.S. dalla città di Trento fine d'Alemagna e principio d'Italia sino alla Città di Genova [...]*, Costantino Vitale, Napoli 1604, p. 44.

<sup>58</sup> A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit., p. 6.

<sup>59</sup> Cfr. L. Sampson, *The Mantuan Performance of Guarini's 'Pastor fido' and Representations of Courtly Identity*, «The Modern Language Review», 98, 1, 2003, pp. 65-83.

<sup>60</sup> L'edizione definitiva si intitola *Il Pastor fido tragicomedia pastorale del molto illustre Signor Cavaliere Battista Guarini, ora in questa XX impressione di curiose et dotte Annotazioni arricchito et di bellissime figure in rame ornato, con un compendio di poesia tratto dai duo Verati con la giunta d'altre cose notabili per opera del medesimo S. Cavaliere*. Sull'importanza della veste iconografica dell'edizione Ciotti del 1602 si veda L. Riccò, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 338-363.

<sup>61</sup> Documento L 112 (Österreichische Nationalbibliothek, Vienna) riprodotto in U. Artioli, C. Grazioli (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Le Lettere, Firenze 2005, p. 382.

<sup>62</sup> Documento L 421 (British Library, Londra), ivi, pp. 384-385.

<sup>63</sup> Documento L 259 (Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia), *ibidem*. Il titolo originale del manoscritto è *Relacion de los recibimientos que en Mantua se hicieron a la Mayestad de la Reyna de España por el serenissimo señor duque el año de 1598 por el mes de noviembre*.

<sup>64</sup> Documento L 435 (Archivio di Stato, Mantova), ivi, pp. 385-386.

<sup>65</sup> Citato in L. Riccò, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, cit., p. 50.

<sup>66</sup> Un fatto curioso è che nel 1602 Giacomo Castelvetro collaborò anche alla prestigiosa edizione definitiva del *Pastor fido* presso la tipografia di Giovan Battista Ciotti a Venezia.

<sup>67</sup> Cfr. E. Story Donno (ed.), *Introduction to Three Renaissance Pastorals. Tasso, Guarini, Daniel*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton 1993, p. xii.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Da M. Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, Cambridge UP, Cambridge 2005, p. 186.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> Nel 1578 Florio dedicò i *Firste Fruites* (dialoghi da recitare impostati sull'innovativa teoria dell'apprendimento linguistico attraverso il metodo comunicativo-performativo) a Robert Dudley, conte di Leicester e favorito della regina Elisabetta I, seguiti nel 1591 dai *Second Frutes* [sic]. Nel 1598 pubblicò il primo dizionario italiano-inglese, *A Worlde of Wordes*, riedito nel 1611 con il titolo encomiastico *Queen Anna's New World of Words* [sic].

<sup>72</sup> Cfr. M. Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural politics of Translation*, cit., p. 192.

<sup>73</sup> R. Henke, *Pastoral Transformations. Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, Delaware UP, Newark 1997, p. 47.

<sup>74</sup> M. Wyatt, *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, cit., pp. 197-199.

<sup>75</sup> In V. Rossi, *Battista Guarini ed il Pastor fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 314.

<sup>76</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, in V. Intonti (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Liguori, Napoli 2004, p. 219.

<sup>77</sup> Dopo la cerimonia d'incoronazione di Riccardo II, avvenuta il 18 luglio 1377, Sir John Dymoke entrò a cavallo dentro Westminster Hall e sfidò a duello chiunque contestasse la legittimità del nuovo sovrano, dal quale ricevette in dono una coppa d'oro, una preziosa armatura, un cavallo bardato e venti iarde di seta scarlatta. Cfr. E. Story Donno (ed.), *Introduction to Three Renaissance Pastorals. Tasso, Guarini, Daniel*, cit., p. xxi.

<sup>78</sup> Si veda a proposito M. Eccles, *Samuel Daniel in France and Italy*, «Studies in Philology», 34, 2, 1937, pp. 148-167.

<sup>79</sup> E. Story Donno (ed.), *Three Renaissance Pastorals. Tasso, Guarini, Daniel*, cit., p. xxviii.

<sup>80</sup> Lo scrittore Samuel Daniel giocò un ruolo ambiguo nella disputa: nel 1592, dopo l'ennesimo litigio con lo zio, Sir Edward Dymoke aveva scritto una lettera indirizzata al cugino in cui diceva che le infamie del conte meritavano di essere punite con la morte, ma poi aveva preferito consegnare la lettera al servitore Daniel perché la bruciasse; Daniel, invece, la nascose in una parete della tenuta dei Dymoke nel Lincolnshire e quando, quattro anni dopo, la proprietà fu venduta al conte di Lincoln (che nel frattempo si era riappacificato con i nipoti), il ritrovamento della lettera riaprì l'annosa diatriba familiare. Cfr. J. Rees, *Samuel Daniel. A Critical and Biographical Study*, Liverpool UP, Liverpool 1964, pp. 8-9.

<sup>81</sup> E. Story Donno (ed.), *Introduction to Three Renaissance Pastorals. Tasso, Guarini, Daniel*, cit., pp. xxiii-xxiv.

<sup>82</sup> In N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, Giappichelli, Torino 1963, p. 6.

<sup>83</sup> Ivi, p. 8.

<sup>84</sup> Il *blank verse* ricomparirà soltanto nella traduzione del 1809, *Il Pastor Fido or the Faithful Shepherd. A Pastoral Tragi-Comedy Attempted in English Blank Verse from the Italian of Signor Cavalier Gian Battista Guarini*, attribuita a William Clapperton.

<sup>85</sup> È interessante notare che il traduttore anonimo del 1602 aveva a disposizione il dizionario italiano-inglese *A Worlde of Wordes* di John Florio, cognato di Samuel Daniel.

<sup>86</sup> In N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 6.

<sup>87</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 222.

<sup>88</sup> In E. Story Donno (ed.), *Three Renaissance Pastorals. Tasso, Guarini, Daniel*, cit., p. xxviii.

<sup>89</sup> Ivi, pp. xxviii-xxix.

<sup>90</sup> In N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit., pp. 6-7.

<sup>91</sup> Nella seconda ristampa (1633) si trova la dedica «To the truly enobled Charles Dymock Esquire Champion to his Majestie», firmata da John Waterson, figlio del primo stampatore.

<sup>92</sup> Cfr. N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 17.

<sup>93</sup> F. Cioni, *Stages at the University of Cambridge*, in P. Pugliatti, A. Serpieri (eds), *English Renaissance Scenes. From Canon to Margins*, Lang, Bern 2008, p. 139.

<sup>94</sup> In N.J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, cit., p. 66.

<sup>95</sup> Cit. in L.A. Montrose, "Eliza, Queene of Shepherdes," and the Pastoral of Power, in H.A. Veesser (ed.), *The New Historicism Reader*, Routledge, New York 1994, p. 88.

<sup>96</sup> L. Strachey, *Elizabeth and Essex*, Penguin, Harmondsworth 1950, p. 236.

<sup>97</sup> Il tema dell'illegittimità della deposizione di un sovrano era stato affrontato anche da Samuel Daniel nel poema epico-storico *The First Fowre Bookes of the Ciuile Warres Between the Two Houses of Lancaster and Yorke*, pubblicato nel 1595.

<sup>98</sup> L. Strachey, *Elizabeth and Essex*, cit., p. 193.

<sup>99</sup> Cfr. W. Shakespeare, *King Richard II*, ed. by P. Ure, Routledge, London 1994, p. lix.

<sup>100</sup> Cit. in L.A. Montrose, "Eliza, Queene of Shepherdes," and the Pastoral of Power, cit., p. 89.

<sup>101</sup> Cit. in *ivi*, p. 90.

<sup>102</sup> B. Guarini, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, cit., p. 540.

<sup>103</sup> Cit. in L.A. Montrose, "Eliza, Queene of Shepherdes," and the Pastoral of Power, cit., p. 98.

<sup>104</sup> Cit. in *ivi*, p. 92.

<sup>105</sup> Cit. in *ivi*, pp. 92-93.

<sup>106</sup> Cit. in *ivi*, p. 93.

<sup>107</sup> Cit. in *ivi*, p. 111.

<sup>108</sup> K. Sharpe, *The Personal Rule of Charles I*, Yale UP, New Haven 1992, p. 170.

<sup>109</sup> La traduzione, conservata manoscritta al British Museum, è in formato in-folio. Cfr. N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 8.

<sup>110</sup> Cfr. W.W. Greg, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, A.H. Bullen, London 1906, p. 247.

<sup>111</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 220.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Il testo della poesia prefatoria di Sir John Denham, tratto dall'edizione del 1647 conservata al British Museum di Londra, è riprodotto integralmente (senza numerazione di pagine) in N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 227.

<sup>117</sup> In N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit.

<sup>118</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 227.

<sup>119</sup> G. Carocci, *La rivoluzione inglese 1640-1660*, Editori Riuniti, Roma 1998, pp. 53-54.

<sup>120</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, cit., pp. 220-221.

<sup>121</sup> La dedica del traduttore al principe ereditario è riprodotta (senza numerazione di pagine) in N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit.

<sup>122</sup> Cfr. L. Potter, *Pastoral Drama in England and its Political Implications*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, cit., pp. 177-178.

<sup>123</sup> In N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> V. Rossi, *Battista Guarini ed Il Pastor fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, cit., p. 85.

<sup>126</sup> R. Fanshawe, *Il Pastor Fido, The Faithfull Shepherd. A Pastorall Written in Italian by Baptista Guarini, a Knight of Italie. And now Newly Translated out of the Originall*, R. Raworth, London 1647, p. 23, in N. Neri, *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, cit. Le successive citazioni testuali sono tratte dalla medesima fonte.

<sup>127</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 233; si veda anche L. Potter, *Secret Rites and Secret Writing. Royalist Literature 1641-1660*, Cambridge UP, Cambridge 1989, pp. 89-90.

<sup>128</sup> M. Gatto, *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, cit., p. 235.

<sup>129</sup> L'ordinanza per la chiusura dei teatri emanata dal parlamento il 2 settembre 1642 fu dettata sì da principi moralistici, ma anche da motivi di ordine pubblico: «Though a determined 'Puritan' hostility to playing no doubt contributed to the desire to close the theatres, the bill to do so was finally passed in the late summer of 1642 largely to prevent disorder, attempting to stabilize the political situation even as Parliament sought to replace the Crown as the source of political stability. The popular unrest that had previously aided the parliamentary cause now had to be controlled, and Parliament, aiming more at the popular energies they themselves had released than at the king, acted to close the theatres that had become notorious 'places of common assembly' and disorder». Cfr. D.S. Kastan, *Performances and Playbooks: The Closing of the Theatres and the Politics of Drama*, in K. Sharpe, S.N. Zwicker (eds), *Reading, Society and Politics in Early Modern England*, Cambridge UP, Cambridge 2003, p. 173.

<sup>130</sup> In L. Innocenti (a cura di), *Il teatro elisabettiano*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 312.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> La prima edizione di *The Faithfull Shepherd* (1647) ebbe una tiratura limitata poiché era destinata alla cerchia ristretta degli amici dell'autore, il quale aveva già mostrato la traduzione al principe Carlo nel quartier generale dei monarchici a Oxford nel 1646.

<sup>133</sup> R. Fanshawe, *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe*, ed. by P. Davidson, Clarendon Press, Oxford 1997, vol. I, p. 356.

<sup>134</sup> Nel prologo Settle si rivolge così agli spettatori: «Well Gallants, when we tell you we've been just / To the Renown'd Guarini's sacred Dust; / And to secure your good Opinions, say / We've brought an admired Relique into Play». In N.J. Perella, *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, cit., p. 69.

### Bibliografia

Albini U., *Il dramma satiresco greco*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 15-28.

Alpers P., *Pastoral and the Domain of Lyric in Spenser's Shepherdes Calender*, in S. Greenblatt (ed.), *Representing the English Renaissance*, California UP, Berkeley 1988, pp. 163-180.

—, *What is Pastoral?*, Chicago UP, Chicago 1996.

Anzi A., *Storia del teatro inglese dalle origini al 1660*, Einaudi, Torino 2001.

Artioli U., Grazioli C. (a cura di), *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, Le Lettere, Firenze 2005.

Bainton R.H., *La Riforma protestante*, Einaudi, Torino 2000.

Barroll L., *Anna of Denmark, Queen of England*, Pennsylvania UP, Philadelphia 2001.

Bruscagli R., *Ancora sulle pastorali ferraresi del Cinquecento: la parte del Lollo*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 29-44.

- Burattelli C., *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Le Lettere, Firenze 1999.
- Calendoli G., *Significato della Pastorale di Angelo Beolco detto Ruzante*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 119-130.
- Carocci G., *La rivoluzione inglese 1640-1660*, Editori Riuniti, Roma 1998.
- Carrara E., *La poesia pastorale*, in *Storia dei generi letterari*, Vallardi, Milano 1904, pp. 321-374.
- Cavicchi A., *Immagini e forme dello spazio scenico nella pastorale ferrarese*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 45-86.
- Chiodo D., *Corte e arcadia nella tradizione dello spettacolo pastorale*, in D. Boillet, A. Pontremoli (a cura di), *Il mito d'Arcadia. Pastori e amori nelle arti del Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino 2005), Olschki, Firenze 2007, pp. 107-123.
- Cioni F., *Stages at the University of Cambridge*, in P. Pugliatti, A. Serpieri (eds), *English Renaissance Scenes. From Canon to Margins*, Peter Lang, Bern 2008, pp. 127-154.
- Clubb L.G., *Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale UP, New Haven 1989, pp. 125-187.
- —, *Il teatro del Rinascimento in Italia*, in J.R. Brown (a cura di), *Storia del teatro*, trad. it. di N. Savarese, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 107-141.
- —, *Pastoral Jazz from the Writ to the Liberty*, in M. Marrapodi (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & his Contemporaries*, Aldershot, Ashgate 2007, pp. 15-26.
- Corti C. (a cura di), *Il Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Croce F., *La teatralità dell'Aminta*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 131-158.
- Denores G., *Poetica* (1588), in G. Toffanin (a cura di), *La fine dell'umanesimo*, Vecchierelli, Roma 1991.
- Dollimore J., *Shakespeare, Cultural Materialism and the New Historicism*, in J. Dollimore, A. Sinfield (eds), *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*, Manchester UP, Manchester 1985, pp. 2-17.
- Eccles M., *Samuel Daniel in France and Italy*, «Studies in Philology», 34, 2, 1937, pp. 148-167.
- Fanshawe R., *The Poems and Translations of Sir Richard Fanshawe*, ed. by P. Davidson P., Clarendon Press, Oxford 1997.
- Fenlon I., *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Finotti F., *Retorica della diffrazione. Bembo, Aretino, Giulio Romano e Tasso: letteratura e scena cortigiana*, Olschki, Firenze 2004.

- Gatto M., *Sulla 'scena' della storia. Traduzione e riscrittura in The Faithfull Shepherd di Sir Richard Fanshawe*, in V. Intonti (a cura di), *Forme del tragicomico nel teatro tardo elisabettiano e giacomiano*, Liguori, Napoli 2004, pp. 217-246.
- Gifford T., *Pastoral*, Routledge, London 1999.
- Greenblatt S., *Shakespearian Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Clarendon Press, Oxford 1988.
- —, *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture*, Routledge, London 1990.
- Greg W.W., *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, A.H. Bullen, London 1906.
- Grillo G.B., *Breve trattato di quanto successe alla maestà della Regina D. Margherita d'Austria N. S. dalla città di Trento fine d'Alemagna e principio d'Italia sino alla Città di Genova [...]*, Costantino Vitale, Napoli 1604.
- Guarini B., *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, UTET, Torino 1971.
- —, *Il pastor fido*, a cura di E. Selmi, Marsilio, Venezia 1999.
- Guglielminetti M., *Un teatro del piacere o dell'onore*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Soiluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 87-100.
- Haydn H., *The Counter-Renaissance*, Charles Scribner, New York 1950.
- Henke R., *Pastoral Transformations. Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, Delaware UP, Newark 1997.
- Herrick M.T., *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France, and England*, Illinois UP, Urbana 1962.
- Hubbard T.K., *The Pipes of Pan. Intertextuality & Literary Filiation in the Pastoral Tradition from Theocritus to Milton*, Michigan UP, Ann Arbor 1998.
- Ingegneri A., *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. Doglio, Panini, Modena 1989.
- Ivaldi A.F., *Le nozze Pio-Farnese e gli apparati teatrali di Sassuolo del 1587: studio su una rappresentazione del primo dramma pastorale italiano, con intermezzi di G.B. Guarini*, ERGA, Genova 1974.
- Jonson B., *Volpone*, in G. Campbell (ed.), *The Alchemist and other plays*, Oxford UP, Oxford 1995.
- Kastan D.S., *Performances and Playbooks: the Closing of the Theatres and the Politics of Drama*, in K. Sharpe, S.N. Zwicker (eds), *Reading, Society and Politics in Early Modern England*, Cambridge UP, Cambridge 2003, pp. 167-184.
- Kishlansky M., *A Monarchy Transformed, 1603-1714*, Allen Lane/Penguin Press, London 1998.
- Lawrence J., *Re-make/Re-model: Marston's The Malcontent and Guarinian Tragicomedy*, in M. Marrapodi (ed.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare & his Contemporaries*, Ashgate, Aldershot 2007, pp. 155-166.

- Lewalski B.K., *Lucy, Countess of Bedford: Images of a Jacobean Courtier and Patroness*, in K. Sharpe, S.N. Zwicker (eds), *Politics of Discourse. The Literature and History of Seventeenth-Century England*, California UP, Berkeley 1987, pp. 52-77.
- Maguire N.K. (ed.), *Renaissance Tragicomedy. Explorations in Genre and Politics*, AMS Press, New York 1987.
- Marcus L.S., *Politics and Pastoral: Writing the Court on the Countryside*, in K. Sharpe, P. Lak (eds), *Culture and Politics in Early Stuart England*, Macmillan, London 1994, pp. 139-159.
- Matthiessen F.O., *Translation. An Elizabethan Art*, Harvard UP, New York 1931.
- Melchionda M.G., *Letteratura e rivoluzione, 1640-1660*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. I, UTET, Torino 1996, pp. 928-966.
- Montrose L.A., "Eliza, *Queene of Shepherdes*," and the Pastoral of Power, in A.H. Veenser (ed.), *The New Historicism Reader*, Routledge, New York 1994, pp. 88-115.
- —, "Shaping Fantasies": Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture, in S. Greenblatt (ed.), *Representing the English Renaissance*, California UP, Berkeley 1988, pp. 31-64.
- Neri N., *Il Pastor fido in Inghilterra, con il testo della traduzione secentesca di Sir Richard Fanshawe*, Giappichelli, Torino 1963.
- Niccoli G.A., *Cupid, Satyr, and the Golden Age: Pastoral Dramatic Scenes of the Late Renaissance*, P. Lang, New York 1989.
- Nocera A.C., *Studi sulla traduzione nell'Inghilterra del Seicento e del Settecento*, Sciascia Editore, Caltanissetta 1990.
- Orgel S., *The Role of King*, in A.H. Veenser (ed.), *The New Historicism Reader*, Routledge, New York 1994, pp. 35-45.
- Patterson A., *Censorship and Interpretation. The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, Wisconsin UP, Madison 1984.
- —, *Pastoral and Ideology, Virgil to Valéry*, Clarendon Press, Oxford 1988.
- Perella N.J., *The Critical Fortune of Battista Guarini's "Il Pastor Fido"*, Olschki, Firenze 1973.
- Pieri M., *La scena boschereccia nel rinascimento italiano*, Liviana editrice, Padova 1983.
- Piperno F., *Nuovi documenti sulla prima rappresentazione dell'"Aminta"*, «Il castello di Elsinore», 13, 2000, pp. 29-40.
- Potter L., *Pastoral Drama in England and its Political Implications*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*, Centro Studi sul teatro medievale e rinascimentale, Viterbo 1992, pp. 159-180.
- —, *Secret Rites and Secret Writing. Royalist Literature 1641-1660*, Cambridge UP, Cambridge 1989.
- Pursglove G., *I poeti ferraresi nel Rinascimento inglese*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Ferrara 1992, «Atti e memorie», 4, 9, pp. 63-69.



- Redmond M.J., "I have read them all": Jonson's *Volpone* and the Discourse of the Italianate Englishman, in M. Marrapodi (ed.), *The Italian World of English Renaissance Drama: Cultural Exchange and Intertextuality*, Delaware UP, Newark 1998, pp. 122-140.
- Rees J., *Samuel Daniel. A Critical and Biographical Study*, Liverpool UP, Liverpool 1964.
- Riccò L., *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Bulzoni, Roma 2004.
- —, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma 2008.
- Rossi V., *Battista Guarini ed Il Pastor fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Loescher, Torino 1886.
- Sampson L., *The Mantuan Performance of Guarini's 'Pastor fido' and Representations of Courtly Identity*, «The Modern Language Review», 98, 1, 2003, pp. 65-83.
- —, *Pastoral Drama in Early Modern Italy: the Making of a New Genre*, Legenda, London 2006.
- Scott M.A., *Elizabethan Translations from the Italian*, Houghton Mifflin, Boston 1916.
- Selmi E., *Classici e moderni nell'officina del Pastor fido*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2001.
- Shakespeare W., *King Richard II*, ed. by P. Ure, Routledge, London 1994.
- Sharpe K., *Criticism and Compliments. The Politics of Literature under Charles I*, Cambridge UP, Cambridge 1990.
- —, *The Personal Rule of Charles I*, Yale UP, London 1992.
- Solerti A., *Vita Di Torquato Tasso*, vol. I, Loescher, Torino 1891.
- Story Donno E. (ed.), *Three Renaissance Pastorals. Tasso, Guarini, Daniel*, Medieval & Renaissance texts & studies, Binghamton 1993.
- Strachey L., *Elizabeth and Essex*, Penguin, Harmondsworth 1950.
- Tasso T., *Aminta*, a cura di L. Fassò, Sansoni, Firenze 1963.
- —, *Aminta*, a cura di M. Fubini, B. Maier, BUR Classici, Milano 2007.
- Thomson P., *Il teatro del Rinascimento e della Restaurazione in Inghilterra*, in J.R. Brown (a cura di), *Storia del teatro*, trad. it. di N. Savarese, Il Mulino, Bologna 1998, pp. 187-234.
- Tylus J., *Veiling the Stage: The Politics of Innocence in Renaissance Drama*, «Theatre Journal», 41, 1, 1989, pp. 16-29.
- Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London 1995.
- Weinberg B. (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del '500*, vol. III, Laterza, Bari 1972.
- White H., *Storia e Narrazione*, a cura di D. Carpi, Longo Editore, Ravenna 1999, pp. 11-33.
- Whitfield J.H., *Sir Richard Fanshawe and The Faithfull Shepherd*, «Italian Studies», 19, 1964, pp. 64-82.
- Wyatt M., *The Italian Encounter with Tudor England. A Cultural Politics of Translation*, Cambridge UP, Cambridge 2005.



Samuele  
Grassi

## Caryl Churchill and Timberlake Wertenbaker: Avenging Women's Bodies

### Introduction

Caryl Churchill and Timberlake Wertenbaker have challenged the gendered norms of theatrical mainstream as a way to break with patriarchal discourse. To do so, they have shaped techniques of subversion at the level of dramaturgy and representation. This essay will investigate instances of women's bodies in performance through figures such as the cross-dressed body and the oppressed body in Greek mythology in Churchill's *Cloud Nine* (1979), *Lives of the Great Poisoners* (1991) and *A Mouthful of Birds* (1986) and Wertenbaker's *New Anatomies* (1981), *The Love of the Nightingale* (1988), and her play for radio *Dianeira* (1999). The common thread interconnecting the plays is the assumption that the two playwrights have used the performing body politically, that is, to address shifting perceptions on feminism and its possibilities in the future. In this essay, feminist theories will intertwine with gender-queer theories for the articulation of a radical look at the politics of resistance enacted in these key playtexts.

### I. Cross-dressing Bodies: the Trouble with Gender

Cross-dressing dismantles binary male/female oppositions that regulate social relations<sup>1</sup>. Cross-dressing reminds us of a long tradition of 'invisible' women's bodies denied their presence on stage. There are notable examples of this postmodern rereading strategy in recent drama in English by women, including male-impersonator Annie Hindle from Emma Donoghue's account of vaudeville in *Ladies and Gentlemen* (1996) and Isabelle Eberhart in Wertenbaker's *New Anatomies*, which I shall discuss later.

This section deals with two plays which, in different ways, have staged cross-dressing in order to parody gender assignments in Western culture.

I will focus on Churchill's use of cross-dressing in *Cloud Nine*<sup>2</sup> and discuss some points which have emerged from the extensive criticism available on the play. Contemporary feminist views on gender will provide a possible answer to the play's purported failure to address race. My aim is to show that *Cloud Nine* is still a pivotal text for contemporary British theatre, whose innovative gender representations make it open to a great variety of interpretations in the actual performance process, and whose solutions cannot easily be reduced to a failure to address any one axis of identity. Rather, the play offers some paradigmatic subject positions as radical alternatives to whiteness, male discourse, and heteronormativity.

In Act 1 of the play, Clive's wife Betty is played by a man, his son Edward is played by a woman, his daughter Victoria is «a dummy», and the black servant Joshua is played by a white actor. The gender/race gap between characters and performers unmasks the mechanisms whereby the 'Other' and its 'others' are cast along gender, sexuality, and race lines. According to Elin Diamond, «What we *see* is what, given sexual and racial politics, cannot be seen»<sup>3</sup>. By doing so, the play seems to dramatize the ontological stranger as a 'fetish'. The stranger as a figure, Sara Ahmed says, is that which we do not know, or whose place of origin is a some-where we know nothing about. Ahmed sees in the stranger someone we have «fleshed out» and taken as a given, to the extent that they are transformed into a symbolic figure; this transformation acts as «fetishism», understood as «the displacement of social relations of labour through the transformation of objects into figures». Stranger fetishism is a «fetishism of figures: *it invests the figure of the stranger with a life of its own insofar as it cuts "the stranger" off from the histories of its determination*»<sup>4</sup>. Churchill stages this fetishism through the cross-dressing of the characters in her play. Cast as ontological strangers, Betty, Edward, Victoria, Joshua are seen to perform the roles others want them to perform; they adapt to moral and social values of Victorian England, embodied by Clive, the house-master. They even acquire properties which respond to the hetero-patriarchal symbolism of Act 1. This is reiterated in the play through, for instance, Betty's line «I am a man's creation as you see, / and what men want is what I want to be» (251); or, by Harry's «The empire is one big family» (266), a line he uses to stress the patriarchal norms which trap a woman as «mother [...] daughter [...] wife» (268)<sup>5</sup>. Their cross-dressing performance blurs traditional binary oppositions masculinity/femininity, white/black, heterosexual/homosexual to claim the fact that a 'true' gender identity is possible only as regulatory fiction<sup>6</sup>, and thus subject to mockery and re-appropriation.

The temporal rupture taking place in Act 2 shows the characters aged only 25 years, but the setting is contemporary, 1980s England (a century later than Act 1). The opening scene is set in a park where Betty is with her lesbian friend, Lin; significantly, Lin's daughter Cathy is played by a man. Edward is gay and has a relationship with Gerry, whom Betty encounters

and by whom, eventually, is seduced. In an introductory note to the published version of the play, Churchill explains:

The first act, like the society it shows, is male dominated and firmly structured. In the second act, more energies come from the women and the gays. The uncertainties and changes of society, and a more feminine and less authoritarian feeling, are reflected in the looser structure of the act. Betty, Edward, and Victoria all change from the rigid positions they have been left in by the first act, partly because of their encounters with Gerry and Lin. (246)

In Churchill's view, encountering the other is an act with manifold, often unpredictable effects, whereby the Other is the bearer of a shattering force, positing a radical vulnerability as a basis for any ethical encounter, as Judith Butler has brilliantly put it in *Giving an Account of Oneself* (2005). Ellen, the lesbian governess in Act 1 and Harry, the homosexual uncle of Edward and Victoria, create an interesting juxtaposition; the two characters are intended to illustrate the differences between female and male homosexualities, whereby «Harry's homosexuality is reviled, [and] Ellen's is invisible» (245). These choices show that Churchill's aim is not to personify or perform dominant practices, but to open middle grounds, sites of becoming in order to explore alternative political subjectivities as strategic locations for resistance<sup>7</sup>.

Despite the supposition that we should always let a theatrical text speak for itself, when reading the text of the play stage directions and production notes cannot be ignored, especially because they seem to respond to accusations raised by critics and theatre scholars. The most common objections to the play point out the apparent lack of a consistent response to 'the race issue' and to social change, such as a «racial whitewashing» common to both Act 1 and 2<sup>8</sup>; or, that «in the world of *Cloud Nine* black women do not matter» and that «black women fail to materialize»<sup>9</sup>. Reviewing a revival production in 2007, Michael Billington has similarly argued that the play «leaves many of its ideas about moral progress unresolved»<sup>10</sup>. It is not my intention to list all these objections as a record of lost opportunities. Suffice it to say, that the very problems posed by the play indicate a strategic and, I would add, accountable/responsible notion of women's experience. In other words, I think that Churchill's situated perspective justifies such presumed failings. As a white playwright in a Western colonialist society she would be interested in re-enacting the fetishization of the Other and its others. At the same time, in order to emphasize clearly the social imposition of norms, certain hegemonic discourses on race would be preserved as part of a «historically-perceived» reality, as she herself claims (245-7). What Churchill does throughout *Cloud Nine* is to draw a «parallel between sexual and colonial oppression». So, for instance, in the second act Joshua is replaced by «the bitter end of colonialism [...] Lin's soldier brother, who dies in Northern Ireland», that is, Joshua and Lin's brother are twinned.

The play rests on a fluidity in terms of possible options and changes during the rehearsal process which is best evident if we return to Churchill's indication on doubling in the introductory note to the play: «doubling can be done in any way that seems right for *any particular production* [...] Some doublings aren't practicable, but *any ways of doing the doubling seems to set up some interesting resonances between the two acts*» (245-247, my emphasis). This is to say that *Cloud Nine* remains very much a text where the social construction of genders can be continually dismantled, rethought, and worked out according to the Western normalizations it purports to question, and to finally hint at a location outside the authoritarian, male-defined style of *dressing up* with norms.

*New Anatomies* was Wertenbaker's first play to be produced in a mainstream theatre<sup>11</sup>. Produced by the leading feminist company Women's Theatre Group in 1981, it explored cross-dressing – and gender trouble – as «mental liberation[s]» (vii). Based on the life of Swiss-Algerian explorer and writer Isabelle Eberhardt and her journals, it re-tells the quest of «a woman in love with adventure» (*ibidem*), as Wertenbaker points out. In the play, Isabelle grows up in Geneva together with her little brother Antoine, «*frail and feminine*» (8), and her sister Natalie who wants to «turn him into a man» (15). Isabelle's childhood – and her father's obsession with making a man of her – precludes her adventure in North Africa, disguised as Si Mahmoud. The real Isabelle was one of the many victims of patriarchal rule. Her father brought her up as a man in all respects, dress included. Subjugated to a patriarchal authority that her father embodied, Isabelle was dressing up as a man also because she was not allowed to be her real self<sup>12</sup>.

The directions for the performance are relevant: a cast of four actresses was to play all roles; with the exception of Isabelle, each of the four actresses «shall play a Western woman, an Arab man and a Western man» (4). Significantly, the play shows that Isabelle's exile in North Africa does not keep trouble away from her. The Arab world is not indifferent to her 'true nature', even though overall the play reads the conjoined notions of truth and nature as artificial (i.e. male-defined) constructs. In the trial scene of Act 2, scene 3, Isabelle is judged by the character «Murderer» – embodiment of a Lacanian symbolic, significantly unnamed – whose split-self is the Judge condemning her under a law of «Nature defined by you, confined by you, farmed by you to make you fat» (49).

Wertenbaker is faithful to real events, yet one cannot avoid reading Isabelle's drowning in Ain-Sefra as the doomed failure of any attempt to liberate women from the normalization inflicted on their body, or as the cost of subverting gender normativity. Isabelle's search for admission in a colonised/feminine society, however, doubly dis-engages her from patriarchal structures. By this I mean that she exceeds representation through her own body, which codes (dress, sex/gender) she arranges for resistance and, sometimes, in contradictory ways<sup>13</sup>. Whereas in *Cloud Nine*, unruly gen-

ders exceed the cultural conventions of Victorian England as much as the persistent policing order of heteronormativity of today, in *New Anatomies* the excess-body (Isabelle) – neither conventionally feminine, nor masculine enough – functions as a paradigmatic conversion point for twisting traditional travellers' accounts. This gives to the becoming opened up by Isabelle a different flavour than that investing the character versions in Churchill's play. Marjorie Garber quotes two excerpts from Eberhart's diaries which are now relevant. The first concerns Isabelle's 'essentially nomadic life'. Her «nomadic ethic» seems to support the possibility that women may resist forms of oppression through the «political consciousness of a fragmentary subjection». Isabelle's cross-dressed body fluidity is not due to a lack of boundaries, but to the awareness that the boundaries are missing. This, I think, is also what makes Isabelle a «nomadic subject», as Rosi Braidotti defines this postmodern subjectivity<sup>14</sup>. Elsewhere in her study, Garber speaks of Isabelle as the «*personification of displacement*»<sup>15</sup>. Her definition may point to Wertenbaker's self-consciousness as an «outsider», to the «feeling of being estranged from your childhood and your roots»<sup>16</sup>, acquired from her mixed background<sup>17</sup>. Wertenbaker ultimately blurs the reality/fiction, auto/biography dualisms which, in the economy of the play are inevitably, and fatally associated to male discourse.

*Cloud Nine* and *New Anatomies* express the possibilities that alternative, liveable, and 'transgressing' bodies open up to a radical deconstruction of patriarchal domination. Whether as alterity fuelling transformative tendencies to outlive patriarchal domination and heteronormativity or as nomadic subject position shaping alternatives to the order of the patriarchy, the body in the plays by Churchill and Wertenbaker analysed in this section is seen and performed so as to show the possibility that women can be avenged for an oppression or series of oppressions crossing the limits of time and place, of space and stage – (this is) *History* turned to *whosestory*?

## 2. Oppressed Bodies in Greek Mythology: Feminist Backlashes

In their plays, Churchill and Wertenbaker have also re-visited women characters in Greek mythology. Plays and theatre performances, says Sue-Ellen Case, traditionally have been «allies in the project of suppressing actual women and replacing them with the masks of patriarchal production»<sup>18</sup>. Despite the typical, postmodern attitude endorsed by the re-writing process, the strength of these feminist re-tellings lies in their detachment from the original texts<sup>19</sup>. Churchill's plays, specifically, evidence her intention to depart from traditional conventions of drama and develop a theatre which is greatly influenced by performance and alternative media. In Richard Cave's words, hers is a theatre of words as much as a theatre of the body<sup>20</sup>.

Wertebaker's *The Love of the Nightingale*<sup>21</sup> is inspired by the myth of Philomela. Early in the action, Procne and her sister Philomele (as Wertebaker names her character) are visualized as two 'bodies for trade'; King Pandion 'gives' Procne to Tereus as a reward for his support for the King's victory over Thebes. The play presents at least two central elements: Wertebaker's addition of a Female Chorus to the Male Chorus of the original, and the performance within the play with implications on the themes it addresses. The two elements both relate to violence against women, a violence enacted by the silence imposed on their bodies through subjection, denigration, rape, and mutilation, as shown by the characters Procne, Niobe, and Philomele.

Michelene Wandor has noted that, unlike its male counterparts, each woman in the Female Chorus has a name; their engagement in the action sets a distinction between them and Niobe and the Male Chorus, who remain «passive bystanders» throughout<sup>22</sup>. But, whereas it is no surprise that the Male Chorus as representative of patriarchal domination is passive, Niobe's passivity requires some explanation. Her apparent support to Tereus's mischiefs is motivated by her being over-familiar with male violence through the years. Her monologue at the end of scene 13 is worth quoting at length:

I know it's better to live. Life is sweet. You bend your head. It's still sweet. You bend it even more. Power is something you can't resist. That I know. My island bowed its head. I came to Athens. My God, she shouldn't scream like that. It only makes it worse. Too tense. More brutal. She'll accept it in the end. Have to. We do. And then. When she's like me she'll wish it could happen again. I wouldn't mind a soldier. They don't look at me now. All my life I was afraid of them and then one day they stopped looking and it's even more frightening. Because what makes you invisible is death coming quietly. Makes you pale, then unseen. First, no one turns, then you're not there. Nobody goes to my island any more. It's dead too. Countries are like women. It's when they're fresh they're wanted. (330)

The parallel between women and countries which also emerges from colonial history is a favoured theme in Wertebaker's identity plays, as shown by her successful *Our Country's Good* (1988). In *The Love of the Nightingale*, identity is negotiated between silence and language. In a play which focuses on (women's) bodies being denied a language, Procne's words are what fuels the action from the very beginning. In Thrace, Procne is distressed at her loneliness and silence («Where have all the words gone? [...] I cannot talk to my husband. I have nothing to say to my son. I want her here. She must come here [...] This silence [...] this silence...», 297-300). She begs her husband to bring Philomele to keep her company. On his journey back to Thrace, Tereus tries to get Philomele's sexual attention. Upon her denial, he takes his revenge: he first kills her lover – the significantly unnamed Captain whose good nature, perhaps, is not worthy of being re-



corded in history. He then rapes Philomele. Under her threat to confess, he cuts out her tongue. It is Niobe herself, the long-silenced body who first acknowledges Tereus's deeds. He has made the three of them like one, «the one alive who cannot speak, that one has truly lost all power» (337).

The performance within the performance (scene 18) is a reiteration of scene 5, when Philomele and her parents are watching Seneca's *Hyppolitus*. By now, Tereus has faked Procne's death. During a celebration of the Bacchae, Philomele enters with «two huge dolls» to inform her sister of her recent mishaps with Tereus. A crowd of people surrounding the scene, «The rape scene is enacted in a gross and comic way» (342). The adjective «comic» certainly relates to the fact that the performance «treats male violence with derision»<sup>23</sup>. This truth unfolded leads Procne to finally kill her own son Itys to avenge her sister and punish her husband. Joe Winston has commented that: «The social reality of [Philomele's] rape in a patriarchal society is that the stigma of shame will be attached to the woman»<sup>24</sup>. The play seems to insist on using this shame as a productive negotiation of discourse. In other words, shame may provide a space where «a sense of self will develop»<sup>25</sup>; in this case, this space is delimited by Procne and Philomele's resistance to their lived oppression, acted through Philomele's puppet show. That their oppression is staged, performed using puppets (bodies deprived of life, and silenced just as they are), could visualize them as «bodied-in-self-reading»<sup>26</sup>. Philomele uses puppets to reveal her own exploitation; or, since her oppression cannot and will not be heard because of her silence-wrecked body, her own body speaks up for her (and her sister) through a performance, a reiteration of acts and gestures materialized as lived experiences, cast in women's histories of oppression.

Jane de Gay has sub-divided women's characterisations in Greek mythology along the tropes of «victims», «villains», and «visionaries». These tropes have been staged by women's theatres using different languages and media; Philomele, for instance, features within the category of victims<sup>27</sup>. Out of this scheme is Dianeira, which Wertebaker used as the subject of her radio drama, *Dianeira*<sup>28</sup>. Inspired by Sophocle's *Trachiniae*, «Wertebaker's theme is rage perpetuated within families, across generations and societies [...] how entrenched anger can become, with infants suckled on it, until it becomes our very identity»<sup>29</sup>. Again, power and identity are the driving forces of her theatre.

A feminist exploration of the revenge tragedy, the play is set in a world dominated by the «law that orders sons always to obey their fathers» (367). Women can take no part in this picture; this fact seems to presage queen Dianeira's failure as vengeful body. As «a stranger in the house of a stranger, waiting» (330), she is introduced as a submissive wife and mother in the hands of Heracle. She is always figured as an object of desire. Even the poisoned vest which will kill Heracles reveals itself to be a gift from the centaur, Nessos. He, too, wanted to possess her. The vest was his revenge on Heracles.

Iole is a character deserving attention, first as Heracles's rescuer, then as Hyllos's wife, as a token gift handed down from father to son. A synecdochic figure for all silenced women in Greek tradition, Iole is deprived of her family, denied a voice and bound to provide Hyllos with an heir. Significantly, the play ends with a close-up on their marriage. Rejected by Hyllos, Dianeira has killed herself. It is Iole, however, who suffers most. Trapped in repeated violent events, she embodies the woman always already silenced, now dumb: «Iole never said a word. She never said a word when she married Hyllos. She never said a word to her children. What was there to say? the bitterest anger is silent. And so anger threads its way through generations» (372).

Churchill's *Lives of the Great Poisoners*<sup>30</sup> is written in collaboration with Orlando Gough (music) and Ian Spink's company Second Stride. Confirming Churchill's interest in different media, the play overlaps dance, songs, and spoken language; «the music [...] is integral to the play» (viii). For the purposes of this essay, I will follow the narrative thread(s) which connect(s) the three parts (titled *Dr Crippen*, *Medea*, and *Mme de Brinvilliers*) and the «complex shifts of agency» of their protagonists<sup>31</sup>. All characters in the play are real; Churchill, Spink, and Gough have used letters, diaries, and other sources or invented pertinent events (184-188).

In *Dr. Crippen*, Cora is poisoned by her husband, a man «devoted to science and medicine» (193). His lover, Ethel, the cause of his wife's murder, appears in several scenes but never speaks. Although she has no agency in the play, she is punished together with Crippen as his accomplice. Cora, whose body has been hidden, at the end of the act turns into Medea. *Medea* opens in Corinth. A Chorus of Poisons comments Medea's revenge on Jason. He, too, intends to leave her for younger Creusa. Jason's speech on marriage as social stability is a reminder of Medea's failed expectations: «When I say I'm going to marry the princess [...] Marriage doesn't mean much here. Wives are a matter of career. Passion is for a mistress. We've turned up in Corinth with nothing except that I'm a hero. We've a chance to get in with the royal family. I'm doing it for you. I'll buy you a house» (213). Part II ends with *Medea's Triumph* as Jason mourns over Creusa and Medea «goes off with the dragons»: «My enemies melted in fire / Your palace on fire / Now I'm flying in fire where you can't come, in the fiery air on the wings of dragons» (216). She has by now turned into Mme de Brinvilliers.

A real poisoner, Mme de Brinvilliers is what I would call a 'body in revenge'. The men in the play are involved with the power of poison in a manner which recalls both Faust's pact with Lucifer and the advancement of contemporary science; as Saint Croix says: «You find us as usual in search of the philosopher's stone and the elixir of life» (219). Brinvilliers's backlash uses men's tools; she acquires agency in dismantling the patriarchal symbolic of the play. Significantly, although all men are vicious, Mme de Brinvilliers is «the only one to suffer» (235). The play closes on her

death, her body «thrown into the fire. / Her head cut off, her body burnt, her ashes scattered to the wind» (236).

*Lives of the Great Poisoners* is Churchill's second attempt to deal with Greek mythology experimenting at the same time with theatrical language (see *A Mouthful of Birds* following). More important than the strategies of intertextuality embedded in the play is the way it foregrounds Churchill's later production, specifically on the role of the performing body. In her analysis of performing bodies/bodies in performance in *Lives of the Great Poisoners*, Elaine Aston has noted «That characters were not separated between "worlds" but encoded traces of their former "selves" was signed on and through the body in a variety of different ways». Cora, Medea and Brinvilliers's parts were sung by the same singer<sup>32</sup>. By interrelating women's bodies in performance, by investing the performing body with an authority to dispel histories of oppression, Churchill represents the traditional fetishizing of women as «a use-value for men, an exchange value among men [...] a commodity», as Luce Irigaray has pointed out<sup>33</sup>. *Lives of the Great Poisoners* posits the association guilt/innocence in relation to their use of poisons, through which speech is embodied. Churchill's women poisoners are guilty only in relation to the oppressive, patriarchal space exploiting their *Lives of the Great Poisoners*. As a result, the body functions as the only language available and becomes the specific location for empowerment and resistance.

Issues raised by the performing body in *A Mouthful of Birds*<sup>34</sup> make it impossible to isolate the play from its staging(s). Although a relevant parody of Thatcher's consumerism is evident, its emphasis is on overtaking «the body through the non-representational, nonlogocentric alterity of dance» (200)<sup>35</sup>. Drawing from Euripide's *Bacchae*, Churchill has her characters experience moments of rapture to deconstruct gender identity in several ways. The play features French hermaphrodite Herculín Barbin; a disarmed Pentheus is dressed as and then turned into a woman; a female and a male prison officers witness the body of a prisoner changing from man to woman and vice versa, repeatedly dying. Gender is a matter of social contract, a negotiable acquisition with surrounding regimes of authority. The theatrical space is crowded with «transgressive, gender-bending bodies»<sup>36</sup>. Also, the traditional division into acts is replaced by several titled scenes which highlight the episodic nature of the play as well as its inaccessibility<sup>37</sup>.

It is insightful to follow closely the ruptures on gender via the body. Scene 9 (*Psychic Attack*) takes place at «Breakfast time on four successive days» (10). Lena is «a mother» who, under the instigation of a spirit, murders his own son by throwing him in boiling water, because «When you've killed the baby it's going to be quiet» (14). Yvonne is an acupuncturist and ex-alcoholic who struggles vainly to keep away from the bottle. Doreen is a secretary who is later possessed by Agave and kills Pentheus/Derek.

Marcia is a Trinidadian switchboard operator and medium with a «*West indian accent*» (4). Scene 13 (*Baron Sunday*) casts Marcia as the fetishized Other of the play. Together with younger Trinidadian Decima, she waits for Margaret, a «*white, middle class*» woman (perhaps a would-be Margaret Thatcher?), who is afraid of living in a haunted house: «You see, in the past I believe there was a West Indian family [...] When we bought it we had the place stripped, of course, from top to toe» (19). Marcia's background displaces her to the extent that she can only deal with a Sybil, «She understands me. I got to go back home and find myself. I lost myself. I don't know where [...] Some people live here and live here. They never learn nothin'» (21-2). Act 2 opens on Herculine Barbin; «*She is played by a woman but dressed in the clothes of a Frenchman of the nineteenth century*» (35). His/her monologue is a re-telling of his/her lovers since early childhood in a nun's convent, and a recording of the violence perpetrated on his/her own body: «I was a girl. Hermaphrodite, the doctors were fascinated. how to define this body, does it fascinate you, it doesn't fascinate me, let it die [...] no one worried about my body [...] how to hold my body as a man» (35-36). I think Aston is right when she analyses Herculine in terms of a «hermaphroditic body not as two sexes in one, but two bodies in one sex», because «Using the body to explore extremes of violence, passion and ecstasy is also a means of exploding the "word" which binds us to the symbolic "order of things" in the world of the rational»<sup>38</sup>. Or, one could subscribe to Butler's reading of Herculine in *Gender Trouble*, that is, that of an ambivalent, 'subversive body' whose ambivalence is allowed for by the very institutional law his/her body seems to contest. In her words, «S/he is "outside" of the law, but the law maintains this "outside" within itself [...] s/he embodies the law, not as an entitled subject, but as an enacted testimony to the law's uncanny capacity to produce only those rebellions that it can guarantee will [...] defeat themselves and those subjects who, utterly subjected, have no choice but to reiterate the law of their genesis»<sup>39</sup>. Again, Churchill's dramatization of the performing body, in the character of Herculine, ruptures theatrical conventions by departing from language to embrace a body language upon and through which resistance is rehearsed and experienced as embodied subject.

A similar framing of the body in the context of gendered norms and authority is at work for male characters in the play and, in particular, for Derek with his possession in Act 2, scene 24. Derek is possessed by Pentheus, soon «*torn to pieces*» by Agave/Doreen and the other women as the Bacchantes. Derek seems thus to return to a condition previous to the symbolic imposition of gender norms<sup>40</sup>. This scene has aroused critics over the question of women and violence. Evan has pointed out that «Just as the possession scene [...] insist that the women are not able to escape their own pain-wrecked bodies, so too *these scenes argue that the female body in pain is an expression of women's entrapment in a social system that reduces them to bodies*»<sup>41</sup>. Looked at closely, Churchill's presentation of the body in *Mouthful*

seems to move towards Monique Wittig's idea of the body as «a sophisticated and mythic construction [...] which reinterprets physical features (in themselves as neutral as any other but marked by the social system) through the network of relationships in which they are perceived»<sup>42</sup>. The reiterated possession scenes introduced by the Bacchae are one way to question such traditional network of relationships. In the moment of rupture, uncharted by time, characters in Churchill's play can and in fact do lead their bodies to the experience of a new lived corporeality which is no longer affected by an abusing gender (hetero)normativity.

The closing scenes of the play confirm that this occasioned rupture of the scheme gender/body, if subverted, can re-organize preconceived notions imprisoning bodies on a daily basis and move towards a more liveable life. One of the last scenes is significantly titled *Body*. After his body has been transformed into a woman's, Pentheus confesses: «Me. My skin used to wrap me up, now it lets the world in. Was I this all the time? I've almost forgotten the man who possessed this body [...] Every day when I wake up, I'm comfortable» (52).

Doreen closes the play with her mouth «full of birds which I crunch between my teeth» (53). Women's mouths, says Jools Gilson-Ellis, are «a site of contested and contestable meanings». She defines the «*os-text*» as «neither written nor spoken, neither is it both written and spoken. This is a text that survives in oscillation not between but because of the mouth and the text [...] It [...] flies in the face of both [...] A text worked by the grain of the voice. A text written in the mouths of writers»<sup>43</sup>. Churchill produces a site of empowerment via the body as a result of the traditional oral oppression of women. By contesting the authority of the word/mouth, patriarchal norms imply that women's mouths may be used to give voice to the unknown, the non-representable. The mouth is thus seen as the orifice of the oppressed and repressed, the unknown. *A Mouthful of Birds* allows for an articulation of body power as alternative form of agency.

Both Churchill and Wertenbaker have shown that one possible location from which to contest male authority is the gendered *status quo* of British mainstream theatre. The violence experienced by bodies allows them to puncture the logic of exploiting genders which over time has demanded women remain silenced, or unheard of, unspeakable, and yet always already everywhere. As this essay has shown, Churchill's and Wertenbaker's plays question theatrical tradition, and at the same they develop socialist and/or materialist articulations of an unconventional politics of the body. In their writing, the body as social construction «will then be liberated, neither to its 'natural' past, nor to its original pleasures, but to an open future of cultural possibilities»<sup>1</sup>. By pointing towards these possibilities, Churchill and Wertenbaker have questioned their own role as feminist playwrights to tell of a feminist past and future.

## Notes

- <sup>1</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990, p. 93.
- <sup>2</sup> C. Churchill, *Cloud Nine*, in *Plays One*, Faber and Faber, London 1985, pp. 243-320. All subsequent quotations are cited parenthetically in the text.
- <sup>3</sup> E. Diamond, *(In)Visible bodies in Churchill's theatre*, «Theatre Journal», 40, 2, 1988, p. 194.
- <sup>4</sup> S. Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, Routledge, London 2000, p. 5.
- <sup>5</sup> See also L. Kruger, *The Dis-Play's the Thing: Gender and Public Sphere in Contemporary British Theater*, «Theatre Journal», 42, 1, 1990, pp. 27-47.
- <sup>6</sup> See J. Butler, *Gender Trouble ...*, cit.
- <sup>7</sup> See R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity, London 2002, p. 19.
- <sup>8</sup> D. Godiwala, *Breaking the Bounds: British Feminist Dramatists Writing in the Mainstream Since c. 1980*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003, p. 46.
- <sup>9</sup> A. Amoko,  *Casting Aside Colonial Occupation: Intersections of Race, Sex, and Gender in Cloud Nine and Cloud Nine Criticism*, «Modern Drama», 42, 1, 1999, p. 49.
- <sup>10</sup> M. Billington, Review of *Cloud Nine* by Caryl Churchill, «The Guardian», 2 November 2007.
- <sup>11</sup> T. Wertebaker, *New Anatomies*, in *Plays One*, Faber and Faber, London 1996, pp. 1-57. All subsequent quotations are cited parenthetically in the text.
- <sup>12</sup> I. Eberhardt, quoted in M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York 1992, p. 327.
- <sup>13</sup> See also M. Garber, *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, cit.
- <sup>14</sup> R. Braidotti, *Metamorphoses ...*, cit., pp. 56-57.
- <sup>15</sup> M. Garber, *Vested Interests ...*, cit., p. 328.
- <sup>16</sup> S. Carlson, *Language and Identity in Timberlake Wertebaker's Plays*, in E. Aston, J. Reinelt (eds), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge UP, Cambridge 2000, p. 141.
- <sup>17</sup> Wertebaker has recently resumed the theme of cross-dressing and its implications in her project for young theatre, *Arden City*, based on Shakespeare's *As You Like It*. She reverses the male plot of the original play into an all-female bond by having a woman character playing Rosalind/Rosie. *Arden City* is a play which 'asks questions of the perceived nature of progress, family, and identity. It confronts the relativity and the nature of time and feeling' (2008).
- <sup>18</sup> S.E. Case, *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts*, «Theatre Journal», 37, 3, 1985, p. 318.
- <sup>19</sup> I am here referring to the assumption made by Llewellyn-Jones in her essay on a revival productions of *A Mouthful of Birds* at Northampton University in 1992 which she co-directed with Frances Babbage.
- <sup>20</sup> R.A. Cave, "The Noise of Myth": *il Postmoderno interroga la tragedia classica*, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *Le riscritture del Postmoderno. Percorsi angloamericani*, Palomar, Bari 2002, pp. 205-248.
- <sup>21</sup> T. Wertebaker, *The Love of the Nightingale*, in *Plays One*, Faber and Faber, London 1996, pp. 283-354. All subsequent quotations are cited parenthetically in the text.
- <sup>22</sup> M. Wandor, *Post-war British Drama: Looking Back in Gender*, Routledge, London 2001, p. 219.
- <sup>23</sup> J. de Gay, L. Goodman (eds), *Languages of Theatre Shaped by Women*, Intellect, Bristol 2003, p. 19.
- <sup>24</sup> J. Winston, *Re-Casting the Phaedra Syndrome: Myth and Morality in Timberlake Wertebaker's The Love of the Nightingale*, «Modern Drama», 38, 1995, p. 514; my emphasis.
- <sup>25</sup> E. Kosofski Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham 2003, p. 98
- <sup>26</sup> I am here developing a reversal of Sedgwick's idea of the «reading body»; reading implies a series of gestures and movements which are the same as those involved in manifestations of shame («the lowering of the eyelids, the lowering of the eyes, the hanging of the head» (2003), p. 114.
- <sup>27</sup> J. de Gay, *Seizing Speech and Playing with Fire: Greek Mythological Heroines and International Women's Performance*, in J. De Gay, L. Goodman (eds), *Languages of Theatre Shaped by Women*, cit., pp. 11-36.
- <sup>28</sup> T. Wertebaker, *Dianeira*, in *Plays Two*, Faber and Faber, London 2002, pp. 321-374. All subsequent quotations are cited parenthetically in the text.

- <sup>29</sup> A. Karpf, Review of *Dianeira* by T. Wertebaker, «The Guardian», 29 November 1999.
- <sup>30</sup> C. Churchill, *Lives of the Great Poisoners*, in *Plays Three*, Nick Hern Books, London 1998, pp. 183-237. All subsequent quotations are cited parenthetically in the text.
- <sup>31</sup> E. Aston, *Caryl Churchill* (1997), Northcote House, London 2001, p. 93.
- <sup>32</sup> Ivi, p. 94; C. Churchill, *Plays Three*, cit.
- <sup>33</sup> L. Irigaray, *The Sex Which is Not One*, in K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (eds), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, Columbia UP, New York 1997, p. 255.
- <sup>34</sup> *A Mouthful of Birds*, in C. Churchill, *Plays Three*, cit., pp. 1-53. All subsequent quotations are cited parenthetically in the text.
- <sup>35</sup> Elin Diamond analyzes the figure of Herculine and the possessions of Pentheus and Derek in terms of the articulation of a «feminist politics»; see E. Diamond, *(In)Visible Bodies ...*, cit., pp. 202-204 for further reference.
- <sup>36</sup> R. Evan, *Women and Violence in A Mouthful of Birds*, «Theatre Journal», 54, 2, 2002, p. 263.
- <sup>37</sup> See F. Babbage, M. Llewellyn-Jones, *A Mouthful of Birds: Questions of Creativity and Cohoperation*, «Contemporary Theatre Review», 2, 1, 1994, pp. 47-58.
- <sup>38</sup> E. Aston, *Caryl Churchill*, cit., p. 85.
- <sup>39</sup> J. Butler, *Gender Trouble ...*, cit., p. 106.
- <sup>40</sup> F. Babbage, M. Llewellyn-Jones, *A Mouthful of Birds ...*, cit., p. 53.
- <sup>41</sup> R. Evan, *Women and Violence ...*, cit., p. 266; my emphasis.
- <sup>42</sup> M. Wittig, *One Is Not Born a Woman*, in K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (eds), *Writing on the Body ...*, cit., p. 311.
- <sup>43</sup> J. Gilson-Ellis, *Mouth Ghosts: The Taste of the Os-Text*, in J. de Gay, L. Goodman (eds), *Languages of Theatre Shaped by Women*, cit., pp. 153-154.

### Bibliography

- Ahmed S., *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, Routledge, London 2000.
- Amoko A., *Casting Aside Colonial Occupation: Intersections of Race, Sex, and Gender in Cloud Nine and Cloud Nine Criticism*, «Modern Drama», 42, 1, 1999, pp. 45-58.
- Aston E., Diamond E. (eds), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, Cambridge UP, Cambridge 2009.
- Aston E., *Caryl Churchill* (1997), Northcote House, London 2001.
- Babbage F., Llewellyn-Jones M., *A Mouthful of Birds: Questions of Creativity and Cooperation*, «Contemporary Theatre Review», 2, 1, 1994, pp. 47-58.
- Billington M., Review of *Cloud Nine* by Caryl Churchill, «The Guardian», 2 November 2007.
- Braidotti R., *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Polity, London 2002.
- Butler J., *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.
- , *Giving an Account of Oneself*, Fordham UP, New York 2005.
- Carlson S., *Language and Identity in Timberlake Wertebaker's plays*, in E. Aston, J. Reinelt (eds), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge UP, Cambridge 2000, pp. 134-149.
- Case S.-E., *Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts*, «Theatre Journal», 37, 3, 1985, pp. 317-327.

- Cave R.A., "The Noise of Myth": il Postmoderno interroga la tragedia classica, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *Le riscritture del Postmoderno. Percorsi angloamericani*, Palomar, Bari 2000, pp. 205-248.
- Churchill C., *Plays One*, Faber and Faber, London 1985.
- —, *Plays Three*, Nick Hern Books, London 1998.
- de Gay J., *Seizing Speech and Playing with Fire: Greek Mythological Heroines and International Women's Performance*, in J. De Gay, L. Goodman (eds), *Languages of Theatre Shaped by Women*, Intellect, Bristol 2003, pp. 11-36.
- Diamond E., *(In)Visible bodies in Churchill's theatre*, «Theatre Journal», 40, 2, 1988, pp. 188-204.
- Evan R., *Women and Violence in A Mouthful of Birds*, «Theatre Journal», 54, 2, 2002, pp. 263-284.
- Garber M., *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety*, Routledge, New York 1992.
- Gilson-Ellis J., *Mouth Ghosts: The Taste of the Os-Text*, in J. de Gay, L. Goodman (eds), *Languages of Theatre Shaped by Women*, Intellect, Bristol 2003, pp. 153-175.
- Godiwala D., *Breaking the Bounds: British Feminist Dramatists Writing in the Mainstream Since c. 1980*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2003.
- Irigaray L., *The Sex Which is Not One*, in K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (eds), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, Columbia UP, New York 1997, pp. 248-256.
- Karpf A., Review of *Dianeira* by T. Wertebaker, «The Guardian», 29 November 1999.
- Kruger L., *The Dis-Play's the Thing: Gender and Public Sphere in Contemporary British Theater*, «Theatre Journal», 42, 1, 1990, pp. 27-47.
- Sedgwick Kosofski E., *Touching Feeling: Pedagogy, Affect, Performativity*, Duke UP, Durham 2003.
- Wandor M., *Post-war British Drama: Looking Back in Gender*, Routledge, London 2001.
- Wertebaker T., *Plays One*, Faber and Faber, London 1996.
- —, *Plays Two*, Faber and Faber, London 2002.
- Winston J., *Re-Casting the Phaedra Syndrome: Myth and Morality in Timberlake Wertebaker's The Love of the Nightingale*, «Modern Drama», 38, 1995, pp. 510-519.
- Wittig M., *One Is Not Born a Woman*, in K. Conboy, N. Medina, S. Stanbury (eds), *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, Columbia UP, New York 1997, pp. 309-317.



## Lo spazio e il tempo di una vita *queer*: i diari di Derek Jarman

### I. Attivismo, archivi, e pratiche, ovvero ricordare l'AIDS

Within queer culture, memoir has been a particularly rich genre for documenting the AIDS crisis, providing gay men with a forum to articulate what it means to live in the presence of death and record their lives before it is too late. AIDS and the specter of death produce a form of archive fever, an urgent effort toward preservation in order to grapple with loss. The

temporality of AIDS offers, if not time to live a full life, then possibly time to record some part of it.  
A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings* (2003)<sup>1</sup>

[The] significance of gay art is *collective* [...].  
A. Sinfield, *Gay and After* (1998)<sup>2</sup>

Da quando nel 1981 è stato individuato, il virus dell'HIV ha causato la morte di venticinque milioni di persone in tutto il mondo. Oggi si stima che ne siano affette trentatré milioni. Di queste, circa ventidue vivono nell'Africa subsahariana, dove nel 2007 si è registrato il settantacinque per cento dei decessi globali da AIDS<sup>3</sup>. Due milioni di persone, fra le più povere del mondo, prevalentemente nere e asiatiche, muoiono ogni anno in seguito a complicazioni dovute al contagio da HIV. L'evidenza dei dati sull'epidemia ha fatto sì che l'AIDS non sia più considerata una condizione clinica diffusa sul territorio (del primo mondo), ma localizzata in aree periferiche (del terzo mondo). In parole povere il passo da pandemia a malattia tropicale è stato breve, e nell'angolo ricco della terra la minaccia dell'HIV è stata quasi dimenticata.

Nella società occidentale, benché non esista ancora un vaccino o una cura sicura, l'impressione generale è che l'AIDS sia stata sconfitta, e sia qualcosa che appartiene al passato. A parte le indagini stilate regolarmente dall'Organizzazione Mondiale della Sanità e le campagne di informazione

proposte in genere in prossimità della giornata mondiale contro l'AIDS, nell'arena pubblica l'argomento è affrontato quasi contro voglia e da una posizione a posteriori, post-apocalittica, come se chi abbia attraversato quegli anni critici sopravvivendo, avesse conquistato una sorta di immunità. Eppure meno ammalati non significa meno contagi, e una cura non significa guarigione, ma una medicalizzazione più lunga.

Nel 1998 Alan Sinfield notava che «what is troubling about AIDS in Britain is that we may seem to have passed *beyond* it, but actually we have not properly passed *through* it»<sup>4</sup>. Anche se Sinfield fa riferimento alla realtà che lo tocca più da vicino, quella britannica, ciò non vuol dire che lo stesso non possa dirsi delle altre realtà europee o di quella americana. Ma se negli Stati Uniti è plausibile ipotizzare che la classe politica al governo abbia volutamente dimenticato l'AIDS per non dover affrontare questioni che riguardano la salute pubblica, cosa ha causato tanto silenzio nelle società assistenzialiste europee?

Sinfield sembra suggerirci di considerare l'AIDS come un evento traumatico. Il trauma, come si deduce dagli studi sull'isteria di Sigmund Freud<sup>5</sup>, appartiene alla dimensione del silenzio, dell'inenarrabilità. Secondo la teoria psicanalitica freudiana la situazione traumatica non viene raccontata ed elaborata, ma si fissa nella memoria di una persona nella stessa forma in cui è stata esperita. Per evitare che il ricordo possa continuare a disturbare la vita cosciente del soggetto, la mente lo 'rimuove', seppellendolo nell'inconscio. Quella dell'evento traumatico ancora da elaborare sembra più essere una giustificazione, un modo per nascondere il fatto che siamo in presenza di un orientamento della cultura ufficiale verso l'obliterazione. L'AIDS è sempre stata la 'peste gay', o la malattia di una parte della società – che fa uso di sostanze stupefacenti – reputata già malata e irrecuperabile. L'epidemia non è mai stata considerata un evento di importanza collettiva, come avrebbe dovuto essere, ma il risultato di comportamenti giudicati a rischio limitati a una fetta della società ritenuta marginale. Ecco perché le comunità nazionali non hanno sentito la necessità di elaborare collettivamente il lutto e di impegnarsi in una politica della prevenzione. La realtà è che nel periodo più duro della crisi, quando di AIDS si moriva in pochi mesi e non c'era la speranza di una cura, le democrazie europee non hanno colto l'opportunità storica di poter considerare gli omosessuali o i tossicodipendenti come cittadini e soggetti politici, invece che malati, e di poter usare il trauma scatenato da tutti quei lutti come base per una pratica identitaria collettiva.

In *An Archive of Feelings* (2003), Ann Cvetkovich ci ricorda che in effetti nelle società occidentali il trauma è diventato una categoria della cultura pubblica e una base per la formazione delle identità nazionali. «Trauma», scrive, «becomes a central category for looking at the intersections of emotional and social processes along with the intersections of memory and history»<sup>6</sup>. Certi eventi traumatici hanno un impatto così profondo sulla politica e la storia di un paese da essere assurti a fondamento di comunità

nazionali. Sono quei momenti storici che generano memoria culturale, e nei quali certa retorica nazionalista sceglie di rispecchiarsi. All'interno della sfera pubblica la retorica del trauma crea unità e, in funzione di questa unità, alcuni traumi vengono selezionati per essere ricordati mentre altri per essere dimenticati. Cvetkovich, che considera la nazione un terreno di battaglia e non di coesione, decide di guardare 'al lato della strada', dove abita quella memoria culturale che si è scelto di dimenticare. A traumi nazionali riconosciuti, come l'Olocausto, o le due guerre mondiali, affianca l'epidemia di AIDS, e vede nelle forme di performance e attivismo *queer*<sup>7</sup> una contestazione alla retorica sentimentalista e universalizzante del trauma nazionale. Infatti è nella contingenza della pandemia che la popolazione gay, e non solo, si è compattata facendo per la prima volta nella storia fronte comune contro il pregiudizio:

It is clear that AIDS can generate political identities which did not precede the epidemic, and draw together groups such as lesbians and gay men, together with black people and the disabled in ways that could not have been anticipated before the AIDS crisis. [...] Substantial numbers of British lesbians and gay men who have hitherto lacked much sense of a collective identity are now waking up to the direct realities of discrimination and culturally sanctioned prejudice.<sup>8</sup>

Il rifiuto dello stigma divenne un'opportunità di identificazione per un'intera comunità<sup>9</sup> e le risposte più diffuse alla crisi furono forme di commemorazione e archiviazione delle storie di chi non c'era più. Innumerevoli sono i documentari, le raccolte di testimonianze sia scritte che orali, i memoriali o i diari, come quelli di Paul Monette, David Wojnarowicz, e Derek Jarman. Questa *archive fever*<sup>10</sup> dimostra quanto le esperienze legate all'AIDS siano storicamente importanti e condivise dalla collettività. Per Cvetkovich gli archivi sprigionano affetti e sentimenti, e per questo devono rimanere aperti ed entrare a far parte di una pratica del lutto costante nel tempo e disseminata nello spazio<sup>11</sup>. «To grieve for a person [...] is a real response to AIDS»<sup>12</sup>, ha scritto John Preston nell'introduzione a un'antologia di testi sull'AIDS. La pratica del lutto non è circoscritta a un determinato periodo temporale, come l'evento traumatico, non deve avere una fine, ma può ripetersi all'infinito e perciò mantenere viva la memoria della malattia.

Bisogna creare archivi alternativi, archivi *queer*, e non smettere mai di raccogliere storie, oggetti, e testi, perché gli archivi offrono la possibilità di resistere alla tendenza di assimilare tutti i traumi al silenzio, generano una cultura del trauma differente, perché portano alla luce i sentimenti e le reazioni individuali alle situazioni traumatiche e rappresentano un'alternativa alla terapia psicanalitica. Inoltre, come forma di opposizione alla cancellazione dalla sfera pubblica di certi traumi, possono generare modelli di vita e di trasformazione politica alternativi, ma soprattutto testimoniano, in linea con le teorizzazioni di Raymond Williams<sup>13</sup>, che le strutture di sen-

timenti (ovvero il modo in cui le persone esperiscono i significati e i valori nella realtà quotidiana), possono creare nuove strutture politiche.

Alan Sinfield ha scritto che «the gay myth of AIDS is mostly “American”»<sup>14</sup>. E non c'è ombra di dubbio che, nonostante il numero maggiore di decessi da AIDS sia stato registrato in altri luoghi del mondo, coloro che hanno prodotto le riflessioni più influenti in merito alla questione HIV/AIDS siano per la maggior parte statunitensi, appartenenti alla classe media bianca, e omosessuali; persone che hanno potuto sfruttare condizioni economiche e sociali favorevoli per elaborare forme di attivismo che cambiassero la percezione collettiva dell'epidemia. Come ha fatto notare Samuel Delany, «we must remember that is only those workers – usually urban artists (a realization Marx did come to) – whose money comes from several different social class sources, up and down the social ladder, who can afford to entertain a truly radical political practice»<sup>15</sup>. Soggetti, insomma, che a differenza dei sieropositivi appartenenti alle fasce più disagiate della società, generalmente neri o tossicodipendenti, si sono potuti 'permettere' di riflettere sulle implicazioni metafisiche della malattia, e hanno potuto elaborare una pratica collettiva del lutto. Si tratta di una comunità intera che si è battuta affinché le esperienze traumatiche vissute da un numero impressionante dei suoi membri non fossero oblitrate dalla memoria culturale egemone o considerate patrimonio di un solo gruppo sociale.

Derek Jarman, forse la figura più importante del cinema indipendente inglese dagli anni '70 fino ai '90, è scomparso per complicazioni dovute all'AIDS nel 1994. Anche se conosceva personalmente alcuni degli artisti americani morti di AIDS in quegli stessi anni, non si può dire che appartenesse a quella cerchia di intellettuali o ne condividesse gli ideali e lo stile di vita. Anzi, nonostante ammirasse l'attivismo statunitense di ACT UP (AIDS Coalition To Unleash Power<sup>16</sup>), era infastidito dalla retorica tipicamente americana del combattere l'AIDS ad ogni costo, del rifiuto del decadimento fisico e degli aspetti più negativi della malattia. Comunque, non avendo mai fatto mistero della sua omosessualità, non gli fu difficile interpretare a modo suo lo slogan fondante di ACT UP: SILENCE = DEATH. Ignorando i consigli degli amici che ritenevano fosse più saggio tenere la cosa nascosta, dichiarò pubblicamente di essere sieropositivo e si fece prendere da quel «urgent effort toward preservation» di cui parla Cvetokovich<sup>17</sup>. Decise di documentare e rendere noto ogni aspetto della sua vita, dai più quotidiani – come annaffiare le piante – ai più miseri – come gli effetti collaterali della terapia con l'AZT – annotandolo nei suoi diari. Quelli che vanno dal 1989 al 1990, furono raccolti nel volume *Modern Nature* (1991) e pubblicati mentre era ancora in vita; gli ultimi, che coprono il periodo 1991-1994, furono dati alle stampe postumi con il titolo *Smiling in Slow Motion* (2000)<sup>18</sup>.

Dalla posizione 'privilegiata' nella quale si trovava (non solo faceva parte dell'élite intellettuale di cui parla Delany, ma aveva la rara consapevolezza di poter disporre soltanto di pochi anni di vita) Jarman iniziò un vero

e proprio processo di elaborazione del trauma e del lutto. Poteva essere il primo a commemorare se stesso. E non perse tempo. Gli ultimi sette anni della sua esistenza furono i più prolifici e concitati di tutta la sua carriera artistica. Nelle pause fra i numerosi ricoveri in ospedale, trovò il tempo di girare sei lungometraggi, pubblicare otto libri, ristrutturare un cottage alle spalle di una centrale nucleare nel Kent, coltivare un giardino in una delle zone più inospitali dell'Inghilterra meridionale, e diventare 'santo'<sup>19</sup>. Tutto senza mai smettere di dipingere, viaggiare, girare video-clip musicali, scrivere lettere infuocate ai giornali, o partecipare alle manifestazioni di OutRage!<sup>20</sup> contro il governo di Margaret Thatcher prima, e quello di John Major poi. Il virus divenne una sorta di contenitore nel quale rinchiudere tutta la sua arte e la sua vita, e fece di Jarman un attivista.

In particolar modo *At Your Own Risk* (1992)<sup>21</sup>, scritto come un testamento intellettuale e pubblicato due anni prima della morte di Jarman, rappresenta forse l'espressione più esplicita del suo coinvolgimento politico e della sua partecipazione alla lotta per i diritti civili. Costruito come un archivio temporale scandito dai decenni del ventesimo secolo che Jarman ha attraversato (dagli anni '40 ai '90), *AYOR* incrocia le testimonianze ritagliate dai quotidiani e i ricordi personali con l'intento di commemorare la precoce scomparsa degli amici e di se stesso, e di dimostrare che la 'peste gay' è letale quanto l'omofobia.

La realtà politica e sociale nella quale Jarman dovette affrontare la malattia fu quella dell'ascesa della nuova destra conservatrice inglese. Erano gli anni del governo Thatcher, che videro un cambiamento profondo della società britannica e che la resero più simile a quella statunitense. Cercando di rimediare al dissesto economico, Thatcher puntò su una politica economica liberale che prevedeva un capitalismo più spinto, la privatizzazione delle aziende statali, e una tassazione indiretta più pesante. Nel tentativo di legittimare il suo operato (che nel 1984, con un tasso di disoccupazione mai visto prima, portò allo scontro più feroce fra sindacati e stato nella storia inglese) Thatcher agì secondo una retorica intransigentemente nazionalista che faceva appello a valori tradizionali, come l'integrità e la difesa del territorio nazionale, e seguiva una logica dicotomica del confine che creava continuamente un nemico, un altro, in opposizione al quale definire un'identità nazionale coesa e omogenea; o per dirla con le parole di Jonathan Rutherford:

The centre invests the Other with its terrors. It is the threat of the dissolution of self that ignites the irrational hatred and hostility as the centre struggles to assert and secure its boundaries, that construct self from not-self. In political terms, it has been the Right which has always appealed to this frontier of personal anxiety. At the heart of its hegemonic politics has always been that mobilising of a mass cathexis onto issues of racial, sexual and national politics. The Right (and Thatcherism) always have promised strong defences and well-policed frontiers against the trasgressive threat and displacements

of difference. Even as it claims the universal nature of its constituent identities, its struggle to maintain the cultural, sexual and racial dichotomies of Self and Other make and reproduce social formations of domination and inequality.<sup>22</sup>

Quando Jarman scoprì di essere sieropositivo era il dicembre del 1986. Sei mesi dopo sarebbe iniziato il terzo mandato di leadership thatcheriana durante il quale sarebbe entrata in vigore la famosa Section 28 del Local Government Act 1988, legge che proibiva a una qualsiasi autorità locale di «(a) intentionally promote homosexuality or publish material with the intention of promoting homosexuality; (b) promote the teaching in any maintained school of the acceptability of homosexuality as a pretended family relationship»<sup>23</sup>. Mentre l'AIDS terrorizzava l'occidente, la politica di Margaret Thatcher puntava a un ridimensionamento dello stato assistenziale, e si concentrava sulla difesa e la promulgazione dei valori della famiglia eterosessuale. Secondo Simon Watney la Section 28 era il coronamento «of more than a decade of increasingly polarized debate and controversy focused around so-called "family values", which has involved a special emphasis on education in the broadest sense»<sup>24</sup>; un modo per costruire e imporre identità sessuali 'normali' attraverso la cultura e il sistema educativo. Non certo il momento storico migliore per essere gay e sieropositivo.

Tempo/spazio e pubblico/privato sono gli assi fondamentali sui quali si organizza la procedura di controllo delle epidemie. I meccanismi di potere che vengono messi in atto sono votati al controllo dello spazio (isolamento e contenimento) e del tempo (quarantena) degli individui, o dei gruppi da sottoporre a terapia medica. Il corpo del malato diventa di dominio pubblico. Un luogo in cui la dialettica fra pubblico e privato si interrompe e ogni reclamo personale viene schiacciato dalla retorica della tutela della salute collettiva. È sufficiente ricordare che all'inizio degli anni '90 era proibito a chiunque fosse affetto da HIV varcare il confine statunitense. Il potere, ha detto Michel Foucault, disciplina i corpi, ma secondo Michel de Certeau, i cittadini comuni nella loro vita quotidiana pongono in atto una serie di 'tattiche' che resistono alla disciplina imposta dalle élite al potere: «[s]ono le mille pratiche il cui uso serve a riappropriarsi dello spazio organizzato mediante le tecniche della produzione socio-culturale»<sup>25</sup>. Spiega de Certeau che la tattica è un'azione comune, come leggere, parlare, cucinare, o camminare, che modifica i prodotti dell'egemonia culturale per adattarli alle esigenze particolari dei suoi fruitori. L'utilizzo di tattiche è un'arte praticata dai soggetti deboli, da coloro che subiscono le dinamiche socio-culturali. Per cercare di sfuggire a questa disciplina, i soggetti deboli devono cercare di piegare a loro vantaggio le forze che li sovrastano combinando insieme elementi eterogenei: «così, al supermercato, la casalinga confronta dati eterogenei e mutevoli, come ad esempio le provviste che ha in frigo, i gusti, gli appetiti e gli umori dei suoi ospiti, i prodotti più a buon mercato e gli abbinamenti possibili con quel che ha già in casa»<sup>26</sup>. Nel caso dell'AIDS, per esempio, un cittadino sieropositivo

che negli anni '90 avesse attraversato il confine statunitense mentendo sul suo stato di salute, avrebbe agito secondo una logica di resistenza nei confronti delle politiche di contenimento dei corpi. Non sarebbe stato un atto eclatante, né una strategia a lungo termine con l'obiettivo di cambiare lo status quo, ma una piccola trasgressione. Una tattica, infatti, a differenza di una strategia, non cerca di conquistare o dominare lo spazio e il tempo dell'altro, ma preferisce insinuarvisi per creare opportunità temporanee da sfruttare a proprio vantaggio:

[...] non si tratta più di precisare in che modo la violenza dell'ordine si tramuti in tecnica disciplinare, bensì di riesumare le forme surrettizie che assume la creatività dispersa, tattica e minuta dei gruppi o degli individui intrappolati ormai nelle reti della «sorveglianza». Queste procedure e astuzie dei consumatori finiscono col costituire la trama di un'antidisciplina [...].<sup>27</sup>

Il NAMES Project AIDS Memorial Quilt, la coperta commemorativa che dal 1987 viene assemblata dai familiari dei morti da AIDS cucendo insieme rettangoli di stoffa che hanno le stesse dimensioni di una bara, testimonia che le tattiche di cui parla de Certeau sono state usate dagli attivisti statunitensi per combattere lo stigma associato al virus dell'HIV. Lo stesso vale per le forme di archiviazione *queer* di Cvetokovich e l'arte di Derek Jarman. L'obiettivo comune è quello di strappare all'oblio le storie di chi non c'è più. Il fine di questo lavoro sarà allora di ricostruire come Jarman, in quanto attivista per i diritti civili della comunità LGTB e artista affetto da HIV, abbia operato per resistere all'obliterazione e alle strategie di contenimento del potere.

In *Personal Dispatches* (1989), antologia di testi sull'AIDS, il curatore, John Preston, sottolinea il ruolo della scrittura nell'affrontare la perdita di una persona amata. Sono le testimonianze personali che ci aiutano a capire la malattia per ciò che è realmente, la cura e il sacrificio e il dolore di guardare i propri cari andarsene lentamente:

[...] the descriptions of what it was like to feed someone and clean him and listen to him while he was dying.

There was something empowering in reading that piece, in seeing the description and understanding that people could, indeed, persist in providing witness. This seemed to me a new form of AIDS writing. It wasn't about the politics of the disease; it wasn't about the twisted machinations of the Centers for Disease Control or the National Institutes of Health; it wasn't self-pitying or alarmist; and it certainly wasn't escapist. *It was writing which acknowledged the extreme realities of AIDS.* It looked the calamity in the face; it told how people had survived the illness and death of a loved one; and it was honest.<sup>28</sup>

È la testimonianza personale, la storia di come gli individui hanno reagito all'epidemia che è rilevante, perché lo spazio della malattia è quello del corpo. È lo spazio interiore, quello dei sentimenti, che il virus attacca, e

non ci può essere altro piano se non quello privato per affrontarlo: «the virus gives no respite; it makes you pay emotionally for the chances to have this kind of contemplation; it doesn't accomodate investigation with academic distance»<sup>29</sup>. Per questo Jarman narra il sé, perché non si può prendere le distanze da ciò che ti attacca internamente, da ciò che ti sottrae non solo la vita, ma la socialità, la possibilità di vivere fra gli altri, di condividere uno spazio comune.

Hannah Arendt nel suo *The Human Condition* (1958<sup>1</sup>)<sup>30</sup>, afferma che è attraverso la narrazione delle proprie azioni che il soggetto costruisce un'identità personale, ma anche un'identità narrativa; secondo questa logica le narrazioni della grande storia, che riguardano la collettività, portano alla formazione di identità narrative collettive. Considerando che queste ultime formano il centro di una cultura, non esiste altro modo di opporvisi se non costruendo una narrativa degenerare rispetto a quella della collettività. Una narrativa che definisce – e fa uso di – unità di tempo e di spazio alternative. Dunque, attraverso l'analisi della produzione narrativa di Jarman – principalmente dei suoi diari (raccolti nei due volumi *Modern Nature* e *Smiling in Slow Motion*), e dei suoi altri testi autobiografici (*Dancing Ledge*<sup>31</sup>; *At Your Own Risk*) – si prenderanno in considerazione le due assi, temporale e spaziale, per scoprire come Jarman, determinando uno spazio e un tempo reticenti rispetto alle convenzioni della società eterosessuale, abbia costruito un'identità personale e narrativa in opposizione al centro. In breve come sia riuscito a creare una dimensione *queer* e personale, nello spazio pubblico della malattia.

## 2. *Dancing Ledge*, ovvero l'autobiografia secondo Derek Jarman

The terrible dearth of information, the fictionalisation of our experience, there is hardly any gay autobiography, just novels, but why novelise it when the best of it is in our lives?  
D. Jarman, *Modern Nature* (1991)<sup>32</sup>

Anche se quella di scrivere (o raccontare) la propria vita è una pratica antichissima, dare una definizione del genere autobiografico non è semplice. La difficoltà risiede nel fatto che l'autobiografia per lungo tempo non è stata considerata una forma propriamente letteraria. Il Novecento, invece, ha visto una vera e propria fioritura del genere. In particolar modo a partire dalla seconda metà del secolo, grazie all'ascesa degli studi culturali (come l'antropologia e la sociologia), anche le storie di persone comuni, come operai, immigrati o piccoli commercianti, sono state lette e studiate per il loro valore storico e culturale. Da allora l'autobiografia rappresenta uno dei settori editoriali più prolifici e redditizi.

Philippe Lejeune, che ha dedicato tutta la sua carriera allo studio dell'autobiografismo, l'ha definito «le récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie indivi-



duelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»<sup>33</sup>. Secondo Lejeune alla base dell'autobiografia ci sarebbe un vero e proprio patto, detto *pacte autobiographique*, fra chi scrive e chi legge:

C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité.

Le pacte autobiographique s'oppose au pacte de fiction. Quelqu'un qui vous propose un roman (même s'il est inspiré de sa vie) ne vous demande pas de croire pour de bon à ce qu'il raconte: mais simplement de jouer à y croire.

L'autobiographe, lui, vous promet que ce que qu'il va vous dire est vrai, ou, du moins, est ce qu'il croit vrai. Il se comporte comme un historien ou un journaliste, avec la différence que le sujet sur lequel il promet de donner une information vraie, c'est lui-même.<sup>34</sup>

Si tratta di impegnarsi a raccontare tutta la verità, o ciò che si crede sia la verità, sulla propria vita. Questo è forse l'aspetto più straordinario del genere, perché la verità non è in grado di raccontarla nessuno. Judith Butler afferma che il racconto della propria esistenza non può che iniziare *in medias res* e non può che essere inattendibile, per l'ovvia ragione che non si possono conoscere e ricordare tutte le condizioni che hanno reso possibile la nostra venuta al mondo: «[...] my narrative begins [...] when many things have already taken place to make me and my story possible in language. I am always recuperating, reconstructing, and I am left to fictionalize and fabulate origins I cannot know»<sup>35</sup>. L'inevitabile limitatezza della conoscenza delle nostre origini, rende 'opaca' la visione che abbiamo di noi stessi. Nel tentativo (vano) di rimuovere questa 'opacità', non ci resta altro che congetturare, creare una narrazione fittizia ritenuta più adatta a rispecchiare noi stessi. In maniera analoga Gérard Genette commentando l'equivalenza fra autore, narratore, e personaggio tipica del racconto auto-referenziale, sottolinea come un certo livello di finzionalità sia riscontrabile anche nell'opera autobiografica. Portando ad esempio autobiografie eterodiegetiche<sup>36</sup> – *l'Autobiografia di Alice Toklas*, 1938<sup>1</sup> (ed. orig. 1933), scritta da Gertrude Stein e le *Memorie di Adriano*, 1988<sup>1</sup> (ed. orig. 1951) ad opera di Marguerite Yourcenar – Genette dimostra quanto sia in realtà molto difficile distinguere oggettivamente tra il racconto fattuale e quello di finzione:

In *Toklas* [...] la narratrice è tanto palesemente distinta dall'autore quanto in *Adriano*, perché ha un diverso nome e perché è una persona la cui esistenza storica è confermata. E poiché nel racconto la sua vita e quella di Gertrude Stein sono inevitabilmente mescolate, si può anche dire che il titolo è (fittivamente) veridico, e che si tratta in questo caso non di una biografia di Stein, in modo fittizio attribuita da lei a Toklas, ma più semplicemente (!) di una autobiografia di Toklas scritta da Stein; il che riconduce per l'essenziale il caso a quello delle *Memorie di Adriano*.<sup>37</sup>

E ancora:

Se si considerano le pratiche reali, si deve ammettere che non esistono né finzione pura né Storia tanto rigorose da astenersi da qualunque “messinscena” e da qualunque procedimento romanzesco; che i due regimi non sono dunque tanto lontani l’uno dall’altro, né ciascuno da parte sua tanto omogeneo che lo si possa supporre distante; e che potrebbe ben esserci maggior differenza narratologica [...] fra un racconto e un romanzo-Diario che fra questo e un Diario autentico, o [...] fra un romanzo classico e un romanzo moderno che fra questo e un reportage un po’ spigliato.<sup>38</sup>

Dunque, in presenza di un testo fattuale abbiamo sempre a che fare con una certa componente di finzione, e viceversa un testo di finzione è sempre composto da elementi di fattualità. Non esiste nessun tipo di indicatore linguistico, nessuna prova oggettiva dell’autenticità di un racconto, men che mai di uno autobiografico. Fra chi scrive e chi legge un’autobiografia, dunque, si stabilisce un rapporto attivo. I lettori sono implicitamente esortati a verificare i fatti (operazione difficilissima e a volte impossibile), consultando o interrogando altre fonti che comprovino o smentiscano la versione dell’autore. A tal proposito vale la pena sottolineare che l’autrice o l’autore si assume le responsabilità, anche legali, per ciò che scrive (non bisogna dimenticare la possibilità di incorrere in un procedimento giudiziario).

Il racconto autobiografico è la ricostruzione a posteriori della storia di una persona. Il soggetto seleziona alcuni dei suoi ricordi, di solito quelli che crede siano più interessanti, al fine di dare una visione d’insieme della propria personalità. Visto il carattere selettivo di tale operazione si può parlare anche di una vera e propria ‘costruzione’ del passato, specialmente quando la narrazione ha uno scopo ben preciso. L’apologia, ovvero la giustificazione di se stessi e del proprio operato davanti agli altri o a un tribunale, è molto probabilmente il tipo più antico di autobiografia<sup>39</sup>. Si ripercorre la propria esistenza mettendo in luce quegli avvenimenti che possono spingere i nostri detrattori a guardarci con un occhio più benevolo. Sia Lejeune che Butler individuano una spinta apologetica alla base di qualsiasi racconto autobiografico: la persona che scrive lo fa nello spirito di una *captatio benevolentiae*, pretende di essere creduta e stimata, o di provocare una reazione empatica alle vicende che la riguardano proprio come se fosse una persona incontrata nella vita reale.

In *Giving an Account of Oneself* (2005) Judith Butler interpreta l’autobiografia alla luce delle teorie di vari pensatori come Friedrich Nietzsche, Michel Foucault, Theodor Adorno e altri. Il suo saggio mette in luce come l’atto di narrare la propria esistenza sia sempre innescato dalla richiesta di un altro, si tratta sempre di un ‘tu’ che interroga un ‘io’. E in effetti non avrebbe molto senso raccontare la propria vita se non ci fosse un altro ad ascoltarla. Ovviamente l’orizzonte dell’altro è anche quello della società in cui l’io è calato. La mia storia è anche la storia della cultura che mi circonda, e non può che essere letta alla luce delle dinamiche che influenzano la mia realtà sociale: «[...] when the “I” seeks to give an account of itself, an

account that must include the conditions of its own emergence, it must, as a matter of necessity, become a social theorist»<sup>40</sup>.

La rete di norme sociali nelle quali il soggetto è immerso gli impone un certo tipo di morale e un certo tipo di linguaggio. La validità della sua storia dipende dalla conformità alle regole della morale e del linguaggio. Se il soggetto è in disaccordo con queste, allora parte del suo resoconto sarà dedicato alla rielaborazione di tali norme alla luce della sua etica personale, ma se vuole che la sua storia sia creduta dovrà farlo in maniera intelligibile. La narrazione del sé dunque è assimilabile a una dissertazione sulla morale che tenta di ottenere il riconoscimento di almeno una parte della comunità umana. Il disvelamento del sé, l'esposizione che ciò implica, ha a che fare con la messa in discussione della propria etica e della propria singolarità: «[...] there can be no account of myself that does not, to some extent, conform to norms that govern the humanly recognizable, or that negotiate these terms on some ways, with various risks following from that negotiation»<sup>41</sup>.

Questa 'presenza nel mondo', questa esposizione dell'io alle norme della società, pone la sua storia in conflitto con la temporalità delle norme sociali, perché precedono la sua venuta al mondo – «[t]hey are not born with me; the temporality of their emergence does not coincide with the temporality of my own life»<sup>42</sup>. La temporalità di queste norme è indifferente alla vita (o alla morte) dell'individuo e interrompe la temporalità. Inoltre genera una contraddizione, ovvero, nonostante sia indifferente all'io, ne rende possibile l'esistenza, in quanto permette il riconoscimento e la legittimazione agli occhi degli altri. L'idea che il discorso, il racconto della mia vita possa in qualche modo sconfiggere quell'indifferenza è solo un'illusione. Non si può redimere o estendere la durata di una vita attraverso la narrazione perché il tempo del discorso non coincide con il tempo dell'esistenza:

So the account of myself that I give in discourse never fully expresses or carries this living self. My words are taken away as I give them, interrupted by the time of a discourse that is not the same as the time of my life. This "interruption" contests the sense of the account's being grounded in myself alone, since the indifferent structures that enable my living belong to a sociality that exceeds me.<sup>43</sup>

In parole povere la storia della nostra esistenza non è nostra. Non ci appartiene nella stessa misura in cui non appartiene a coloro ai quali la raccontiamo, perché nel momento in cui la esplicitiamo l'universo sociale che ci circonda se ne impossessa. È a causa di questo 'spossessamento' che nonostante l'autobiografia sia il racconto di esperienze personali, intime, e singolari, chi scrive deve fare uso delle convenzioni letterarie della cultura di cui fa parte, e non può prescindere da queste o dalla *structure of address*, la situazione innescata nel momento in cui un'altra persona ci chiede di fare

un resoconto di noi. Se si desidera che l'altro formuli un giudizio sul nostro operato o ne modifichi uno precedente, ovvero che modifichi in qualche modo la sua etica personale per farla coincidere anche solo parzialmente con la nostra, dovremo in qualche modo 'fare il suo gioco'. Anche se l'altro non è esplicitato nel testo, e non viene mai nominato, la relazione con un 'tu' fa inevitabilmente parte della forma autobiografica. È la sua richiesta, questa specie di 'violenza' che esercita sull'io alla base dell'autobiografia. Ma soprattutto è questa relazione con l'alterità la causa della 'opacità' che ci portiamo dentro, e di conseguenza dell'inevitabile incompiutezza del racconto autobiografico; l'altro rende possibile la messa in discussione del sé e dell'etica personale e ci spinge ad assumerci la responsabilità per ciò che riveliamo, a tener conto degli effetti che il nostro resoconto potrebbe scatenare, perché la nostra vita è eticamente connessa alle vite degli altri.

Si può affermare, senza paura di essere smentiti, che non solo gli scritti, ma l'intero corpus delle opere di Derek Jarman, dalle poesie, ai dipinti, ai lungometraggi, sia autobiografico. Certo, tutti gli artisti mettono se stessi nelle loro creazioni, ma nei lavori di Jarman la quantità di riferimenti alla propria esistenza va oltre la semplice auto-citazione. Non a caso i critici lo accusavano spesso – accadde per *Caravaggio* (1986), ma anche per la sua trasposizione cinematografica dell'*Edoardo II* di Christopher Marlowe (1991) – di proporre sempre un solo argomento nei suoi film: la propria esistenza. Jarman non sentì mai il bisogno di difendersi da queste critiche. Molto probabilmente pensava all'auto-referenzialità come a un valore aggiunto della sua produzione e non come a un difetto. E naturalmente la sua prima opera scritta non poteva che essere un'autobiografia, *Dancing Ledge*, pubblicata nel 1984<sup>44</sup>.

Gli anni fra il 1979 e il 1985 – compresi fra la scomparsa di sua madre Elizabeth 'Betts' Jarman (1918-1978) e quella di suo padre Lance Jarman (1907-1986) – non furono i migliori della vita lavorativa del regista. La sua carriera sembrava sospesa nell'attesa di trovare i finanziamenti per iniziare a girare *Caravaggio*, forse il suo film più importante. Fu un periodo segnato dalle ristrettezze economiche (risolte solo con l'arrivo dell'eredità paterna) e da un'incredibile serie di insuccessi professionali. Se escludiamo il lavoro svolto per l'amico Ken Russell, la creazione della scenografia per una nuova versione di *The Rake's Progress* nel 1982, non furono molte le occasioni in cui Jarman poté davvero sentirsi realizzato come artista. Senza un vero progetto, o meglio perso nel tentativo di realizzare innumerevoli progetti, passava la maggior parte delle sue giornate dipingendo, leggendo, e preparando infinite tazze di tè per gli amici che, in un flusso continuo, visitavano Phoenix House, il minuscolo appartamento dove si era da poco trasferito.

Tuttavia non fu un periodo privo di cambiamenti. Arrivato alla soglia dei quarant'anni, Jarman si allontanò dalle vecchie conoscenze, quell'*entourage* di artisti che aveva coccolato e nutrito la sua autostima negli anni '60 e '70. I pochi amici eterosessuali si erano sposati, gli altri si erano trasferiti altrove, oppure erano passati a stili di vita più 'domestici' e regolari. E

anche se non perse mai di vista gli amici più cari, il regista si aprì a nuove esperienze: «I cut my hair short, took off my earrings, put on a leather jacket and, armed with KY and poppers, took off into the night. [...] I was happy»<sup>45</sup>. Forse a causa della scarsità di lavoro, la sua attività sessuale si fece più intensa. Fu lui stesso a scrivere nel suo diario: «[f]rustration leads to sexual activity»<sup>46</sup>, e fu molto probabilmente l'intraprendenza sessuale di quegli anni che lo portò a contatto con il virus dell'HIV.

Le cose cominciarono a migliorare proprio nell'anno di pubblicazione di *Dancing Ledge*. Nel febbraio del 1984 lo ICA (Institute of Contemporary Art) di Londra, organizzò una mostra dei suoi dipinti e, nonostante la copertura mediatica non fosse eccezionale, la ricezione fu sostanzialmente favorevole e sopra le aspettative. L'anno precedente Nicholas Ward-Jackson, il produttore di *Caravaggio*, per tentare di promuoverne il progetto, aveva proposto a Jarman l'idea di scrivere un'autobiografia che partisse dalla descrizione delle difficoltà che avevano incontrato nel portare avanti il film. Da parte sua il regista aveva bisogno di una distrazione dai fallimenti che parevano perseguitarlo, come quello dell'esposizione personale del 1982, e poi era convinto che non ci fossero abbastanza autobiografie «where the gay aspect is put fairly to the fore»<sup>47</sup>. Fu Ward-Jackson a trovare l'accordo con una casa editrice, la Quartet Books, e a suggerire di associare la pubblicazione alla mostra presso lo ICA.

Scrivere era sempre stata una delle tante attività di Jarman. Anzi, erano in molti a preferire la qualità della sua scrittura ai suoi film<sup>48</sup>. Lui stesso in uno dei suoi quaderni annotò:

I never really meant to be a filmmaker, it just presented itself as a medium; it could have been writing, perhaps it should have been; a piece of paper and pencil costs little – celluloid strangles you in pounds and dollars – like painting, whose economies are haywire and its connection to any real necessity tangential – one ends up another piece of junk in a rich living room.<sup>49</sup>

Jarman scrisse senza sosta dal gennaio all'aprile del 1983 mettendo insieme una serie di 'pezzi' che intitolò *Jigsaw*, puzzle. Non a caso, nella quarta di copertina, *DL* è presentato come «an autobiographical collage compiled from notebooks, daybooks and film scripts from the forties to the present»<sup>50</sup>.

Shaun Allen, amico del regista e curatore di *DL*, ebbe non poche difficoltà ad aiutare Jarman a mettere insieme questo collage. Non riuscendo ad ordinare tutti i brani secondo tematiche, dovettero raggrupparli seguendo un ordine vagamente cronologico. Nell'insieme le sezioni in cui è diviso il libro riescono a trasmettere un senso di progressione degli avvenimenti, specialmente grazie alla datazione dei frammenti. Anche se nella realtà l'autore aveva scritto il resoconto degli eventi molto tempo dopo che erano avvenuti<sup>51</sup>, insieme ad Allen pensò comunque di datare (seppure sommariamente) i vari passaggi per dare l'impressione che questi fossero stati estratti da un diario. Sicuramente il finto impianto diaristico ha il pregio di trasmettere un

senso di immediatezza, una forza espressiva vicina a quella delle immagini. Forse Jarman intendeva il libro come un rimedio alla «remarkable lack of emotional force in modern painting»<sup>52</sup>, che tanto deprecava, e lo stesso intento, probabilmente, cercava di raggiungerlo con i suoi film.

In *DL* non esiste una continuità temporale, il filo del racconto viene continuamente svolto e riavvolto, senza nessi di casualità. Gli avvenimenti sono semplicemente messi l'uno accanto all'altro con un vago riferimento al periodo storico, o alla tematica. Anche se in fondo l'autobiografia procede secondo un andamento cronologico progressivo, fra un frammento e l'altro ci possono essere diversi anni di distanza. Per esempio può capitare di leggere un brano datato 'inverno 1947' subito dopo un altro datato 'luglio 1982'. La prima data è il 26 dicembre 1982, un mese prima che Jarman cominciasse a scrivere *DL*, e tutto il primo capitolo del libro tratta della vita presente dell'autore, fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli '80. È a partire dal secondo capitolo che veniamo a conoscenza delle origini e dei primi anni di vita del regista, per poi seguirlo via via negli anni della gioventù e della vita adulta.

Anche i tempi verbali oscillano fra il passato e il presente a volte anche all'interno dello stesso frammento. Per esempio, un paragrafo al presente può essere seguito da uno al passato, senza alcuna interruzione o sospensione del flusso narrativo. L'idea è quella di creare un testo disorganico, eccentrico, che si appropria del tempo della vita degli altri – come quando fra i ricordi di famiglia l'autore inserisce un episodio dell'infanzia di un'un'altra persona, l'amico e mentore, Anthony Harwood – o che si appropria di altri generi narrativi, come quando trascrive brani tratti da *The Billboard Promised Land*, l'opera teatrale che Jarman non era riuscito a realizzare, e dalle sceneggiature di *Sebastiane* (1976) e di *Jubilee* (1977), rispettivamente il suo primo e secondo lungometraggio. Ma anche se è vero che *DL* non presenta quell'ordine quasi teleologico tipico delle autobiografie tradizionali, non è vero il contrario, ovvero che un ordine non ci sia affatto. Il testo tende al disordine, ma senza mai raggiungerlo, anzi, ad una lettura attenta ci si accorge che è fortemente strutturato e controllato dal suo autore. Sembra proprio di avere fra le mani una sorta di collezione personale, seppure fittizia, un tesoro custodito negli anni che l'autore ci lascia esplorare. Chi legge è libero di vagare nel testo, saltare da un punto all'altro senza il rischio di perdersi perché i vari episodi non sono collegati fra loro se non da un debole nesso tematico e temporale. Questo impianto narrativo simile a un archivio diventerà la cifra stilistica di Jarman che utilizzerà questa struttura particolare, anche se con modalità diverse, in tutti i suoi scritti.

Sebbene *DL* contenga molto del materiale usato per i libri successivi – i ricordi della sua infanzia e vita adulta, come il periodo passato in Italia alla fine della seconda guerra mondiale, la sua prima esperienza al cinema, quel *Mago di Oz* che lo spaventò così tanto da spingerlo a cercare rifugio sotto la poltrona, il primo viaggio negli Stati Uniti, l'incontro con

Anthony Harwood, che fu per lui una figura paterna, o la degenerazione dello stato di salute della madre – è, in fondo, un testo innocuo che non ha niente della forza polemica dei diari e dei suoi altri testi autobiografici. Non ancora contagiato dal virus dell'HIV, Jarman non sente il bisogno di mettere in discussione il suo stile di vita. Non ha ancora avuto luogo quella frantumazione del sé tipica di chi si trova a toccare con mano la propria finitezza. In *DL* non c'è rabbia, o disincanto, né una vera contestazione dell'ordine eterosessuale che sostiene la società. La vita è ancora un gioco, una sorta di 'guardie e ladri' al quale Jarman non vuole smettere di partecipare a modo suo.

In ogni caso l'ombra del virus si allunga sulle ultime pagine del libro e con essa il senso della fragilità dell'esistenza, causata ancora più che dalla malattia – che in quegli anni pareva colpire davvero soltanto gli omosessuali – dall'omofobia. È infatti il racconto di un'aggressione ad opera di un gruppo di giovani, subita una notte mentre passeggiava sul colle Capitolino a Roma, che si tramuta in presagio di morte quando il giorno dopo, sui quotidiani, viene riportata la notizia dell'assassinio di un uomo di Torino, avvenuto la stessa notte nello stesso luogo. Ciononostante Jarman non volle abbandonare una libertà sessuale conquistata con così tanti sforzi solo per paura della morte:

I decide that I'm in the firing-line and make an adjustment – prepare myself for the worst – decide on decent caution rather than celibacy, and worry a little about my friends. Times change. I refuse to moralize, as some do, about the past. That plays too easily into the hands of those who wish to eradicate freedom, the jealous and the repressed who are always with us.<sup>53</sup>

Non rinunciò alle sue abitudini sessuali anche se sapeva benissimo quanto fossero rischiose. Sapeva che l'HIV aveva finalmente fornito un pretesto scientifico, il più valido perché incontestabile, per patologizzare l'omosessualità. E non accettava che questo pretesto riducesse gli spazi di libertà che gli omosessuali avevano finalmente conquistato. Rifiutava ogni tipo di autorità che gli dicesse come comportarsi:

I distrust all figures of authority, including the artist. Homosexuals have such a struggle to define themselves against the order of things, an equivocal process involving the desire to be both 'inside' and 'outside' [...]. I distrust those with blueprints for our salvation. As a group we have suffered more than most at the hands of the ideologically 'sound'.<sup>54</sup>

Abituato dal padre, ufficiale delle RAF, ad affrontare le avversità con stoicismo, Jarman era un caso di «*testa di sinistra, stomaco [sic] di destra*»<sup>55</sup>, e si comportò di conseguenza. In un certo senso corse incontro alla malattia. Col senno di poi, la maschera mortuaria che lo ritrae sulla copertina del libro è più di una macabra coincidenza, quasi una profezia.

### 3. Boarding schools, Delphinium, e Sebastiane, ovvero una storia di violenza

What is remembering? Remembering brings the absent into the present, connects what is lost to what is here. Remembering draws attention to lostness and is made possible by emotions of space that open backward into a void. Memory depends upon void, as void depends upon memory, to think it. Once void is thought, it can be canceled. Once memory is thought, it can be commodified.  
A. Carson, *Economy of the Unlost* (1999)<sup>56</sup>

Particolarmente interessante, perché il regista ne darà versioni sempre diverse, è uno dei ricordi che in *Dancing Ledge* vediamo raccontato per la prima volta. Era il 1951 e il giovanissimo Jarman era ospite in un collegio nello Hampshire. Per alcune notti, forse a causa della lontananza dei genitori partiti per il Pakistan, 'Dekky' cercò compagnia nel letto di un compagno. Scoperti da un terzo bambino, che fece la spia, vennero puniti e umiliati dal direttore dell'istituto di fronte a tutta la scuola:

At nine I discovered that sleeping with someone was more fun than sleeping alone and climbed into my mate Gavin's bed. Cuddling each other alleviated some of the isolation of boarding school. This wholly innocent affair was destroyed by a jealous dormitory captain who crept out one morning and informed the headmaster's wife. She descended on us like a harpy and, in her fury, pulled the mattress right off the bed, turning us on to the floor. The headmaster whipped us both, and afterwards commended the sneak and threatened to tell our parents of this horrible crime; before calling on us out of the class and denouncing us in front of the other boys with, "this sort of behaviour will make you blind," and the like.<sup>57</sup>

Le conseguenze furono devastanti e durature, ma in questa prima stesura dell'accaduto non vi si fa accenno. Al contrario in *Kicking the Pricks* (1996, 1987<sup>1</sup>), pubblicato tre anni più tardi, il resoconto, anche se sostanzialmente identico, viene narrato con un tono più polemico. Jarman denuncia la violenza con cui la sua «first confrontation with oppression [...] and the terrible battle with family values»<sup>58</sup> ebbe luogo, e mette alla berlina la stupidità di un'istituzione puritana ossessionata dalla paura che una sessualità 'deviata' potesse contagiare le menti immacolate – e sicuramente eterosessuali – dei bambini. Ed ecco come descrive gli effetti a lungo termine:

This public exposure gave me an incredible shock and opened wounds that will never heal. The violence of the attack drove my heart into the shadows, where it remained buried. I became detached and dreamy, spent hours alone painting or watching the flowers grow, had a physical aversion to chumminess and sexual innuendo, organized games, and school showers. I was set apart, a childhood observer who never joined in. [...] From thirteen to eighteen I had no form of sexual expression at all. All my energy was devoted to painting while the other boys learned their four-letter vocabulary on the rugger pitch.<sup>59</sup>



In *Modern Nature*, come fa notare anche Tony Peake, agente e biografo di Jarman, la narrazione dell'accaduto si fa più poetica anche se disincantata:

In the early hours [we] shared our secrets, clambering onto each other's beds like the heroes of Edwardian picture books. Skinny nine year olds, we explored the contours of forgotten landscapes. The imaginary worlds of Prester John – and of Big Foot, Tight Arse, Stiff Cock. An orgy of little devils swarming across the tympani, in the shadow of hell fire. We dug deep in King Solomon's mines, flirted with strange tribal initiations. Warmth and giggles before reveille.<sup>60</sup>

Infine in *At Your Own Risk*, il racconto si fa più diretto, quasi brutale: «I was unsuccessfully trying to fuck the boy in the bed next to mine – quite unaware that I was doing anything out of the ordinary – when the sky fell in as we were ripped apart like two dogs by the headmaster's wife [...]»<sup>61</sup>.

Peake, investigando più approfonditamente, osserva come intorno all'accaduto paia sussistere una congiura del silenzio. A Hordle, questo il nome dell'istituto scolastico, nessuno lo ricorda; non è riportato nei registri dell'epoca, e nemmeno colui che fu scoperto a letto con Jarman ne ha rimembranza. Il dubbio si insinua, che non sia mai accaduto. L'episodio è al centro di un cortometraggio che è stato presentato nei festival europei e americani di cinema indipendente. *Delphinium: A Childhood Portrait of Derek Jarman* (2009) è un film di dodici minuti che ripercorre l'infanzia di Jarman. Matthew Mishory, il giovane regista, usando le stesse tecniche filmiche di Jarman<sup>62</sup> pone gli spettatori davanti all'incapacità della classe docente dell'epoca di affrontare l'omosessualità dei propri studenti. In pochi minuti *Delphinium* racconta gli avvenimenti cruciali dell'infanzia e della vita scolastica di Jarman: dal primo amore, Davide, conosciuto durante il soggiorno sul lago di Como, alla punizione corporale ricevuta dal direttore di Hordle, dalle competizioni scolastiche di giardinaggio, al disprezzo degli altri ragazzi per la sua diversità (definita da loro *queering*) e al suo isolamento; dalle ore spese a dipingere paesaggi sotto la supervisione del suo insegnante di arte, alla vita notturna del dormitorio<sup>63</sup>. Il film mette sullo stesso piano le due attività predilette da Jarman, la pittura e il giardinaggio<sup>64</sup>, e le considera le due passioni che letteralmente lo aiutarono a sopravvivere alla crudeltà e alla violenza che ogni giorno doveva sopportare a scuola, e che formarono in egual modo la sua personalità artistica.

Diventato adulto Jarman raccontò e scrisse questa storia innumerevoli volte, individuando in essa la causa di una sessualità tenuta a freno e repressa durante l'adolescenza. Diventò per lui una sorta di mito fondante della propria identità, persino un mezzo di legittimazione della propria esistenza. Fabrizio Mangiameli, riportando le parole di Daniel Fabre, osserva come «in Europa a partire dal XV secolo, la pratica della scrittura sostituisce a poco a poco tutti i riti di passaggio, fino a diventare un luogo privilegiato di costruzione dell'identità»<sup>65</sup>. La scrittura si fa rito, offrendo un dispositivo per la creazione di un sé più consono all'immagine che abbiamo di noi stessi,

«un'attività mnesica di tipo immaginativo la cui comprovata efficacia simbolica nel ricostituire la centralità insidiata dell'io non suscita, anche in chi la pratica, meno terapeutico stupore della *trance* medianica o della melopea»<sup>66</sup>. Raccontare la propria storia, quindi, ha lo stesso valore di un rito religioso. Nello stesso modo in cui una preghiera può essere ripetuta infinite volte allo scopo di farci sentire migliori, e conciliati con le nostre azioni, così il ripercorrere gli avvenimenti della nostra esistenza ci aiuta a trovare una coerenza interiore, ad affermare la nostra singolarità di fronte agli altri. Le parole di Paul Ricoeur offrono molto probabilmente una visione più nitida:

In short, the act of telling has a religious dimension [...]. Just why is the act of telling so close to the heart of our experience? Perhaps it is because our own existence cannot be separated from the account we can give of ourselves. It is in telling our own stories that we give ourselves an identity. We recognize ourselves in the stories we tell about ourselves. It makes little difference whether the stories are true or false, fiction as well as verifiable history provides us with an identity.<sup>67</sup>

Non ha molta importanza, quindi, che la storia di Jarman sia autentica. Per tutta l'infanzia aveva dovuto tacere a proposito della sua omosessualità, ma appena gli era stato possibile, aveva urlato il suo segreto «from the rooftops»<sup>68</sup>. Raccontare la propria storia, la sua mitologia personale, lo aiutava a ritrovare quella centralità dell'io che sentiva minacciata dal pregiudizio degli altri. Una sorta di terapia, di preghiera composta e recitata per riconciliarsi con se stesso, e, visto il tono stoico, quasi trionfalistico, con il quale di volta in volta narra la violenza, anche un modo per definire la propria sessualità come qualcosa di gioioso, di affermare la *jouissance* nel godere del proprio corpo, la cui 'anomalia' era stata oggetto di un fatto certamente più doloroso.

Nella biografia scritta da Tony Peake (*Derek Jarman*, 2001), viene descritto un incidente, accaduto durante gli anni passati a Canford, la *boarding school* frequentata successivamente a Hordle, di cui il regista non scrisse mai e di cui parlò molto raramente. All'età di tredici anni Jarman non veniva solo preso in giro per i suoi atteggiamenti effeminati, ma era stato soprannominato con un'ampia gamma di appellativi, che rivelavano una certa invidia degli altri ragazzi per le generose dimensioni dei suoi attributi sessuali. Un giorno venne circondato da un gruppo di compagni e, una volta spogliato e immobilizzato, venne portato all'orgasmo in pubblico tramite lo sfregamento con un piumino per spolverare. Il non aver mai parlato apertamente di questa violenza è una riprova del fatto che questo episodio lo deve aver traumatizzato e segnato molto più profondamente di quello subito a Hordle. La curiosità morbosa degli altri ragazzi verso una parte così privata del suo corpo, la vergogna e l'umiliazione derivanti dall'esposizione pubblica di un momento così intimo come quello dell'eiaculazione, l'essere stato trattato come una sorta di mostro, sono sicuramente motivi più che validi per chiudersi in un mondo proprio ed evitare

qualsiasi contatto con gli altri ragazzi. Non stupisce che il Derek Jarman che odiava i segreti, scelse un'altra storia, una storia che potrebbe essere stata inventata o forse accaduta a qualche altro ragazzo del dormitorio, per giustificare quell'auto-negazione della sfera sessuale che caratterizzò tutta la sua adolescenza. Ciò che era accaduto a Canford non poteva diventare la base per un racconto eroico, non rappresentava lo scontro con una società eteronormativa – impersonificata dagli adulti di Hordle – ma era 'solo' una crudeltà insensata e fine a se stessa.

Alla luce di quest'ultimo episodio si può capire la fascinazione di Jarman per San Sebastiano. La ricostruzione del supplizio del martire è il soggetto del suo primo lungometraggio, *Sebastiane*, del 1976. Il film, con dialoghi completamente in latino, venne considerato pornografico perché gli attori sono nudi per gran parte del tempo<sup>69</sup>. Pare che la pellicola sia un concentrato di primati: primo film britannico a presentare scene di erotismo omosessuale, ad aver avuto bisogno di sottotitoli in inglese, e a mostrare un'erezione<sup>70</sup>. *Sebastiane* ricostruisce una versione apocripa della storia di San Sebastiano che lo vuole amante dell'imperatore Diocleziano. Il film narra il periodo d'esilio a cui era stato condannato in seguito al suo presunto coinvolgimento in un complotto per assassinare l'imperatore. Nel tempo trascorso al confino uno dei centurioni che lo scortano si invaghisce di lui, Sebastiano si rifiuta di diventare il suo amante, e infine viene ucciso prendendo a pretesto la sua fede cristiana. Oggi la pellicola ha perso molto del suo fascino controverso, ma non la sua potenza lirica e sensuale. Il corpo maschile, specialmente quello di Sebastiano, viene esplorato come oggetto erotico e le scene d'amore fra commilitoni non hanno assolutamente niente dello squallore tipico della pornografia. L'omosessualità non è vista come una scelta alternativa all'eterosessualità, ovvero non è a causa dell'assenza delle donne che i centurioni finiscono per 'consolarsi' fra di loro, ma l'omoerotismo è del tutto 'naturale' e, anzi, è parte integrante delle pratiche sociali degli uomini romani.

L'identificazione di Jarman con il supplizio di San Sebastiano è chiara e viene proposta anche in *Delphinium* quando, in uno degli ultimi fotogrammi, veniamo messi di fronte a un'immagine del Santo che invece di essere trafitto dalle frecce, è trafitto da alcune piume. Se l'equiparazione Jarman/San Sebastiano è valida, allora è scontata quella fra i centurioni che nella pellicola uccidono Sebastiano e i compagni di scuola che hanno torturato Jarman a Canford. Viste le numerose scene di omoerotismo, nelle quali i protagonisti sono proprio i centurioni, è facile arrivare alla conclusione che Jarman abbia voluto identificare i suoi carnefici come omosessuali, e che il film possa essere interpretato come una sorta di vendetta.

I testi di Jarman sprigionano un'energia e una rabbia che rimangono a lungo impresse nella mente di chi legge. Le differenti versioni della storia della violenza subita a Hordle sono emblematiche del modo in cui il regista ha affrontato una società che non accettava il suo stile di vita. Da *DL*

a *AYOR* il tono col quale viene narrato l'accaduto è in crescendo, come se venisse alzata sempre di più la voce. Dopo la scoperta di essere sieropositivo le parole di Jarman si fanno più pesanti ed esplicite. Nei giorni della 'peste', la rabbia che lo aveva accompagnato per gran parte della sua esistenza<sup>71</sup> diventa un'arma da puntare contro un obiettivo ben preciso, e dal 1987 in poi non sprecò nemmeno una pallottola. Il suo scopo era quello di farsi accettare alle sue condizioni, senza mezzi termini o compromessi. Il resoconto più crudo che Jarman fa della violenza è quello che appare in *AYOR*, il libro inteso come un *j'accuse* contro una società, e un governo, che in quel frangente storico patologizzavano un orientamento sessuale sulla base di credenze ataviche e pregiudizi duri a morire. Jarman cercava di frantumare una cultura radicata nei secoli e dimostrare che la sessualità dovesse essere vissuta come una parte gioiosa della vita. Nessuna vergogna o ipocrisia, ma accettazione totale di chi si è davvero. Solo così si può diventare uomini completi:

Until I was in my early thirties I avoided passive sex. Inhibition and social conditioning made it a traumatic and painful experience. This was hard to overcome. But now I know that until I'd begun to enjoy it I had not reached balanced manhood. You must make the sacrifice to bury the centuries. When you overcome yourself you understand that gender is its own prison. When I meet heterosexual men I know they have experienced only half love.<sup>72</sup>

L'HIV lo aveva cambiato, da gay era diventato *queer*, e lo rimase fino alla fine dei suoi giorni. *Queer*, una parola che era stata fino ad allora considerata offensiva, viene adottata da Jarman con orgoglio. È vero che già in *Sebastiane* si può scorgere la volontà di far discutere, di impressionare l'opinione pubblica, di combattere le idee stereotipate della classe media inglese con un atteggiamento provocatorio, ma è solo quando si battezza *queer* che Jarman riesce davvero in questo intento. L'efficacia che hanno i libri successivi a *DL* è infinitamente più forte. L'impianto archivistico comune a tutti i suoi scritti (compresi i diari), acquisisce una funzione ben precisa che va oltre la semplice ricercatezza stilistica di *DL*. Sempre prendendo ad esempio *AYOR*, si può notare come i vari segmenti siano affiancati secondo una logica che punta alla frantumazione dei valori di *Englishness*, frantumazione che appare più efficace se consideriamo che viene messa in atto da una persona che, come Jarman, a quei valori era stato educato fin dalla prima infanzia non solo nelle *boarding schools*, ma anche in casa, dal padre, Lance, severo e dispotico comandante della britannicissima RAF<sup>73</sup>.

In *AYOR* testi di tutti i tipi, poesie, interviste, pagine di diario, titoli di giornali, volantini, lamentazioni, indagini statistiche e dati scientifici sono collocati l'uno accanto all'altro, in un montaggio dal quale scaturisce molta ironia, ma anche un'estrema lucidità. L'archivio di Jarman vuole aiutarci a non distinguere fra un prima e un dopo HIV. Recuperando una memoria

culturale che è stata persa ci dimostra che il prima, anche se non dominato dal lutto come il dopo, non era certo un'epoca di leggera incoscienza. I ritagli di giornali d'epoca (degli anni '50, '60 e '70) ci aiutano a comprendere come l'epidemia abbia semplicemente occupato il posto di quell'omofobia che un tempo faceva degli omosessuali dei devianti da ospedalizzare. In *AYOR* il racconto di ciò che è accaduto a Hordle è strumentale alla dimostrazione dell'assurdità di aver modificato l'età del consenso – l'età raggiunta la quale un rapporto sessuale fra uomini è legale – a ventuno anni, quando di solito si è consapevoli delle proprie preferenze sessuali molto prima. Il ricordo della violenza viene integrato con brani tratti da articoli del «The Sunday Chronicle» del 1955, in cui si parla degli omosessuali come «evil men who thrive in the West End [...]. So many of these evil men go round corrupting youths and children»<sup>74</sup>. L'idea che siano gli uomini più anziani a corrompere le giovani menti, e a deviarle, è ovviamente ridicola, e Jarman utilizza il racconto di ciò che gli è accaduto all'età di nove anni come una riprova, la confutazione che non esiste un'età dell'innocenza e che ognuno di noi, anche a quell'età, sogna qualcuno che lo seduca:

[...] all the days of my childhood I waited in vain for a man to carry me off and initiate me – rescue me from suburban conformity.

This happened to my schoolfriend Robin who had a wild affair that started on his fifteenth birthday – how I regret I wasn't seduced.<sup>75</sup>

A parte la sua esperienza delle *boarding schools* inglesi, nei suoi scritti Jarman ritorna spesso sui luoghi della sua infanzia e adolescenza. I ricordi della sua vita prima di trasferirsi a Londra sono quelli che descrive con più trasporto e con più attenzione. Anche Tony Peake ha ribadito il ruolo cruciale che hanno avuto le esperienze della sua giovinezza nel formare la personalità del regista<sup>76</sup>. Jarman non ebbe un'infanzia propriamente felice. I suoi primissimi anni di vita, per esempio, furono particolarmente difficili, perché coincisero con un periodo molto delicato della carriera militare del padre. Lance, provato dalle missioni di guerra, non riusciva ad avere un rapporto pacifico con il figlio; abituato all'austerità della vita militare non aveva pazienza, e non riusciva a capire le esigenze di un bambino così piccolo. Un giorno, infuriato ed esasperato dal fatto che suo figlio si rifiutasse di mangiare, lo afferrò e lo scaraventò fuori dalla finestra. Jarman, troppo piccolo per ricordare l'accaduto, ne venne a conoscenza solo molti anni dopo, all'inizio degli anni '90, quando recuperò i contatti con Moyra, la sorella di sua madre. Episodi del genere, anche se non della stessa gravità, si ripeterono fino a che non fu in grado di lasciare la casa di Northwood. Non è stato in collegio che Jarman ha imparato ad odiare i valori di una certa *Englishness*, ma nella casa paterna. La sua era in primo luogo una ribellione contro la cultura militaresca che veniva imposta da Lance a tutta la famiglia.

In *Tempo e racconto* (1986), Paul Ricoeur scrive: «[v]edo negli intrighi che inventiamo il mezzo privilegiato grazie al quale ri-configuriamo la nostra esperienza temporale confusa, informe e, al limite, muta»<sup>77</sup>. La narrativa organizza il tempo, lo definisce, lo misura:

[...] every narrative combines two dimensions in various proportions, one chronological and the other nonchronological. The first may be called the episodic dimension, which characterizes the story as made out of events. The second is the configurational dimension, according to which the plot construes significant wholes out of scattered events.<sup>78</sup>

Le narrazioni della nostra esistenza sono intese ad ordinare il tempo che abbiamo già passato in modo che abbia un significato, e ci proiettano verso quello futuro; così facendo la nostra identità è in costante cambiamento. Ecco perché la storia del piccolo 'Dekky' non è mai uguale, perché è continuamente sospesa fra passato e futuro, in quel presente che appartiene al Derek adulto che la sta narrando e che se ne serve per definire la propria identità in opposizione al tempo storico che sta attraversando. Ricoeur ascrive a Martin Heidegger il colpo di genio di aver pensato alla struttura della *Wiederholen*, della ripetizione, e quindi del continuo recupero dei fatti storici, come fondamentale nel collegare il tempo della storia con quello della narrazione:

As concerns Heidegger, the stroke of genius is to have ascribed to what he calls *Wiederholen* ("repetition" or "recollection") the fundamental structure thanks to which historicity is brought back to its origin in the ordinary structure of temporality. Through repetition, the character of time as stretching-along is rooted in the deep unity of time as future, past, and present, the backward move toward the past is retrieved in the anticipation of a project, and the endlessness of historical time is grafted on the finite structure of being-toward-death.<sup>79</sup>

L'esperienza umana non può che essere un'esperienza temporale, ed è la ripetizione, il continuo racconto del passato a far sì che il tempo storico venga conciliato con il tempo finito (misurabile da noi solo attraverso la narrazione) della vita. Il recupero del passato è funzionale a un progetto. Il Jarman bambino occupa lo spazio che Judith Halberstam, citando Anne Carson, chiama del 'non-perso' (*the unlost*): «to be unlost is to exist in that space between retrieval and obliteration»<sup>80</sup>. Ricordando costantemente il 'non-perso', cancellando quindi il vuoto, la distanza, che li separa e oggettivando la memoria, Jarman soddisfa due funzioni: la prima è la creazione di un'identità-oggetto da offrire agli altri, una storia mitica che lo definisce e sottolinea la sua singolarità; la seconda è la commemorazione di se stesso. Il giovane Jarman ha molto in comune con il Jarman adulto. Entrambi sono stati 'interrotti' – uno dalla violenza, l'altro dalla malattia – nel proces-

so di formazione della propria identità e nel pieno sviluppo delle proprie potenzialità; entrambi rappresentano una vita che non è stata vissuta.

#### 4. Modern Nature e Smiling in Slow Motion, ovvero una vita queer: lo spazio

[...] queers use space and time in ways that challenge conventional logics of development, maturity, and responsibility.  
J. Halberstam, *In a Queer Time and Place* (2005)<sup>81</sup>

Artistic revolutions turn into domestic spaces.  
D. Jarman, *Kicking the Pricks* (1996)<sup>82</sup>

[...] sexual pleasure generates politics.  
L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?* (1988)<sup>83</sup>

A differenza dell'autobiografia il diario personale, è una forma di scrittura molto più intima e immediata, sicuramente quella che meno si presta all'elaborazione stilistica e formale. «[A] fairly large number of persons», scrive Lejeune, «keep a diary during moments of crisis or significant periods of adulthood»<sup>84</sup>; per chi lo scrive, il diario rappresenta quindi, nella maggior parte dei casi, una sorta di terapia, di 'auto-analisi'. Trasferendo le nostre esperienze sulla carta ci si affranca da noi stessi e si osservano le preoccupazioni e gli affetti da una prospettiva distaccata. La pagina è uno spazio protetto, circoscritto e isolato dal resto del mondo, dove poter sfogare le frustrazioni della quotidianità, calare la maschera, ed esprimerci senza bisogno di finzioni. Il diario intimo non implica la relazione con l'altro, ma semmai ne instaura una con il tempo, specialmente quello futuro:

A diary is not only a place of asylum in space; it is also an archive in time. I escape the present and make contact with a vast future. I lay by provisions for a future writer, and leave traces for a future adult whom I am helping by recording his history, someone who will later help me better understand the confusion I am experiencing. We are helping each other across time.<sup>85</sup>

Spesso i diari sono aggiornati con irregolarità, per questo non possono fornire una visione d'insieme della vita di una persona come invece fa un'autobiografia: «[j]ournals only follow one or two of the many threads making up the fabric of a life»<sup>86</sup>. Il materiale non è ordinato secondo una logica di causa-effetto, la 'trama' è in gran parte data per scontata, la struttura non è accurata e la narrazione è spesso ripetitiva ed ermetica. Di conseguenza il risultato è oscuro e la lettura è faticosa, a volte anche noiosa. Secondo Lejeune è proprio questo il problema centrale della scrittura diaristica: «the paradoxical opacity of texts written with transparency in mind»<sup>87</sup>.

Sparita la dimensione relazionale, il rapporto con l'altro da sé, sparisce anche l'orizzonte etico-morale. La persona che scrive un diario intimo non

deve tenere conto di ciò che è permesso o non è permesso dire, non è spinta dal desiderio di essere riconosciuta dalla comunità umana, e di conseguenza può mettere in discussione a suo piacimento non solo le convenzioni letterarie, ma anche quelle sociali. Anzi, i diaristi possono essere considerati, come afferma de Certeau, produttori di una cultura alternativa:

Produttori misconosciuti, poeti della propria sfera particolare, inventori di sentieri nelle giungle della razionalità funzionalista, i consumatori producono qualcosa che assume la figura dei “tracciati” [...]. Rappresentano “traiettorie indeterminate”, apparentemente insensate poiché non sono più coerenti con lo spazio costruito, scritto e prefabbricato entro il quale si dispiegano. Sono fasi imprevedibili in un luogo ordinato dalle tecniche organizzatrici dei sistemi. Benché abbiano come materiale i vocabolari delle lingue ricevute (quello della televisione, del giornale, del supermercato o degli assetti urbanistici), benché restino inquadrate entro sintassi prescritte (le modalità temporali degli orari, le organizzazioni paradigmatiche dei luoghi eccetera), queste “traverse” rimangono eterogenee rispetto ai sistemi che intersecano e dentro i quali insinuano astuzie di interessi e desideri differenti.<sup>88</sup>

In quanto «poeti della propria sfera» ritagliano degli spazi privati all'interno della cultura che li circonda in maniera del tutto personale e imprevedibile. Si può obiettare che ciò non è valido nel caso in cui il diario venga pubblicato, e di certo non si può negare che durante il processo di edizione per la stampa scattino meccanismi di censura, o di autocensura<sup>89</sup>, proprio per evitare che quell'universo sociale, che il diario in teoria non contempla, diventi fonte di reazioni sanzionatorie. Ciò non toglie però che «before becoming a text, the private diary is a *practice*. The text itself is a mere by-product, a residue. Keeping a journal is first and foremost a way of life»<sup>90</sup>. Al contrario dell'autobiografia la pubblicazione non è intesa fin dall'inizio, ma sopravviene solo in un secondo momento. Il testo pubblicato è un prodotto secondario che non ha niente a che fare con la 'pratica' quotidiana del tenere un diario. Il fine della pubblicazione è semplicemente quello di rendere noto il *come* abbiamo vissuto la nostra vita, ma non il *perché* l'abbiamo vissuta in quel modo; nel diario intimo non c'è nessun tentativo di apologia. Si tratta di un territorio libero in cui i confini tra la vita privata e quella pubblica diventano permeabili, in cui possiamo scrollarci di dosso il peso delle convenzioni sociali e rielaborarle senza sentirci giudicati. E allora, se il fine della pubblicazione di un'autobiografia è una *captatio benevolentiae*, ovvero l'espressione della volontà di modificare l'opinione che gli altri hanno di noi, e quindi in ultima analisi un intervento nell'ambito dell'etica personale dell'altro, pubblicare un diario sarà, al contrario, un'operazione totalmente naif, un atto di buona fede. Ma se come abbiamo detto il diario non viene a compromessi con niente e con nessuno, se crea spazi culturali alternativi a quelli dominanti, se elude sia le convenzioni letterarie che quelle sociali, allora la sua pubblicazione è soprattutto da considerare un vero, seppur piccolo, atto di ribellione.



«I was describing the garden to Maggi Hamling [...]. She said: “oh, you’ve finally discovered nature, Derek.” “I don’t think it’s really quite like that,” I said, thinking of Constable and Samuel Palmer’s Kent. “Ah, I understand completely. You’ve discovered modern nature”»<sup>91</sup>. Questa la conversazione che suggerì a Jarman il titolo per la prima raccolta dei suoi diari. «Modern nature» è un’espressione che non solo rivela una risposta polemica, e in fondo ironica, al bigottismo del luogo comune che considera l’omosessualità come qualcosa che va contro natura, ma, portando alla mente immagini di paesaggi naturali, pone il racconto della quotidianità di Jarman in dialogo con le arti visive, con l’iconografia tradizionale della natura inglese.

Quando Jarman cominciò a scrivere *Modern Nature* aveva da poco lasciato Londra e si era trasferito a Dungeness, nel Kent. Prospect Cottage si affaccia su una spiaggia di ciottoli, e dal retro si possono scorgere le torri di raffreddamento di una centrale nucleare. L’intera area è considerata la più vasta estensione di terreno ghiaioso d’Europa: «a stony desert where only the toughest grasses take a hold – paving the way for sage-green sea kale, blue bugloss, red poppy, yellow sedum»<sup>92</sup>. Un paesaggio semi-desertico e post-apocalittico, continuamente battuto dal vento e dal sole, che stride con quello tradizionale della verde Inghilterra:

Prospect Cottage, its timbers black with pitch, stands on the shingle at Dungeness. Built eight years ago at the sea’s edge – one stormy night many years ago waves roared up to the front door threatening to swallow it... [...]. Prospect faces the rising sun across a road sparkling silver with sea mist. One small clump of dark green broom breaks through the flat ochre shingle. [...]

There are no walls or fences. My garden’s boundaries are the horizon. In this desolate landscape the silence is only broken by the wind, and the gulls squabbling round the fishermen bringing in the afternoon catch.<sup>93</sup>

Il giardino di cui si parla è forse l’opera d’arte più riuscita di Derek Jarman<sup>94</sup>. Leggendo i diari, in particolar modo *MN*, si comprende come il regista-pittore-scrittore non avvertisse alcuna cesura fra le sue anime artistiche. Il giardinaggio meritava la stessa dedizione assoluta dimostrata nei confronti della pittura o della regia, ed è stata l’attività che ha svolto più a lungo, con più impegno, e sicuramente ricavandone più piacere e soddisfazione di tutte le altre. Nei luoghi che ha abitato c’è sempre stato uno spazio verde. Persino a Phoenix House, dove lo spazio era ridotto ai minimi termini, Jarman era riuscito a creare un angolo di vegetazione sulla scala antincendio. Curò il giardino di Dungeness fino alla fine dei suoi giorni, e durante i lunghi periodi di ricovero ospedaliero era il pensiero delle sue piante che spesso lo confortava.

Dal primo giorno di gennaio del 1989 in poi Jarman, sieropositivo già da due anni, non smise mai di aggiornare regolarmente il suo diario. L’interruzione più lunga è quella che va dal 3 settembre del 1990 all’11

maggio del 1991, rispettivamente la data con la quale si conclude *MN* e la data con la quale comincia *Smiling in Slow Motion*, il volume pubblicato postumo che contiene annotazioni che arrivano fino a pochi giorni prima della scomparsa dell'autore. Tenere un diario è principalmente un modo per trovare conforto, ma, almeno per quanto riguarda *MN*, non c'è dubbio che fin dall'inizio il regista avesse in mente la pubblicazione: «I am conscious as I write this diary, of the limitations and loyalties that it has imposed – as I have always been aware that it would be published»<sup>95</sup>. Per quanto riguarda gli altri diari invece, Keith Collins, il compagno di Jarman, nella nota introduttiva a *SSM*, evidenzia il fatto che, anche se non sempre convinto della pubblicazione, Jarman lavorasse molto all'edizione dei testi: «[h]e seemed ambivalent about publication, once instructing me that on his death he would like [his journals] to be burnt, yet he continued to write [...]. Derek worked on the first volumes of the diaries himself, characteristically revising and re-revising»<sup>96</sup>.

*MN* è senza ombra di dubbio il libro stilisticamente più bello di Jarman. Non è un semplice diario, ma ancora una volta un archivio personale. È un libro al quale ha certamente dedicato molto tempo, forse più tempo rispetto a tutti gli altri, e dal quale si possono capire tutti gli aspetti della sua personalità, compresi quei valori che gli fecero affermare di avere uno «*stomacho di destra*»<sup>97</sup>: la sua erudizione e intelligenza, il senso borghese del decoro, l'amore viscerale per la vita e la natura, l'insofferenza verso tutto ciò che viene esibito con ostentazione, e l'infinita amarezza di chi sa di avere i giorni contati. *SSM* ha, invece, un piglio diverso: stilisticamente più asciutto, non raggiunge le vette di lirismo di *MN*, ma d'altro canto si fa apprezzare per il tono sardonico. Gli ultimi diari ci fanno conoscere un Derek Jarman distaccato e ironico come non mai, attento ad evitare, con ancora più determinazione, qualsiasi trappola di tipo sentimentalistico nella quale sarebbe stato facile cadere con un argomento tanto lacrimevole come quello dell'avvicinarsi della propria fine.

Nei diari si assiste a una polarizzazione dello spazio nella vita di Jarman. Sempre di più la periferia rappresentata da Dungeness contrasta con il centro rappresentato da Londra. Per il regista il trasloco a Prospect Cottage rappresenta una specie di ritorno ai luoghi della sua infanzia (le scuole che aveva frequentato non erano molto distanti), la cui *suburban conformity* aveva tentato di evitare per tutta la vita. Aveva sempre trovato Northwood – il sobborgo a nord-ovest di Londra nel quale era nato e nel quale avevano vissuto i suoi genitori – asfissiante e, appena gli era stato dato il permesso, si era trasferito a Londra, dove aveva potuto esprimere appieno la propria personalità. Anche tenendo presente il suo amore per i luoghi e la natura del sud dell'Inghilterra, che hanno fatto da set a molti dei suoi film, il fatto che sia tornato ad abitare in 'periferia' stride con l'immagine del regista indipendente, mondano e controverso.

Secondo Judith Halberstam la contrapposizione fra il centro urbano e la periferia rurale gioca un ruolo molto importante nella formazione di iden-

tità gay. Il problema alla base della dicotomia urbano/rurale – e di tutte le dicotomie in genere – è la fossilizzazione dei due termini secondo visioni preconcepite che, in questo caso specifico, finiscono per mettere in cattiva luce il secondo termine. Nell'immaginario gay la grande città, con la sua garanzia implicita di anonimato, equivale alla conquista della libertà. L'ambiente urbano è visto come più tollerante, un luogo dove potersi sentire parte integrante di una comunità gay/lesbica senza aver paura di discriminazioni, dimenticando che spesso nelle città si annidano anche alienazione e violenza.

Il mito della migrazione verso i centri urbani si è iscritto nelle narrazioni di disvelamento delle identità *queer* fino quasi a diventare un cliché, e non è un caso che le narrazioni più popolari che riguardano l'emergenza di personalità gay siano ambientate in città, o che lo stereotipo più diffuso sia quello del gay metropolitano. Il movimento verso la metropoli è considerato un percorso auspicabile dai soggetti *queer* come l'unico possibile per potersi liberare dall'oppressione che hanno sofferto nelle piccole comunità nelle quali sono cresciuti. Spesso l'immaginario gay pensa ai paesi di provincia come a un coacervo di ottusità e pregiudizi, e sottovaluta gli spazi di libertà e di auto-definizione che la periferia invece può offrire. Non che le aree rurali siano un luogo idilliaco, ma essere omosessuali in una piccola comunità significa avere meno contatti con altri gay, o altre lesbiche, e quindi potersi definire in modo del tutto autonomo rispetto allo stereotipo del 'gay cittadino': «[S]ome queers need to leave home in order to become queer, and others need to stay close to home in order to preserve their difference»<sup>98</sup>.

Jarman prima è fuggito dai sobborghi per diventare *queer*, poi, dopo aver scoperto di essere positivo all'HIV, è tornato verso la periferia per definire in termini personali la propria *queerness*. È vero, Dungeness può rappresentare un ritorno alle origini, del tutto comprensibile se visto nell'ottica della prossimità della propria fine, ma ci sono delle ragioni più profonde per il cambiamento di vita del regista. Jarman, in fondo, era un elitista, e lo dimostra il fatto che spesso si trovasse in disaccordo con la stessa comunità gay. Il 4 luglio del 1992, riporta con amarezza le parole dell'attore Sir Ian McKellen – uno dei più grandi interpreti shakespeariani e, dal 1988, anche attivista per i diritti civili dei gay – che in un'intervista parla della difficoltà di 'uscire allo scoperto':

[...] an interview with Sir Ian "call me Serena" McKellen that confirms my view that the theatre is totally out of touch.

*Well I had no example, there was nobody in British life, full stop, who'd come out, wait a minute, wait a minute... Derek Jarman... maybe! [my exclamation mark] Derek Jarman, a few people on the fringe of society who'd come out, but no gay politician and no gay actors.*

So that was where Hockney and all the rest of us stood, from the perspective of the National Theatre. Almost everyone I knew was out by the end of the

sixties. McKellen came out in 1988. We, it seems are periphery, the thousands of men and women who marched and fought. God help us, apparently politicians and actors are at “the centre”.<sup>99</sup>

Jarman aveva una percezione acuta della propria condizione di outsider<sup>100</sup>. Sapeva di non essere bene accetto dalla comunità gay per due ragioni. La prima era il fatto di aver dichiarato pubblicamente di essere sieropositivo, quando molti omosessuali temevano che un personaggio pubblico malato di AIDS non facesse bene all'immagine della comunità gay, e che quindi potesse inasprire i rapporti fra i gruppi di attivisti e il governo. La seconda era legata al radicalismo della sua visione politica. Jarman, a differenza dei membri di associazioni come Stonewall<sup>101</sup>, non credeva nel compromesso con le parti politiche, ma si batteva per un cambiamento profondo della società:

Great waves of unease swamping my best efforts to smile, hate mail saying I was “a disgrace” – I had appeared in the *Independent* with the sisters. Meanwhile Ian McKellen has tea with the Prime Minister.

Must keep my head up and at the risk of more hate, put the case against the airless Stonewall. We cleared a few briars and they set up camp and announced that they spoke for us. Why kowtow to the enemy? Why not demand what is right rather than beg? They are the enemy who attempt to put our clock back – whatever *you* think, *I* know – they are my generation.<sup>102</sup>

L'errore che Jarman non voleva assolutamente che si commettesse sulla scena politico-sociale, era quello di ratificare una visione 'pulita' dell'omosessualità. Sentiva che i discorsi di associazioni come Stonewall e l'attivismo di Sir Ian McKellen, proponevano una normalizzazione della comunità gay, una versione dell'omosessualità innocua dalla quale gli eterosessuali non si sentissero minacciati. Era l'omologazione, il conformismo agli imperativi della *Heterosoc*, come Jarman usava definire la società eterosessuale, a rappresentare il male più grande: «it seems appalling that [...] we have to conform. This is the weakness of the assimilationists' view»<sup>103</sup>; e Jarman non era solo in lotta con un *establishment* conservatore:

A large pile of letters [...], all very affirmative except for one abusive one [...]. It said I made sado-masochistic films of self-hatred. If I do hate myself I've never noticed it. The more letters I get from these old-fashioned “gays” the more I'm glad of the queer.

[...] sexual difference does not make us a community, if we were there would be far more of us on the demos and we could change things. It's not us who hold things back, we are doing things – books, poetry, radio, TV – it is the assimilationists who are the enemy.<sup>104</sup>

La disapprovazione di pratiche sessuali cosiddette 'estreme', come il sado-masochismo, espressa dagli «old-fashioned “gays”», è sintomatico dell'alline-

amento di una certa parte della comunità omosessuale a visioni preconcepite (ed eterosessuali) della sessualità *queer*. Vedere le pratiche sadomaso come un sintomo di scarsa autostima o di odio verso se stessi significa patologizzare determinati comportamenti sessuali. Il fatto che una visione di questo tipo venga espressa da un omosessuale, e quindi da una persona le cui preferenze sessuali sono comunemente considerate patologiche, ci fornisce la cifra dell'interiorizzazione delle istanze eteronormative da parte dei soggetti gay.

«Sexuality colours my politics»<sup>105</sup>, questo Jarman aveva dichiarato in *DL*, e non poteva essere più vero. Al momento di pubblicare *MN*, Jarman si trovò ad affrontare una richiesta di censura. L'editore suggerì di tagliare i brani che descrivono le visite notturne allo Hampstead Heath per paura che il pubblico giudicasse il regista come qualcuno che non aveva imparato la lezione, un lupo che aveva perso il pelo ma non il vizio, o peggio ancora un untore. Jarman oppose un netto rifiuto, la sua vita sessuale era una parte fondamentale del suo attivismo *queer*. Preferiva che i lettori si confrontassero con qualcosa che avrebbero potuto trovare scabroso, piuttosto che dare un'immagine di sé purgata e non verace. Per sua stessa ammissione – «I always wrote of getting fucked in my books in order to break down the repressive world in which I grew up»<sup>106</sup>– essere sincero sulla sua sessualità era un modo per contestare una società che biasimava gli omosessuali per aver diffuso una malattia letale perseverando nelle loro abitudini dissolute e a/nonormali. Lasciarsi conquistare dal senso di colpa, pentirsi della vita che aveva condotto fino ad allora, equivaleva a tornare indietro ai tempi in cui gli omosessuali dovevano nascondersi, o rinunciare a una vita sessuale soddisfacente per paura di finire in galera.

L'AIDS aveva fornito una giustificazione valida per escludere gli omosessuali dalla scena politica, per questo i gay sieropositivi non erano ben accetti persino dalla loro stessa comunità, per questo Jarman era stato emarginato: «I've spent thirty years being relegated to the unreal world by straight critics and the film world; now it's the turn of the gay world to marginalise the queers»<sup>107</sup>. Inoltre, rifacendomi di nuovo alle parole di Cvetkovich in *An Archive of Feelings*, vorrei far notare come considerare la pandemia di AIDS un trauma secondo parametri freudiani porti a patologizzare ulteriormente la sessualità *queer*. Freud ha individuato nell'evento traumatico la causa della nevrosi, del disagio mentale, nonché di comportamenti sessuali deviati. Da qui la concezione dell'omosessualità come disagio mentale, malattia scatenata da un trauma subito durante l'infanzia. L'AIDS si inserisce in un quadro già falsato dalla storia della psicanalisi e dall'abitudine di considerare il trauma fonte di comportamenti patologici. I gay sieropositivi così sono vittime di una patologia che li ha portati a contrarre un'altra patologia. Le concezioni freudiane hanno contribuito alla visione degli eterosessuali come membri sani e degli omosessuali come membri malati del tessuto sociale. Ecco perché: «[s]exual discourses that fearlessly and shamelessly explore the imbrications of pleasure and dan-

ger in sexual practice provide a model for approaches to trauma that resist pathologizing judgments»<sup>108</sup>; la descrizione senza veli della vita sessuale di Jarman resiste alla patologizzazione del trauma e della sessualità *queer*, di conseguenza rifiuta la 'vittimizzazione' delle PWA (People With AIDS), e contesta l'imposizione di identità sessuali normative.

L'HIV permise a Jarman di affermare la propria singolarità non solo agli occhi della società eterosessuale, ma anche di quella omosessuale. Il virus fu un mezzo molto efficace per ritrovare un'agognata solitudine, ma non solo: «he saw that the virus could also provide him with a most effective soapbox, that it might in fact secure his position as not only a film-maker but a public figure»<sup>109</sup>; dopo tanti anni spesi alla ricerca di una qualche legittimazione sulla scena pubblica, finalmente la malattia lo aveva portato all'attenzione dei media, cosa che di certo non gli dispiaceva, e non solo a causa del suo impegno politico.

Come ho già spiegato, Prospect Cottage è costantemente battuto dal vento e poggia su un'area ghiaiosa delimitata da una centrale nucleare e dal mare. Si tratta di uno degli habitat più singolari e inospitali d'Europa, una natura e un paesaggio antitetici a quelli dell'iconografia tradizionale inglese; uno spazio liminale e perciò rappresentazione quintessenziale del temperamento 'schivo' di Jarman. Davvero non si può immaginare un altro luogo in cui potesse sentirsi più 'a casa'. L'uso che Jarman fa dello spazio di Dungeness è personalissimo, e Prospect Cottage finisce per rispecchiarlo in maniera totale: il giardino, l'arredamento, i libri, i quadri sono un condensato di tutta la sua vita e della sua personalità. La sua nuova dimora diventa un rifugio, quasi un grembo materno. Si assiste a una 'femminilizzazione' dello spazio che si ritrova anche nel tipo di attività svolte, come la cura della casa e del giardino, tradizionalmente considerate di pertinenza della sfera femminile:

I'm up at five, planting iris and rue. I do just a little each day to conserve myself, though these early monings are the effect of the cortisones, for once a pleasant side effect.

Splash in the bath, wash the towels and curtains peacefully, brew porridge, squeeze fresh orange juice, delicious hot Assam tea – I've stopped drinking coffee as it was giving me stomach cramps.<sup>110</sup>

Londra fa da contraltare. Phoenix House, il minuscolo appartamento che da molti anni ha in affitto in Charing Cross Road, diventa il regno di HB (alias Keith Collins). Il regista lo ripulisce trasformandolo in uno spazio essenziale e minimalista, antitetico agli spazi di Prospect. A Londra le attività si fanno più mondane, e Jarman, a differenza di quando si trova a Dungeness, vive di notte, frequenta le feste e le cene degli amici, e soprattutto l'Hampstead Heath, luogo di ritrovo per incontri di natura sessuale:

Hampstead. Drunk on vodka, my eyes fix on my feet in the pale moonlight; they step across gnarled roots and sodden ground marbled with dead leaves. [...]

By one my footsteps drag and I'm shivering with cold. Whatever keeps me here it's not the promise of blowing the boy in the baseball hat.<sup>111</sup>

La polarizzazione Dungeness/Londra, non è solo spaziale, ma anche temporale. Nel Kent Jarman mantiene un atteggiamento meditativo, più maturo; si alza presto la mattina e va a letto presto la sera. Oltre alle faccende domestiche si dedica alla lettura, alle lunghe passeggiate nella natura vicino al fiume Ness o alla palude di Romney Marsh, oppure si dirige verso la spiaggia, alla ricerca dei piccoli oggetti portati dalla marea, che diventano parte del suo giardino o dei suoi quadri. A Londra, invece, il tempo sembra tornare indietro e Jarman ringiovanisce, frequenta bar e locali notturni indulgendo in attività più trasgressive. Sempre Halberstam fa notare come:

[...] in Western cultures, we chart the emergence of the adult from the dangerous and unruly period of adolescence as a desired process of maturation; and we create longevity as the most desirable future, applaud the pursuit of long life (under any circumstances), and pathologize modes of living that show little or no concern for longevity. Within the life cycle of the Western human subject, long periods of stability are considered to be desirable, and people who live in rapid bursts (drug addicts, for example) are characterized as immature and even dangerous.<sup>112</sup>

Nella società eterosessuale il tempo viene programmato in base alle esigenze della vita familiare. L'esistenza è organizzata secondo tappe prestabilite che scandiscono il passaggio dal periodo dell'adolescenza alla vita adulta. Il progresso 'naturale' dell'individuo all'interno della società è organizzato secondo il percorso studio-lavoro-matrimonio-prole. Chi non accetta di essere imbrigliato viene escluso, spesso ostracizzato dagli altri membri della società. Basti pensare allo stigma strisciante del quale soffrono le donne che non si sono sposate, o quelle che non vogliono o non hanno avuto l'opportunità di avere figli, una disapprovazione tanto forte da finire per instillare in loro un senso di fallimento.

Svincolati dall'imperativo riproduttivo, i soggetti *queer* non devono rispettare la suddivisione eteronormativa del tempo. Ma possono indulgere più a lungo nell'età adolescenziale. Jarman, fino alla fine dei suoi giorni, non ha mai smesso di frequentare i bar, o lo Hampstead Heath, mantenendo uno stile di vita che sicuramente molti troverebbero quanto meno discordante con il suo stato di salute. L'ultimo accenno a una sua incursione nel parco risale al 6 luglio del 1993, circa sei mesi prima di morire. Certo, da molto tempo, quelle passeggiate notturne non significavano più incontri di natura sessuale, ma erano diventate un pretesto per parlare con altri uomini, per sentirsi *queer* e affermare la propria diversità di fronte alla società eterosessuale, ma soprattutto un modo per sentirsi vivo, e, come si può intuire dal brano che segue, per ricordare i fasti di uno stile di vita che aveva dovuto abbandonare a malincuore:

[...] my whole being has changed; my wild nights on the vodka are now only an aggravating memory, an itch before turning in. Two years have passed with a few desultory nights out. Even with safer sex I've felt the life of my partner was in my hands. Hardly the cue for a night abandonment. I've come a long way in accepting the restraint. But I dream of an unlikely old age as a hairy satyr.<sup>113</sup>

Raccontando un tempo 'adolescenziiale', diverso da quello eteronormativo, Jarman cerca di resistere agli imperativi di un periodo storico – quello delle leadership nazionali di Thatcher e Major – particolarmente difficile per chi, come lui, aveva deciso di vivere la propria condizione alla luce del sole.

A proposito della storia, Jean-Luc Nancy, in *La comunità inoperosa*, scrive che questa appartiene alla comunità, o meglio, all'essere-in-comune, in quanto la comunità non è un'entità, ma un evento che si verifica indipendentemente dalla nostra volontà:

[...] la storia [...] non dipende più in primo luogo dalla questione del tempo, né da quella della successione, né da quella della casualità, ma da quella della comunità o dell'essere-in-comune.

E questo perché la comunità è essa stessa qualcosa di storico. Essa, cioè, non è né una sostanza, né un soggetto, non è un essere comune che potrebbe essere lo scopo e il compimento di un processo e di un progresso, ma un essere-in-comune, che semplicemente *accade* o che è *l'accadere*, un evento più che un "essere".<sup>114</sup>

Nancy cerca di definire la comunità tornando alla radice del concetto di comunismo:

[...] la parola "comunismo" è l'emblema del desiderio di trovare o ritrovare un *luogo della comunità*, sia al di là delle divisioni sociali che dell'asservimento a un dominio tecnico-politico, come pure al di là dell'indebolimento che la libertà, la parola, o la semplice felicità subiscono, se sottoposte all'ordine esclusivo della privatizzazione [...].<sup>115</sup>

Il luogo della comunità, l'essere-in-comune, non è contemplato da una società che è governata dalla proprietà privata. Le politiche conservatrici, intese come opposizione al 'comunismo', non possono rappresentare nessuna velleità comunitaria, ma solo gli interessi privati di un'oligarchia. E a cavallo fra gli anni '80 e '90, la società inglese guidata dalla destra, attraverso una serie di privatizzazioni, subisce uno smantellamento dello stato sociale che la allontana da un'idea di comunità nazionale che va al di là delle divisioni sociali. Nell'Inghilterra di quel periodo questo si poteva toccare con mano, visto il forte indebolimento delle organizzazioni sindacali e della forza sociale della classe operaia. Anzi, come afferma Rutherford, la propaganda politica della destra basata sulla creazione continua della differenza, faceva sì che le identità fossero più che mai incerte e incapaci di riconoscersi in una formazione politica e quindi in una comunità:



[the] reflexive politics of difference places us in an interregnum. We are caught between the decline of old political identifications and the new identities that are in the process of becoming or yet to be born. [...] Identity then is never a static location, it contains traces of its past and what it is to become. It is contingent, a provisional full stop in the play of differences and the narrative of our own lives. But such an understanding, while recognising the change and displacements of identities must also address the non-discursive factors of class formation and the logic of capital which play a powerful restraining role in determining where and how far anyone moves.<sup>116</sup>

Inoltre l'impronta ideologica di Thatcher si esternava nel tentativo di propagandare la comunità nazionale come una comunità eterosessuale. I membri della famiglia tradizionale costituivano l'unica comunità possibile, e quindi l'unica che, sempre secondo Nancy, era autorizzata a trasmettere la storia ufficiale.

Una parte consistente dell'opinione pubblica inglese, e dei media, considerava le PWA – e più in generale gli omosessuali, visto che l'AIDS era la 'peste gay' – come delle mine vaganti, o dei morti che parlano. I quotidiani inglesi, per esempio, a intervalli regolari, facevano passare la notizia della morte di Jarman, se non come già avvenuta, almeno come imminente. Per i sieropositivi gli spazi di espressione si erano ridotti considerevolmente, basti ricordare che alcune aziende in quel periodo sottoponevano i dipendenti a test del sangue obbligatori, e che chi si rifiutava o veniva trovato positivo all'HIV rischiava il licenziamento.

«AIDS has made the oppression of gay men seem like a moral imperative»<sup>117</sup>, e ha rovesciato ogni logica. I membri più deboli della società, bisognosi di assistenza e cure, venivano emarginati, spinti a nascondersi, privati dello spazio essenziale per vivere; e a Jarman veniva regolarmente sottratto anche il tempo della propria scomparsa. Affermare la propria singolarità nella contingenza della malattia significava smarcarsi da tutto questo e ridefinire i rapporti con quella comunità che già lo considerava deceduto. La ricerca dell'isolamento, la migrazione verso la periferia era l'espressione della necessità di trovare una comunità alternativa:

A personal mythology recurs in my writing [...]. For me this archeology has become obsessive, for the "experts" my sexuality is a confusion. All received information should make us inverts sad. But before I finish I intend to celebrate our corner of Paradise, the part of the garden the Lord forgot to mention.<sup>118</sup>

In queste poche righe sta tutto il senso dell'operazione diaristica di Jarman. La narrazione del sé, o meglio, la mitologia personale di Jarman – la stessa di cui si serve per delineare la propria identità – viene contrapposta alle informazioni che passano sui mezzi di comunicazione di massa, le stesse che gli 'esperti', presunti rappresentanti della scienza ufficiale, usano per definire i gay come invertiti. La «received information» è appunto quella che defini-

sce l'omosessualità come una patologia, attribuendole il tratto distintivo della sintomatologia del trauma: la depressione. Il rifiuto di questa informazione ufficiale, che passa attraverso la narrazione del sé, fa del diario il luogo della creazione di una comunità (come si può dedurre dall'uso del pronome personale «us» e del possessivo «our»), alternativa alla società eteronormativa 'sana'. In queste poche righe il diario e il giardino vengono accomunati in quanto spazi in cui si resiste alla «received information», alla conoscenza ufficiale degli esperti, ma anche alla storia come essere-in-comune.

Dal seguente brano si comprende chiaramente che Jarman vedeva il proprio 'angolo di Eden', in contrasto con i giardini monumentali (in particolar modo con quello di Villa Borghese e con il giardino di Sissinghurst dei Sackville-West), ovvero porzioni di territorio che sono entrate a far parte della storia ufficiale, e che quindi appartengono al tempo della storia:

*Rome 1946 – Borghese Gardens*

[...]

This particular shadow of Eden was originally the grounds of the villa that Scipione Borghese built for himself early in the seventeenth century. [...]

Time itself must have started in earnest after the Fall, because the seven days in which the world was created we now know was an eternity. The ancient Egyptians, whose lives were measured by the annual rise and fall of the Nile, were amongst the first who marked its passage systematically; the Borghese garden commemorates the Egyptians with a gateway in the form of twin pylons.

In every corner the park mapped out Time's History: its glades were strewn with monuments to mark its passing. Not the least of which was a circle of marble worthies put up at the end of the nineteenth century to celebrate the unification of Italy: a series of pasty po-faced poets, politicians, musicians, and engineers, who have paved the way for the modern state. Idiologically solemn, these dumb statues were always in danger of the graffiti brush – some had red noses; for me these were the most interesting.

What Scipione with its grand vision would have thought of all these worthies in the ruins of his Eden I cannot imagine. He strutted about in his cardinal's scarlet and built a dynasty and his ostentatious polychrome villa: a vulgar gilded pleasure palace in the modern manner, filled with yet more antique marble. A far cry from Adam's wooden hut in Paradise, no doubt generations attempted to capture in a thousand garden houses, rustic summer houses and *cottage ornées*.

One day I returned home to our flat in via Paisiello for tea, to find that the seven days of the week were now mapped out by bells – and lessons at the American School.

Years later, in 1972, I returned to the Borghese gardens with a soldier I met in the Cinema Olympia. He had thrown his arms around me in the gods; later we made love under the stars of my Eden.

*Sissinghurst, September '88*

Sissinghurst, that elegant sodom in the garden of England, is "heritized" in the institutional hands of the National Trust. Its magic has fled in the vacant eyes of tourists. If two boys kissed in the silver garden now, you can be sure they'd be shown the door. The shades of the Sackville-Wests pursuing naked guardsmen through the herbaceous borders return long after the last curious coachload has departed, the tea shoppe closed, and the general public has returned home to pore over the salacious Sundays, ferreting out another middle-aged victim driven into the not so secret arms of a boy starved of attention and affection who has split the beans for the illusory security of cash. "He pulled down the boy's pants and blew him for £20 in the corridor of a cinema/a public lavatory/a deserted station, they met in a seedy club/Half Moon Street/the Dorchester."

Two young men holding hands on the street court ridicule, kissing they court arrest, so the worthy politicians, their collaborators, the priests, and the general public push them into corners where they can betray them in the dark. Judases in the garden of Gethsemane.<sup>119</sup>

La creazione di giardini monumentali ha la stessa funzione di quella di musei e biblioteche nazionali; sono luoghi votati ad esprimere i connotati quintessenziali della cultura di un determinato paese, e per questo rappresentano chiaramente un'operazione di consolidamento di identità nazionali. Sia Villa Borghese che Sissinghurst erano luoghi privati, luoghi di piacere – un «pleasure palace» e una «elegant sodom» – trasformati dalle istituzioni in luoghi pubblici, freddi monumenti alla memoria collettiva.

Il giardino di Villa Borghese è consacrato alla «Time's History», la storia del tempo, la storia ufficiale, quella della riunificazione d'Italia, e quindi della determinazione del popolo italiano. Nel 1946 Jarman aveva vissuto per un periodo a Villa Borghese: «[h]ere in the cool of summer afternoon I rode the tough little donkeys through glades of acanthus, under the old cedar trees to a water clock which kept time on a cascade of fern covered rocks»<sup>120</sup>. Il giardino romano è stato l'Eden dell'infanzia di Jarman, di conseguenza il tempo della sua infanzia è stato quello della storia ufficiale. Leggendo la descrizione dei suoi giorni in via Paisiello, d'improvviso dal 1946 si passa al 1972, quando in quello stesso luogo, «under the stars of my Eden», l'autore ha fatto l'amore con un soldato. Jarman costruisce così la propria storiografia contrapponendo il tempo del proprio piacere a quello istituzionale della storia:

[...] il "nostro tempo" significa proprio una certa sospensione del tempo, del tempo concepito come qualcosa che trascorre e fugge continuamente. Un puro trascorrere, infatti, non potrebbe essere "nostro". L'appropriazione che il termine "nostro" rivela [...] indica qualcosa come un'immobilizzazione – o, meglio ancora, significa che qualcosa del tempo, [...] qualche temporalità *in quanto temporalità* diventa come un certo spazio, come un certo campo che potrebbe essere nostro dominio secondo una modalità molto strana della proprietà.<sup>121</sup>

Grazie a un rapporto sessuale 'sodomitico', il flusso del tempo viene sospeso, e lo spazio dell'Eden, diventato proprietà di Jarman, si impregna di omoerotismo.

Al contrario di Villa Borghese, Sissinghurst è il giardino del Getsemani, il giardino del tradimento. Lo spirito gaudente dei Sackville-West è stato tradito dalla monumentalizzazione ad opera del National Trust. Un luogo magico corrotto dal capitalismo, dalle orde di turisti che insieme a un *establishment* eterosessista spingono gli omosessuali a rifugiarsi in luoghi bui nei quali sono costretti a vergognarsi e ad accusarsi l'un l'altro. Entrambi i giardini hanno vissuto la stessa parabola: la loro storia sodomitica è stata cancellata, mentre sul loro territorio è stato impresso il marchio di una cultura nazionale e nazionalista. Entrambi sono diventati protagonisti di riti collettivi insensati, come i pellegrinaggi di massa o l'esposizione dei busti di uomini illustri, che danno l'illusione di essere parte di una nazione unitaria e omogenea, i cui valori, egualmente condivisi da tutti i suoi membri, sono motivo di orgoglio<sup>122</sup>. E se per Jarman Villa Borghese rappresentava un ritorno ad un Eden diverso, contaminato dalla *queerness*, Sissinghurst era la cacciata dal paradiso terrestre, ovvero la conferma che la formazione di identità culturali modellate da sentimenti nazionalisti non danno spazio a identità che non siano normative, ovvero rispondenti ai canoni imposti dalle classi al potere.

Dungeness è stato ribattezzato dagli abitanti del luogo, 'The Fifth Continent', 'The Sixth Continent', o addirittura 'World's End', una geografia sconosciuta, perché terra recente, strappata alla palude. Il giardino di Prospect Cottage quindi è una terra di mezzo. Non è florido e lussureggiante, ma è tenace<sup>123</sup>; sfida la natura, e anche se non ha niente a che vedere con l'abbondanza del paradiso, in un certo senso è parte di esso: «[e]ach park dreams of Paradise; the word itself is Persian for garden»<sup>124</sup>. Il giardino di Jarman è quell'angolo di paradiso che il Signore si è dimenticato di nominare, non uno spazio al di fuori dell'Eden, quindi, ma all'interno; una porzione di territorio situata contemporaneamente all'interno e all'esterno del tempo canonico, quello della Genesi e della storia ufficiale. Il suo creatore non intendeva realizzare un universo parallelo e isolato, anzi voleva un luogo in cui celebrare una comunità alternativa, ma non contrapposta a quella nazionale. Jarman non si pone in opposizione diretta ai partiti conservatori, non si posiziona nel mezzo della strada principale, ma a lato, insieme a quella memoria culturale traumatica, che comprende l'AIDS, e che si vorrebbe obli-terare dalla storia ufficiale.

Questo è ciò che tenta di fare nel film *The Garden* (1990), nel quale la storia della passione di Cristo si sovrappone alla storia d'amore fra due giovani uomini. Jarman sfrutta l'immaginario sacro per comparare la condizione di Gesù con quella degli omosessuali nell'Inghilterra thatcheriana. Attraverso il film viene affermata anche la valenza del giardino di Prospect Cottage, che, vista la peculiare resistenza della sua vegetazione, non è una semplice allegoria della tenacia di Jarman e della comunità *queer*, ma un

modo di esprimersi in maniera unica e singolare, il tentativo di definire quella collettività attraverso la piena espressione della sua personalità artistica. Nell'isolamento di Dungeness Jarman intendeva esprimere un'idea di comunità che si opponesse a quella definita dai partiti politici: «[a]nd this kind of being together is staged in resistance to political formations which attempt to consolidate a community as if it were an immanent being»<sup>125</sup>; o meglio, come suggerisce Daniel O'Quinn, intendeva la *community of others* alla maniera di Nancy, un essere-in-comune con l'altro, dove l'altro era se stesso:

La comunità è la comunità degli *altri*, che non vuol dire che parecchi individui abbiano una qualche natura comune al di là delle loro differenze, ma che semplicemente partecipano alla loro alterità. L'alterità è, ogni volta, l'alterità di ogni "me stesso" che è "me stesso" solo in quanto è un altro. L'alterità non è una sostanza comune, ma è la non-sostanzialità di ogni "sé" e del suo rapporto agli altri. Tutti i "sé" sono in rapporto attraverso la loro alterità. Essi, cioè, non sono "in rapporto" – in nessuna maniera determinabile del rapporto – sono *insieme*. L'essere-insieme è l'alterità.<sup>126</sup>

La tecnica compositiva dei diari di Jarman, e particolarmente in *MN*, fa uso abbondante della citazione, che interrompe il flusso narrativo della quotidianità dello scrittore, e produce un testo che pare sospeso nel tempo. In alcune pagine di diario passato e presente vengono amalgamati creando un continuum temporale, che poco ha a che vedere con la data posta a inizio pagina. Le citazioni sono tratte prevalentemente da libri antichi come il *Great Herball, or Generall Historie of Plantes* (1597) di John Gerald, o il *Complete Herbal* (1633) di Nicholas Culpeper<sup>127</sup>, ma anche Plinio, Ovidio, Marziale, Thomas Hill, William Lawson e altri. L'impasto di tempi e il riferimento alla storia passata sembrano voler suggerire che il trauma di cui Jarman soffre fa parte di una dimensione che precede di molto la sua e che va di pari passo con la storia dell'omofobia.

Alla pagina datata 2 marzo 1989, si parla dei domestici che hanno vissuto con la famiglia Jarman nel periodo in cui, a causa del lavoro del padre, erano costretti a trasferirsi spesso. Una di questi era una ragazza di Cambridge che rimase con loro per un paio di settimane: «taking my sister and I into town to shower us with expensive, "unsuitable" presents. Her last gift to me was a bunch of arum lilies, which I brought home – to my father's visible embarrassment. [...] Dad, I know, would have preferred a brace of pistols»<sup>128</sup>. Il riferimento alle armi porta con sé una concezione militaresca della mascolinità naturalmente condivisa da un padre comandante della RAF. L'amore di Jarman bambino verso i fiori non può che essere considerato inappropriato dal genitore, perché lontanissimo dai canoni di una 'sana mascolinità'. Dopodiché il racconto prosegue per qualche riga, e si conclude con un brano tratto dal *Gerald's Herball*:

[...] the lore of the arum is more so – Gerald informs us that:  
Bears after they have lien in their dens forty days without any manner of

sustenance, but what they get from licking and sucking their own feet, doe as soone as they come forth eat the herb cuckoo pint. Through the windie nature thereof the hungry gut is opened.

But the plant has more practical uses than causing bears to fart. It was used to starch the ruffs that Titian's dark young men wear – a beauty bought at the expense of the laundresses' hands, which *this most pure white starch chap-peth, blistereth and maketh rough and rugged and withal smarting*.<sup>129</sup>

Le parole di Gerald servono ad allontanare il ricordo della disapprovazione paterna. Il rifiuto delle sue concezioni si esplica attraverso la citazione di un brano di natura scientifica e canonica, e quindi 'mascolina', che in questo caso opera un ribaltamento della comune associazione fra amore per i fiori e omosessualità accennando umoristicamente all'attività intestinale degli orsi. E anzi il riferimento all'eleganza degli uomini dipinti da Tiziano, che ricercavano la bellezza delle vesti anche se era ottenuta a discapito della delicatezza delle mani femminili, ci consegna un'immagine di uomini meno 'maschi' di quanto suggerisca la loro apparenza tenebrosa di «dark young men»<sup>130</sup>.

La pagina di diario continua proponendo l'associazione fra omosessualità e flora attraverso un altro racconto della propria infanzia. I genitori di Jarman tornando da una settimana bianca a Saint Moritz:

[...] crept into my room in the dead of night and silently fixed a Swiss clock on the wall at the foot of my bed – a gruff little owl whose eyes moved in time to the tick.

Waking, I was certain my room was host to a demon; terrified, I watched the remorseless eyes in the half light, till dawn gave me the courage to bolt shivering with fear to my parents' bed. My father laughed: "Don't be such a pansy, Derek".<sup>131</sup>

Immediatamente dopo queste parole inizia un paragrafo dedicato alla descrizione delle proprietà vere e presunte delle viole del pensiero. Una volta appurato che la *viola tricolor* era considerata un potente afrodisiaco, impiegato anche nella cura delle malattie veneree, Jarman si chiede:

Was the pansy pinned to us, its velvety nineteenth century showiness the texture of Oscar's flamboyant and floppy clothes? As Ficino says, the gardens of Adonis are cultivated for the sake of flowers not fruits – now what about those fruits? Pansies, before you smile, are the flower of the trinity. *Don't be such a lemon*.<sup>132</sup>

L'accostamento fra omosessualità e mondo floreale o vegetale è un luogo comune vecchio di millenni. Attraverso il riferimento ad Oscar Wilde, la cui caratteristica più nota sono i modi raffinati e poco maschilini, Jarman riporta alla mente lo stereotipo dell'omosessuale più diffuso, ovvero quello di un uomo effeminato, di un uomo che non è un 'vero uomo'. Il rimanendo immediatamente successivo a Ficino sposta l'accento dal Novecento al

Rinascimento, un periodo storico che Jarman considerava *queer*: «civilisation is queer, particularly the Renaissance, distinguished by the fact that most of its artists didn't marry, unlike those in our own century. From the moment Lorenzo, who slept with boys, commissioned Ficino to translate Plato things changed»<sup>133</sup>. La decostruzione dello stereotipo novecentesco attribuito ai gay viene spezzato dal richiamo a Ficino, e quindi a un argomento serissimo – e canonico – come la filosofia neoplatonica; mentre il richiamo al giardino di Adone e alla trinità sposta la prospettiva dal basso verso l'alto, dal luogo comune popolare al divino. Ricordando la connotazione che il termine «pansy»<sup>1</sup> aveva prima del Novecento, oggi se ne perde il significato denigratorio; significato che l'autore, attraverso la apparentemente insensata frase finale («[d]on't be such a lemon»), pare suggerire, deve, per forza, essere aleatorio.

L'effeminatezza rappresentata da Wilde ci riporta alle teorizzazioni sull'estetica *camp*. Dal momento che ai fini di questo lavoro sarebbe fuori luogo aprire una parentesi sulle varie definizioni, che da Susan Sontag in poi, sono state date del concetto di *camp*<sup>134</sup>, basti sapere che:

To be camp is to present oneself as being committed to the marginal with a commitment greater than the marginal merits. [...]

The primary type of the marginal in society is the traditionally feminine, which camp parodies in an exhibition of stylised effeminacy. In the extent of its commitment, such parody informs the camp person's whole personality, throwing an ironical light not only on the abstract concept of the sexual stereotype, but also on the parodist him or herself. [...]

Camp self-parody presents the self as being wilfully irresponsible and immature, the artificial nature of the self-presentation making it a sort of off-stage theatricality, the shamelessness insincerity of which may be provocative, but also forestalls criticism by its ambivalence. Non-camp people are occasionally frivolous as a holiday from moral seriousness; camp people are only occasionally not frivolous.

Other types of the marginal are the trivial, the trashy, the kitsch and the not-terribly-good. Thus, in the cultural sphere, to be camp is to be perversely committed to the trash aesthetics or to a sort of "cultural slumming"[...], which, being in theory incomprehensible to non-camp people, becomes fashionably exclusive.

[...]

In camp culture, the popular image of the homosexual, like the popular image of the feminine woman, is mimicked as a type of the marginal.<sup>135</sup>

*Camp*, in parole povere, è una parodia, un'inversione ironica delle convenzioni socio-culturali, finalizzata alla rielaborazione *queer* delle ideologie dominanti o di costrutti sociali come le identità sessuali e di genere.

Secondo Leo Bersani, la parodia *camp* non solo disinnesca il desiderio, ma in realtà non fa altro che riaffermare l'identità maschile eterosessuale, inscrivendo nell'identità gay una componente misogina tipica dell'uomo eterosessuale. Allo stesso modo, la cura ossessiva del corpo e dell'abbigliam-

mento del macho gay – uno stile da motociclista che spesso viene usato come arma di seduzione – invece di sovvertire la mascolinità riesce soltanto a pervertirla, facendo del gay vestito di pelle e borchie la brutta copia, e non la parodia, del macho eterosessuale. Il rischio insomma, è quello di identificarsi con il ‘nemico’ e di sentirsi inadeguati e inferiori rispetto alle rappresentazioni imposte di mascolinità che, in teoria, si sta cercando di sovvertire. Al contrario una «authentic gay male political identity»<sup>136</sup>, afferma Bersani:

[...] implies a struggle not only against definitions of maleness and of homosexuality as they are reiterated and imposed in a heterosexist social discourse, but also against those very same definitions so seductively and so faithfully reflected by those (in large part culturally invented and elaborated) male bodies that we carry within us as permanently renewable sources of excitement.<sup>137</sup>

Se davvero si vuole minare le basi ideologiche della società eterosessuale, bisogna smettere di usare il proprio corpo per suscitare desiderio e eccitamento sessuale nell'altro.

Nei suoi diari Jarman non tralascia nessun dettaglio riguardo all'avanzamento della malattia. Il decadimento fisico, gli effetti collaterali e indesiderati delle terapie, la perdita di peso e dell'appetito (anche sessuale), e persino l'incontinenza, vengono descritti senza alcun riserbo:

This upset stomach is a bore – I crapped in the lift this morning. This is the fifth time I've been caught short – in the past I've tried to hang on, soiling trousers, shoes, everything. Last time I decided I would take down my pants wherever I happened to be, so the lift ended up covered in crap. HB flung his hands in the air – at the thought of some neighbour opening the lift door to find me shitting – and cleaned it up. My trousers were saved, it was a good decision. I've done it once, I'll do it again.<sup>138</sup>

Il brano risale al giugno 1993. La salute di Jarman si stava deteriorando velocemente, rendendo qualsiasi azione quotidiana estremamente difficile. Con la pelle irritata e tormentata da un rash cutaneo e dagli ascessi, quasi cieco a causa del *citomegalovirus*, indebolito da frequenti attacchi di polmonite, e dall'atassia, Jarman aveva accettato l'irritabilità del suo intestino con rassegnazione. L'estrema sincerità con la quale racconta gli aspetti meno nobili della malattia e il proprio disfacimento fisico, dimostra con chiarezza la sua volontà di allontanarsi dall'idea di un corpo costruito come un'arma di seduzione e, quindi in linea con Bersani, garantisce l'autenticità della sua identità politica.

Anche Eve Kosofsky Sedgwick considera l'estetica *camp* insufficiente per definire le identità gay, ma propone il sentimento della vergogna, *shame*, come il mezzo più potente ed efficace per definire il *queer*: «at least



for certain (“queer”) people, shame is simply the first, and remains a permanent, structuring fact of identity: one that [...] has its own, powerfully productive and powerfully social metamorphic possibilities»<sup>139</sup>. Partendo da una analisi accurata dei meccanismi psichici che generano la vergogna, Sedgwick ne individua l’origine in un’interruzione del processo di identificazione dei figli con i propri genitori. Il periodo fra il terzo e il settimo mese di vita dei neonati, proprio quando hanno imparato a riconoscere la fisionomia della persona che se ne prende cura,

[...] is the moment when the circuit of mirroring expressions between the child’s face and the caregiver’s recognized face [...] is broken: the moment when the adult’s face fails or refuses to play its part in the continuation of mutual gaze; when, for any one of many reasons, it fails to be recognizable to, or recognizing of, the infant who has been, so to speak, “giving face” based on faith in the continuity of this circuit. [...] Shame floods into being as a moment, a disruptive moment, in a circuit of identity-constituting identificatory communication.<sup>140</sup>

La perdita del *feedback* proveniente dal genitore scatena nell’infante un senso di isolamento sociale e quindi il bisogno irrefrenabile di ristabilire la situazione precedente, ovvero di tornare a rispecchiarsi nell’adulto. La reazione fisica che viene scatenata è evidente e facilmente interpretabile dall’adulto: occhi bassi, capo chino, e anche un certo rossore sul volto, segnalano il disagio e il desiderio che questo venga alleviato. Sono questi segnali corporei, palesi e incontrollabili, che fanno della vergogna un mezzo di comunicazione molto efficace.

Inoltre, dal momento che è un sentimento scaturito dall’interruzione dell’identificazione con il genitore, si può dire che la vergogna è anche il primo mezzo di costruzione dell’identità individuale. Sedgwick afferma che la vergogna si pone in rapporto dinamico con l’identità perché è contagiosa, può essere innescata anche da ciò che non ci riguarda, come lo stigma o l’imbarazzo di un’altra persona, o da una situazione in cui non si è direttamente coinvolti, come quando si assiste all’umiliazione di qualcun altro. Ci porta a identificarci con l’altro, ma allo stesso tempo lo definisce e lo individua come estraneo: «[t]hat’s the double movement shame makes: toward painful individuation, toward uncontrollable relationality»<sup>141</sup>.

È proprio nell’associazione con lo stigma che la vergogna può essere vista come un punto di vista nuovo dal quale guardare le politiche identitarie e in particolar modo la soggettività *queer*. In quest’ottica la descrizione di situazioni imbarazzanti e stigmatizzanti, come ‘l’incidente’ di Jarman nell’ascensore, può essere letta come una forma di attivismo politico. La vergogna è un meccanismo contagioso e irresistibile, un mezzo di comunicazione empatico e potente che può modificare la percezione che abbiamo degli altri e di noi stessi, e prefigurare una trasformazione politica e sociale.

Concludendo, vorrei interpretare la scrittura di diari secondo i parametri della performance *queer* di Cvetkovich. In maniera simile alle pratiche di

de Certeau, che fanno uso di strumenti quotidiani come un linguaggio e un registro basso, la *performance queer*, descritta da Cvetkovich in *An Archive of Feelings*, fa uso del registro quotidiano, ma soprattutto dell'ironia «to stage the recovery of memory as a process whose results are ultimately fragmented, incomplete, and fictional»<sup>142</sup>.

La *performance queer* nasce dal racconto di esperienze personali, di solito traumatiche. Avendo un carattere prevalentemente privato in genere viene messa in scena da un soggetto singolo, e anche se l'argomento è intimamente connesso alle storie personali di soggetti *queer*, la *performance* diventa un luogo di discussione pubblico che, attraverso la pratica della memoria, cerca di definire uno spazio culturale proprio:

Forced to draw on memory and personal experience to construct an archive in the wake of a dominant culture that provides either silence or homophobic representations of their lives, queers have used solo performance as a forum for personal histories that are also social and cultural ones. There is a significant link between performance art and testimony in terms of a shared desire to build culture out of memory. The life stories of performance art are often structured around, if not traumatic experience, moments of intense affect that are transformative or revealing.<sup>143</sup>

In pratica le forme di *performance queer* sono votate alla costruzione di archivi che possano racchiudere e conservare quella memoria culturale che non viene ricordata e che quindi non ha nessun ruolo all'interno delle politiche identitarie nazionali: «[q]ueer performance gives expression to the cultural memory that is otherwise lost to amnesia»<sup>144</sup>. La ricerca di un registro basso e quotidiano e il ricorrere all'ironia, impediscono che ci sia il rischio di scadere nel sentimentalismo. Riuscire a ridere e alleggerire i toni con i quali si raccontano eventi tragici evita che si consideri il trauma deprimente, e quindi patogeno.

L'AIDS implica una serie di interconnessioni fra pubblico e privato, e fra lutto e attivismo, fino al punto che raccontare la propria esperienza della malattia, come questo lavoro cerca di dimostrare, diviene una forma di attivismo politico. Ma leggere queste storie come il racconto di 'semplici' eventi traumatici, in un certo senso le banalizza. Ecco perché il ricorso all'ironia è importante, perché elude la banalizzazione e apre una visione alternativa del trauma, che comprende una gamma di sentimenti più ampia di quelli normalmente associati al disturbo post-traumatico. In frasi come: «[t]he young doctor who told me this morning I was a carrier of the AIDS virus was visibly distressed. I smiled and told her not to worry, I had never liked Christmas»<sup>145</sup>, o in un brano come il seguente:

Everything I perceive makes a song, everything I see saddens the eye. Behind these everyday jottings – the sweetness of a boy's smile. Into my mind comes the picture of a blood red camellia displaced in the February light.

*Grete dropis of blode, in this shewing countless raindrops fall so thick no many man may number them with bodily witte.*<sup>146</sup>

Jarman non lascia che la tragicità della vita prenda il sopravvento, e alleggerendo i toni tramite l'ironia o l'uso di una citazione, evita l'autocommiserazione. Daniel O'Quinn, vede nel ricorso così frequente alle citazioni da parte di Jarman il riflesso, a livello testuale, della creazione di una comunità come un insieme di altri; l'eterogeneità del testo rispecchierebbe così la volontà di creare una «articulation of singularities»<sup>147</sup>. A mio avviso però è molto più interessante considerare i testi di Jarman come il tentativo di costituire un archivio personale e temporale che potesse comprendere tutta la sua esperienza e allo stesso tempo commemorare se stesso e la propria opera prima che la cultura ufficiale la assorbisse e canonizzasse. Voleva che la sua arte continuasse a testimoniare la singolarità della sua personalità e la sua opposizione a una cultura che appiattiva l'originalità e il dissenso fagocitando e volgarizzando qualsiasi forma di espressione culturale. L'archivio di Jarman rappresenta il suo tentativo di definire una comunità *queer*, ma è anche testimonianza della vita interiore del suo creatore:

I had to write of a sad time as a witness – not to cloud your smiles – please read the cares of the world that I have locked in these pages; and after, put this book aside and love. May you of a better future, love without a care and remember we loved too. As the shadows closed in, the stars came out.  
I am in love.<sup>148</sup>

#### Note

<sup>1</sup> A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke UP, Durham-London 2003, pp. 210-211.

<sup>2</sup> A. Sinfield, *Gay and After*, Serpent's Tail, London 1998, p. 84.

<sup>3</sup> UNAIDS 2008 Report on the Global AIDS Epidemic, accessibile all'indirizzo web: <[http://www.unaids.org/en/KnowledgeCentre/HIVData/GlobalReport/2008/2008\\_Global\\_report.asp](http://www.unaids.org/en/KnowledgeCentre/HIVData/GlobalReport/2008/2008_Global_report.asp)> (09/2011).

<sup>4</sup> A. Sinfield, *Gay and After*, cit., pp. 89-90.

<sup>5</sup> In realtà fu Jean-Martin Charcot che per primo intuì le potenzialità patogene del trauma ipotizzando che potesse essere la causa scatenante di alcuni casi di isteria. Charcot cominciò a studiare le malattie del sistema nervoso nel 1862, anno in cui gli venne affidata la direzione dell'ospedale parigino de La Salpêtrière. Le sue lezioni del martedì, durante le quali si ipnotizzavano le pazienti affette da isteria, erano famose in tutta Europa e furono frequentate dallo stesso Sigmund Freud. Fu proprio grazie a queste lezioni e alle scoperte fatte da Joseph Breuer durante la cura di Anna O., che Freud si avvicinò allo studio dell'isteria e trovò il collegamento fra trauma, rimozione e disagio psichico. Cfr: J. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*. 5 volumes, A. Delahaye, Paris 1872-1887; S. Freud, *Opere vol. 1: Studi sull'isteria in Sigmund Freud e altri scritti (1886-1895)*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

<sup>6</sup> A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, cit., p. 18.

<sup>7</sup> Nel presente lavoro, l'aggettivo *queer* sottintende l'intero spettro delle sessualità non eteronormative, ovvero quelle gay, lesbica, bisessuale, e transgender (GLBT), ma è usato anche secondo l'accezione più generica di 'non eteronormativo'.

<sup>8</sup> S. Watney, *Practices of Freedom: 'Citizenship' and the Politics of Identity in the Age of AIDS*, in J. Rutherford (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London 1990, pp. 178-180.

<sup>9</sup> Cfr. A. Sinfield, *Gay and After*, cit., p. 86. A proposito della compattezza della comunità gay, in particolar modo nel contesto americano, vale la pena riportare le parole di Samuele Grassi: «Questo senso della comunità, di essere uniti in una battaglia trasversale sempre più minacciosa da più fronti, conferisce un valore unico al discorso sull'AIDS e le sue rappresentazioni; per questo motivo il merito della comunità gay americana rimane indiscutibile e costituisce uno dei momenti più toccanti nella storia della cultura gay», S. Grassi, *L'Apocalisse e la peste dei gay. L'AIDS come meta-narrativa nella letteratura anglo-americana*, Il Dito e La Luna, Milano 2007, pp. 73-74.

<sup>10</sup> Per una disamina del fenomeno della *archive fever* in senso freudiano si veda J. Derrida, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris 1995; tradotto in inglese da E. Prenowitz come J. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, University of Chicago Press, Chicago-London 1996.

<sup>11</sup> Per esempio una delle forme di commemorazione che hanno avuto più successo è il NAMES Project AIDS Memorial Quilt, nato nel 1987 grazie a un attivista di San Francisco, Cleve Jones. L'AIDS Memorial Quilt, è una coperta enorme dal peso di quarantasei tonnellate, formata da pannelli di stoffa di 90x180 cm sui quali vengono stampati o ricamati i nomi dei morti di AIDS. La coperta ha una doppia funzione: da una parte rappresenta un monumento alla memoria alternativo, e dall'altra è un enorme archivio itinerante, che ricorda circa novantamila persone e che nel corso degli anni è stato esposto in vari luoghi degli Stati Uniti.

<sup>12</sup> J. Preston, *Introduction*, in Id. (ed.), *Personal Dispatches: Writers Confront AIDS*, St. Martin's Press, New York 1989, p. xiv.

<sup>13</sup> Raymond Williams, scrittore e sociologo gallese di formazione socialista, è considerato uno dei fondatori dei *Cultural Studies*. Nel suo *Marxism and Literature*, associa i sentimenti all'ideologia, definendoli «meanings and values as they are actively lived and felt». Per lui le strutture riflettono «specific affective elements of consciousness and relationships». Quindi le strutture di sentimento indicano «social experiences in solution, as distinct from other semantic formations which have been precipitated and are more evidently and more immediately available», e in definitiva modellano le relazioni sociali; R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford UP, London-New York 1977, pp. 132-134.

<sup>14</sup> A. Sinfield, *Gay and After*, cit., p. 90.

<sup>15</sup> S.R. Delany, *Foreword*, in R.F. Reid-Pharr (ed.), *Black Gay Man: Essays*, New York UP, New York-London, p. xii.

<sup>16</sup> ACT UP è un'organizzazione senza leader nata a New York nel 1987 dall'unione spontanea di volontari. Le dimostrazioni pubbliche, spesso eclatanti, di ACT UP sono state fondamentali per tenere alta sia l'attenzione pubblica che quella delle istituzioni sulla problematica dell'AIDS.

<sup>17</sup> Vedi nota 1.

<sup>18</sup> D. Jarman, *Modern Nature: The Journals of Derek Jarman*, Century, London 1991. D. Jarman, *Smiling in Slow Motion*, Century, London 2000. I riferimenti futuri ai testi di Jarman saranno citati nel testo e in nota tramite abbreviazione: MN per *Modern Nature* e SSM per *Smiling in Slow Motion*, seguita dal numero di pagina.

<sup>19</sup> La canonizzazione di Jarman, ad opera delle Sisters of Perpetual Indulgence (un'organizzazione no-profit che dal 1979 usa l'iconografia religiosa per richiamare l'attenzione sui problemi della comunità LGTB), ebbe luogo il 22 settembre del 1991 a Dungeness, Kent, dove l'autore abitava. La motivazione che le sorelle addussero recitava, «[t]his is in recognition of his films and books, for all he does for the lesbian and gay community, and because "he has a very sexy nose". [...] He will be titled "Saint Derek of Dungeness of the Order of Celluloid Knights"» (D. Jarman, *At Your Own Risk: A Saint's Testament*, Hutchinson, London 1992, p. 131. Abbreviazione AYOR). Lo stesso giorno Jarman annotava sul suo diario, «[i]t's no small thing to be made a saint, especially when you're alive and kicking, and have to give your consent. [...] I had to take it seriously. I am, after all, the first Kentish saint since Queer Thomas of Canterbury who was murdered by his boyfriend, Henry, in 1770» (SSM, p. 52).

<sup>20</sup> OutRage! è un gruppo britannico di attivisti, nato nel 1990, che si batte per i diritti civili della comunità LGTB.

- <sup>21</sup> D. Jarman, *AYOR*, cit.
- <sup>22</sup> J. Rutherford, *A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference*, in Id.(ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London 1990, p. 11.
- <sup>23</sup> Local Government Act 1988 (c. 9), Office of Public Sector Information, accessibile all'indirizzo web: <[http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1988/Ukpga\\_19880009\\_en\\_5.htm](http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1988/Ukpga_19880009_en_5.htm)> (09/2011).
- <sup>24</sup> S. Watney, *School's Out*, in D. Fuss (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York-London 1991, p. 388.
- <sup>25</sup> M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, trad. di M. Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 8.
- <sup>26</sup> Ivi, p. 15.
- <sup>27</sup> Ivi, pp. 8-9.
- <sup>28</sup> J. Preston, *Introduction*, in Id. (ed.), *Personal Dispatches*, cit., p. xiii. Corsivo mio.
- <sup>29</sup> Ivi, p. xiv.
- <sup>30</sup> H. Arendt, *The Human Condition* (1958), Chicago UP, Chicago 1998.
- <sup>31</sup> D. Jarman, *Dancing Ledge*, Quartet Books, London 1984. Abbreviazione DL.
- <sup>32</sup> MN, p. 56.
- <sup>33</sup> P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1996, p. 14.
- <sup>34</sup> P. Lejeune, *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?*, accessibile all'indirizzo web: <[http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)> (09/2011).
- <sup>35</sup> J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham UP, New York 2005, p. 39.
- <sup>36</sup> Cfr. G. Genette, *Finzione e dizione*, trad. di Sergio Atzeri, Pratiche Editrice, Parma 1994, p. 66: «La dissociazione del *personaggio* e del *narratore* (N≠P) definisce evidentemente, e anche tautologicamente, nella finzione o altrove, il regime eterodiegetico, come la loro identità (N=P) il regime omodiegetico».
- <sup>37</sup> Ivi, p. 67.
- <sup>38</sup> Ivi, p. 75.
- <sup>39</sup> Basti pensare all'*Apologia di Socrate* ad opera di Platone e alla *Settima lettera* sempre di Platone. G. Reale (a cura di), *Platone, Tutti gli scritti*, Rusconi, Milano 1991.
- <sup>40</sup> J. Butler, *Giving an Account of Oneself*, cit., p. 8.
- <sup>41</sup> Ivi, p. 36.
- <sup>42</sup> Ivi, p. 35.
- <sup>43</sup> Ivi, p. 36.
- <sup>44</sup> Derek Jarman non era nuovo alla scrittura, aveva già pubblicato una piccola raccolta di poesie nel 1972 e, molto tempo prima, nel 1964, aveva sviluppato il soggetto per un'opera teatrale, *The Billboard Promised Land*, mai realizzata, della quale rimangono solo degli appunti.
- <sup>45</sup> *AYOR*, p. 91.
- <sup>46</sup> T. Peake, *Derek Jarman*, Abacus Books, London 2001, p. 283.
- <sup>47</sup> Ivi, p. 320.
- <sup>48</sup> Uno fra i tanti, l'amico Herbert Muschamp, che ha commentato: «I can't say that I am a big fan of Derek's movies. I consider the diaries the most valuable works»; H. Muschamp, *Self-Portrait with Rivals*, in E. White (ed.), *Loss Within Loss: Artists in the Age of AIDS*, The University of Winsconsin Press, Madison 2001, pp. 71-73.
- <sup>49</sup> T. Peake, *Derek Jarman*, cit., p. 320.
- <sup>50</sup> DL, quarta di copertina.
- <sup>51</sup> Ovviamente fanno eccezione i brani che riguardano la lavorazione di *Caravaggio*, datati 1983.
- <sup>52</sup> DL, p. 10.
- <sup>53</sup> Ivi, p. 240.
- <sup>54</sup> Ivi, pp. 241-242.
- <sup>55</sup> Ivi, p. 242. In italiano e in corsivo nel testo.
- <sup>56</sup> A. Carson, *Economy of the Unlost* (1999), in J. Halberstam (ed.), *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York UP, New York-London 2005, p. 47.
- <sup>57</sup> DL, pp. 49-50.
- <sup>58</sup> D. Jarman, *Kicking the Pricks* (1987), Vintage, London 1996, p. 19. Abbreviazione KP.

<sup>59</sup> KP, p. 21.

<sup>60</sup> MN, p. 50. Qui Gavin diventa Johnny e le figure del direttore d'istituto e di sua moglie spariscono.

<sup>61</sup> AYOR, p. 20.

<sup>62</sup> Per esempio nel cortometraggio sono stati inseriti estratti girati con una Super 8, un tipo di telecamera amatoriale molto amata da Jarman.

<sup>63</sup> Nei dormitori episodi di nonnismo e bullismo erano all'ordine del giorno. Di solito era il ragazzo a capo del dormitorio, il cosiddetto *prefect*, che si comportava da tiranno: «We dress in grey suits with stiff starched collars which cut into your neck; we polish our black shoes, and polish them again and parade past the prefects twice a day» (DL, p. 51). Ed erano i *prefects* a fare da giudici di gara quando «[a]fter lights out, the boys jerked off in a competition to see who could come first [...]» (AYOR, p. 25). Jarman descriveva così il microcosmo del dormitorio: «[...] the dormitory was divided into three groups: those who would report you – future guardians of morality; those who enjoyed themselves – myself; and the rest, frightened by their own come, and probably destined for the cloth» (*ibidem*).

<sup>64</sup> A quanto pare la passione per la pittura e per il giardinaggio nacquero contemporaneamente in Jarman, innescate da un libro regalatogli in Italia, per il suo quarto compleanno. Il libro si chiamava *Beautiful Flowers and How to Grow Them*. Jarman imparò a disegnare copiando le illustrazioni dei fiori; allo stesso tempo il libro fu il suo primo manuale di giardinaggio.

<sup>65</sup> F. Mangiameli, *Nome, persona, mondo*, postfazione in E. Mileo, *La luna nel risciacquo. Memorie della mia giovinezza*, CISU, Roma 2004, p. 230.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 232-233.

<sup>67</sup> P. Ricoeur, *History as Narrative and Practice: Peter Kemp's Talks to Paul Ricoeur in Copenhagen*, «Philosophy Today», 29, 1985, p. 214.

<sup>68</sup> T. Peake, *Derek Jarman*, cit., p. 53.

<sup>69</sup> La leggenda narra che quando un giornalista gli chiese il motivo di così tanta nudità, Jarman rispose con perfetto *aplomb*: «We couldn't afford the costumes». Accessibile all'indirizzo web: <<http://www.imdb.com/title/tt0075177/trivia>> (09/2011).

<sup>70</sup> L'immagine, appena visibile, creò non pochi problemi al momento della proiezione nelle sale, e Jarman ricorse a un piccolo trucco di montaggio per non doverla tagliare.

<sup>71</sup> Ron Peck, regista e amico di Jarman, in un'intervista lo ha ricordato come un uomo costantemente «raging against the world, or storming with new ideas». A. Kimpton-Nye, *Ron Peck on Derek Jarman*, «400 Blows», accessibile all'indirizzo web: <[http://www.400blows.co.uk/inter\\_peck.shtml](http://www.400blows.co.uk/inter_peck.shtml)> (09/2011).

<sup>72</sup> DL, p. 246.

<sup>73</sup> Un episodio narrato in SSM ci fa capire quanto l'educazione tradizionale che Jarman aveva ricevuto si era radicata in lui molto di più di quello che fosse disposto ad ammettere. Il 22 giugno del 1992, la ex ballerina Anya Linden, moglie di John Davan Sainsbury, barone, membro della House of Lords e Cavaliere dell'Ordine della Giarrettiera, fa visita a Prospect Cottage. Appena Linden chiama per avvertire che sarebbe arrivata entro un paio d'ore, HB, ovvero Keith Collins, il compagno di Jarman, «scrubbed and polished and hid away any Tesco products». Poi mentre il regista sta lavorando in giardino: «HB answered the phone and came outside to say the Palace was ringing: Lady Di was coming down with Anya – would there be space for her and two armed bodyguards to spend the night? This was not so far-fetched that I did not believe him. "Just as well you did the housework, isn't it?" "Oh, God Del how do we call her?" he asked as I rushed to the phone. "Ma'am," I replied. When I got to the phone it turned out to be the publicist from Penguin Books. HB went wild with squeaks of laughter. For the rest of the day he was going round saying "So much for your republicanism Derek. MA'AM." "I was well brought up," I said, "and whatever I might think there's no need to be impolite"» (SSM, p. 151).

<sup>74</sup> AYOR, p. 21.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> Comunicazione personale tramite e-mail (13/11/2009).

<sup>77</sup> P. Ricoeur, *Tempo e racconto* (1985), trad. di G. Grampa, Editoriale Jaca Book, Milano 2008; vol. I, p. 10.

<sup>78</sup> P. Ricoeur, *Narrative Time*, «Critical Inquiry», 7, 1980, p. 178, accessibile all'indirizzo web: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28198023%297%3A1%3C169%3ANT%3E2.0.CO%3B2-H>> (09/2011).

<sup>79</sup> Ivi, p. 182.

<sup>80</sup> J. Halberstam, *In a Queer Time and Place*, cit., p. 47.

<sup>81</sup> Ivi, p. 13.

<sup>82</sup> *KP*, p. 148.

<sup>83</sup> L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, in D. Crimp (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, MIT Press, Cambridge 1988, p. 208.

<sup>84</sup> P. Lejeune, *On Diary*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2009, p. 34.

<sup>85</sup> Ivi, p. 324.

<sup>86</sup> Ivi, p. 31.

<sup>87</sup> Ivi, p. 43.

<sup>88</sup> M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, cit., p. 69.

<sup>89</sup> Un esempio, portato anche da Lejeune, è il caso di Anna Frank, che fu la prima a cominciare a stilare una versione 'pudica' – ripulita di tutti i riferimenti alla sua vita sentimentale e sessuale – del suo diario, con l'obiettivo evidentemente di pubblicarlo non appena terminata la sua reclusione.

<sup>90</sup> P. Lejeune, *On Diary*, cit., p. 31.

<sup>91</sup> *MN*, p. 8. Il giardino di cui si parla è quello che Jarman era riuscito a creare a Prospect Cottage.

<sup>92</sup> Ivi, p. 3.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> Il giardino che Jarman coltivava a Dungeness attirava ammiratori da tutto il mondo. Era motivo di vanto e orgoglio per Jarman, che lo aveva fatto tenacemente crescere a discapito dell'habitat ostile. Tutt'ora viene visitato da più di duecentocinquanta mila persone ogni anno.

<sup>95</sup> *MN*, p. 298.

<sup>96</sup> *SSM*, p. v.

<sup>97</sup> Vd. nota 55.

<sup>98</sup> J. Halberstam, *In a Queer Time and Place*, cit., p. 27.

<sup>99</sup> *SSM*, pp. 162-163. Corsivo nel testo originale.

<sup>100</sup> In realtà Jarman si è sempre sentito ai margini. Essere un giovane artista, negli anni '60, a Londra, gli aveva inevitabilmente aperto le porte della società omosessuale che contava. Divenne amico di David Hockney, Patrick Procktor e Ossie Clark, i pittori più quotati nella Londra di quegli anni, i quali lo misero in contatto con un ambiente che, per un artista emergente, presentava indiscutibili aspetti positivi: «Straight' painters were envious of connections made quickly through 'the gay mafia' with painters and gallery-owners. Also, many of them were affronted by our insouciant, happy-go-lucky lifestyle – a reaction against the deadening world around us. But who could blame me if after years of repression I found that homosexuality, far from being a disability as I'd been brought up to believe, led to an easy social mobility and with incredible advantages?» (*DL*, p. 67). Eppure, nonostante gli indubbi vantaggi, Jarman aveva sempre la sensazione di essere un pesce fuor d'acqua: «I was immensely shy and gauche – at dinner I would sit in silence, a bad table companion who could only talk to those I knew, and usually on home ground – parties were an agony and I found myself at a lot of them; the newly rich and sophisticated gave them with abandon [...] – usually after a suitable time I ducked and ran, disappeared without saying goodbye. Often I ate in restaurants alone and nearly always went out alone [...]» (*DL*, p. 95). Più volte scrisse di non avere le stesse aspirazioni dei suoi coetanei, di non condividere il loro arrivismo, la loro voglia di successo e mondanità. In quel periodo il successo era a portata di mano e i nuovi ricchi londinesi erano pronti a sborsare ingenti somme di denaro per avere un'opera d'arte contemporanea appesa in salotto. Jarman aveva sempre guardato a quell'ambiente di *parvenues* con un certo distacco, cercando di tenerne lontano: «[I] shunned success in myself and others, or wherever I encountered it. At that time worldly success seemed the easiest of prizes, and a deadly trap. I never built on it, always destroyed it» (*ibidem*). E anche quando espone i lati positivi di quel mondo dorato, le sue parole sono attraversate da una certa vena di scetticismo: «It was easy to have a good time. You felt that to be part of this world was

an immense privilege, that the lifestyle was more affirmative than any other available» (*ibidem*); e ancora: «[My serious nature] was occluded by the brightness of this new world; after a life in an English public school and suburb, I think that's understandable. Whether it nourished me is another matter» (*KP*, p. 43).

<sup>101</sup> Stonewall è un'associazione nata nel 1989 che si batte per i diritti della comunità gay principalmente attraverso un lavoro di tipo lobbistico all'interno dei vari gruppi parlamentari. OutRage!, il gruppo di cui faceva parte Jarman, aveva invece una visione più radicale della lotta per i diritti della comunità LGBT. I suoi membri, infatti, negli anni sono stati tacciati di estremismo.

<sup>102</sup> *SSM*, p. 52. Corsivo nel testo originale.

<sup>103</sup> Ivi, p. 181.

<sup>104</sup> Ivi, p. 208.

<sup>105</sup> *DL*, p. 241.

<sup>106</sup> *SSM*, p. 256.

<sup>107</sup> Ivi, p. 167.

<sup>108</sup> A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, cit., p. 35.

<sup>109</sup> T. Peake, *Derek Jarman*, cit., p. 385.

<sup>110</sup> *SSM*, p. 146.

<sup>111</sup> *MN*, p. 172.

<sup>112</sup> J. Halberstam, *In a Queer Time and Place*, cit., pp. 4-5.

<sup>113</sup> *MN*, p. 25. Da notare che Keith Collins lo aveva soprannominato 'Furry Beast', per l'appunto 'bestia pelosa'. Da come si legge da uno stralcio di diario del 1993, anche se con modalità diverse e prima del tempo che forse aveva in mente, in un certo senso Jarman si trasformò davvero in un satiro peloso: «Peaches came in with a big smile. He had been picked up by a Spanish lad who "fucked the arse off him" for six hours. He's coming back for more tonight – three sessions rather than one. It's four years since anyone did that to me. His tale excited all of us; sex, thanks heavens, can still be enjoyed. "He had a great big juicy cock with plenty of precome, did not have an orgasm, he did not want to stop." When he reads this I hope he jerks off» (*SSM*, p. 330). Questo racconto sboccato rende bene l'idea del ruolo che il sesso ha sempre avuto nella vita dell'artista. Per una persona che aveva vissuto la propria sessualità appieno e in maniera giocosa, e gioiosa, doveva essere davvero difficile accettare di dover adottare abitudini sessuali più 'sobrie'. Non solo l'AIDS gli aveva accorciato la vita ma le medicine avevano anche ammazzato qualsiasi appetito sessuale. Gli erano stati portati via il piacere di godersi gli incontri con altri uomini, l'eccitazione unica provocata dall'esplorazione di un corpo nuovo, ma come testimonia l'ultima parte del passo appena citato, non il piacere di regalare quest'eccitazione agli altri.

<sup>114</sup> J.L. Nancy, *La comunità inoperosa*, trad. di A. Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli 1992, pp. 195-196. Corsivo in originale.

<sup>115</sup> Ivi, p. 19. Corsivo mio.

<sup>116</sup> J. Rutherford, *A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference*, cit., pp. 23-24.

<sup>117</sup> L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, cit., p. 204.

<sup>118</sup> *MN*, p. 23.

<sup>119</sup> Ivi, pp. 14-15. Grassetto e corsivo nel testo. A proposito dei busti nel giardino di Villa Borghese, Daniel O'Quinn nota: «These busts offer an illuminating contrast to Jarman's own gardening practice. The sculptural elements of the garden at Dungeness consist entirely of found metal objects and driftwood, which testify to processes of decay»; D. O'Quinn, *Gardening, History, and the Escape from Time: Derek Jarman's Modern Nature*, «October», 89, 1999, p. 119, accessibile all'indirizzo web <<http://www.jstor.org/stable/779142>> (09/2011).

<sup>120</sup> *MN*, p. 14.

<sup>121</sup> J.L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 205. Corsivo in originale.

<sup>122</sup> Per quanto riguarda l'analisi dei rituali e delle credenze condivise dai membri di una nazione è bene ricordare la definizione di nazione di Benedict Anderson: «[...] I propose the following definition of the nation: it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign. It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion». B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York 1991, pp. 5-6.



<sup>123</sup> Una delle poesie di Jarman recita a riguardo: «to whom it may concern/ in the dead stones of a planet/ no longer remembered as earth/ may he decipher this opaque hieroglyph/ perform an archaeology of soul/ on these precious fragments/ all that remains of/ our vanished days/ here – at the sea's edge/ I have planted a stony garden/ dragon tooth dolmen spring up/ to defend the porch/ steadfast warriors». *MN*, p. 16.

<sup>124</sup> *MN*, p. 14.

<sup>125</sup> D. O'Quinn, *Gardening, History, and the Escape from Time*, cit., p. 123.

<sup>126</sup> J-L. Nancy, *La comunità inoperosa*, cit., p. 211. Corsivo in originale.

<sup>127</sup> John Gerald (1545-1611/12), erborista e medico, pubblicò il *Great Herball, or Generall Historie of Plantes* nel 1597. Nel 1633 Gerald fece pubblicare una seconda versione ampliata da scritti di altri autori. Le due versioni sono comunemente conosciute con il nome *Gerald's Herball*. Nicholas Culpeper (1616-1654), medico e botanico, era un grande esperto di erbe officinali. Il libro che racchiude la lista completa delle erbe e delle loro proprietà è il *Complete Herball*, pubblicato nel 1653.

<sup>128</sup> *MN*, p. 28.

<sup>129</sup> Ivi, p. 29. Corsivo nel testo originale.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Ivi, p. 30. Corsivo nel testo originale.

<sup>133</sup> *SSM*, p. 162.

<sup>134</sup> L'argomento è affrontato in maniera esauriente nel volume, curato da F. Cleto, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002, che contiene anche il saggio di S. Sontag, *Notes on "Camp"*, pubblicato la prima volta nel 1964.

<sup>135</sup> M. Booth, *Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp*, in F. Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, cit., pp. 69-70.

<sup>136</sup> L. Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, cit., p. 209.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> *SSM*, p. 362.

<sup>139</sup> E.K. Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham-London, 2003, pp. 64-65.

<sup>140</sup> Ivi, p. 36.

<sup>141</sup> Ivi, p. 37.

<sup>142</sup> A. Cvetkovich, *An Archive of Feelings*, cit., p. 41.

<sup>143</sup> Ivi, p. 26.

<sup>144</sup> Ivi, p. 41.

<sup>145</sup> *KP*, p. 16.

<sup>146</sup> *MN*, p. 207. Corsivo nel testo originale.

<sup>147</sup> D. O'Quinn, *Gardening, History, and the Escape from Time*, cit., p. 126.

<sup>148</sup> *AYOR*, p. 134.

### Bibliografia

Anderson B., *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York 1991.

Arendt H., *The Human Condition*, Chicago UP, Chicago 1998.

Bersani L., *Is the Rectum a Grave?*, in D. Crimp (ed.), *Aids: Cultural Analysis/ Cultural Activism*, MIT Press, Cambridge 1988, pp. 197-222.

Butler J., *Giving an Account of Oneself*, Fordham UP, New York 2005.

Capasso A., *Indagine in Blue*, «Filmcritica», 454, 1995, pp. 163-171.

Carter E., Simon W. (eds), *Taking Liberties: AIDS and Cultural Politics*, Serpent's Tail, London 1989.

Clemente P., *Prefazione. Antropologia culturale e racconti di vita: un invito al lettore*, in E. Mileo, *La luna nel risciacquo. Memorie della mia giovinezza*, CISU, Roma 2004, pp. XI-XXIII.

Cvetkovich A., *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Duke UP, Durham-London 2003.

de Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, trad. di M. Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

de Lauretis T., *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Macmillan Press, London-Basingstoke 1984.

Del Re G., *La trilogia di Jarman al grado zero dell'immagine*, «Cineforum 325», 6, 1993, pp. 47-48.

Derrida J., *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. by E. Prenowitz, Chicago UP, Chicago-London 1998.

Eagleton T., Jarman D., McCabe C., *Wittgenstein: The Terry Eagleton Script, The Derek Jarman Film*, British Film Institute, London 1993.

Ehrenstein D., *Dancing Ledge*, «Film Quarterly», 39, 1985, pp. 57-58, accessibile all'indirizzo web <<http://www.jstor.org/stable/1212292>> (09/2011).

Fuss D. (ed.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, Routledge, New York-London 1991.

Genette G., *Finzione e dizione*, trad. di S. Atzeni, Nuova Pratiche Editrice, Parma 1994.

Grassi S., *L'apocalisse e la peste dei gay. L'AIDS come metanarrativa nella letteratura anglo-americana*, Il Dito e La Luna, Milano 2007.

Halberstam J., *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York UP, New York-London 2005.

Jarman D., *Dancing Ledge*, Quartet Books, London 1984.

— —, *Caravaggio*, Thames and Hudson, London 1986.

— —, *Modern Nature*, Vintage, London 1992.

— —, *At Your Own Risk: A Saint's Testament*, Vintage, London 1993.

— —, *Chroma: A Book of Colour – June '93*, Vintage, London 1995.

— —, *Derek Jarman's Garden*, Thames and Hudson, London 1995.

— —, *Kicking the Pricks*, Vintage, London 1996.

— —, *Up In The Air*, Vintage, London 1996.

— —, *Smiling in Slow Motion*, Century, London 2000.

Lawrence T., *AIDS, the Problem of Representation, and Plurality in Derek Jarman's Blue*, «Social Text», 52/53, 1997, pp. 241-264, accessibile all'indirizzo web <<http://www.jstor.org/stable/466743>> (09/2011).

- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1996.
- Lejeune P., Popkin J.D., Rak J. (eds), *On Diary*, Hawai'i UP, Honolulu 2009.
- —, *Qu'est-ce que le pacte autobiographique?*, accessibile all'indirizzo web <[http://www.autopacte.org/pacte\\_autobiographique.html](http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html)> (09/2011).
- Mangiameli F., *Postfazione. Nome, persona, mondo*, in E. Mileo, *La luna nel risciacquo. Memorie della mia giovinezza*, CISU, Roma 2004, pp. 185-285.
- Mileo E., *La luna nel risciacquo. Memorie della mia giovinezza*, CISU, Roma 2004.
- Murphy T.F., Pairier S. (eds), *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, Columbia UP, New York 1993.
- Nancy J.L., *La comunità inoperosa*, trad. di A. Moscati, Edizioni Cronopio, Napoli 1992.
- —, *Finite History*, in Id., *The Birth to Presence*, Stanford UP, Palo Alto 1993, pp. 143-166.
- O'Quinn D., *Gardening, History, and Escape from Time: Derek Jarman's Modern Nature*, «October», 89, 1999, pp. 113-126, accessibile all'indirizzo web <<http://www.jstor.org/stable/779142>> (09/2011).
- Peake T., *Derek Jarman*, Abacus Books, London 2001.
- Preston J. (ed.), *Personal Dispatches: Writers Confront AIDS*, St. Martin's Press, New York 1990.
- Preziosi A., *Blue*, «Segno Cinema», 67, 1994, pp. 52-54.
- Reid-Pharr R. F., *Black Gay Man: Essays*, New York UP, New York-London 2001.
- Ricoeur P., *History as Narrative and Practice: Peter Kemp's Talks to Paul Ricoeur in Copenhagen*, «Philosophy Today», 29, 1985, pp. 212-216.
- —, *Tempo e racconto*, vol. I., trad. di G. Grampa, Editoriale Jaca Book SpA, Milano 2008.
- —, *Narrative Time*, «Critical Inquiry», 7, 1980, pp. 169-190, accessibile all'indirizzo web <<http://links.jstor.org/sici?sici=0093-1896%28198023%297%3A1%3C169%3ANT.3E2.0CO%3B2-H>> (09/2011).
- Rutherford J. (ed.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London 1990.
- Sedgwick E.K., *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke UP, Durham-London 2003.
- Sinfield A., *Gay and After*, Serpent's Tail, London 1998.
- Siniscalchi C., *Blue. Di Derek Jarman*, «Rivista del Cinematografo», 6, 1994, p. 24.
- Sontag S., *AIDS and Its Metaphors*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1989.
- Talvacchia B., *Historical Phallacy: Derek Jarman's Edward II*, «Oxford Art Journal», 16, 1993, pp. 112-128, accessibile all'indirizzo web: <<http://www.jstor.org/stable/1360540>> (09/2011).

White E. (ed.), *Loss Within Loss: Artists in the Age of AIDS*, Winsconsin UP, Madison 2001.

Williams R., *Marxism and Literature*, Oxford UP, London-New York 1977.

*Filmografia*

Jarman D., *Sebastiane*, written by P. Humfress, D. Jarman, J. Whaley, BBC Worldwide 1976.

— —, *Jubilee*, written by D. Jarman and C. Hobbs, Cinegate 1977.

— —, *The Tempest*, play by W. Shakespeare, screenplay by D. Jarman, Mainline 1979.

— —, *Pirate Tape*, short film of W.S. Burroughs in London, Rarovideo (2003), 1982.

— —, *Imagining October*, short film produced by D. Jarman for the London Film Festival 1984.

— —, *The Angelic Conversation*, sonnets by W. Shakespeare, Dolmen 1985.

— —, *Caravaggio*, written by D. Jarman and S. Cecchi d'Amico, story of Nicholas Ward-Jackson, Cinevista 1986.

— —, *Aria*, fragment by D. Jarman, Miramax Films 1987.

— —, *The Last of England*, written by D. Jarman, Blue Dolphin Film Distribution 1988.

— —, *War Requiem*, poems by W. Owen, Movie Visions 1989.

— —, *The Garden*, written by D. Jarman, Basilisk Communications 1990.

— —, *Edward II*, play by C. Marlowe, screenplay by K. Butler, S. McBride, D. Jarman, Fine Line Features 1991.

— —, *Wittgenstein*, written by K. Butler, D. Jarman, T. Eagleton, BFI 1993.

— —, *Blue*, written by D. Jarman, Basilisk Communications 1993.

— —, *Glitterbug*, collage of Super-8 fragments filmed by D. Jarman, Basilisk Communications 1994.

Julien I., *Derek*, written and narrated by T. Swinton, BFI 2004.

McMullen K., *There we are John...*, J. Cartwright interviews D. Jarman, Looseyard Productions 1993.

Mishory M., *Delphinium: A Childhood Portrait of Derek Jarman*, written by M. Mishory, Iconoclastic Features 2009.

Claudia  
Luppino

## ***Beethoven Was One-Sixteenth Black* di Nadine Gordimer: costruzione e decostruzione dell'identità fra lingua e storia**

### *Introduzione*

Il presente lavoro si propone di offrire una lettura critica di *Beethoven Was One-Sixteenth Black* (2007)<sup>1</sup>, l'ultima raccolta di racconti pubblicata dalla scrittrice sudafricana Nadine Gordimer (1923-), premio Nobel per la letteratura nel 1991. L'intento è di esplorare il modo in cui l'identità dei personaggi viene costruita, imposta, destabilizzata, recuperata, in particolare attraverso il loro rapporto con le lingue con cui si esprimono (lingua madre, lingua straniera, linguaggio del corpo) e col passato (personale, familiare, collettivo). Data la vastità del dibattito critico intorno al concetto di identità, e considerata la corposa produzione di Gordimer negli ultimi sessanta anni, questo lavoro non potrà che avere un raggio d'azione circoscritto e limitarsi ad offrire solo una – fra le molte possibili – chiave di lettura.

Il titolo della raccolta si rifà a una frase sentita dall'autrice alla radio:

I was listening to a classical music station, and there are these people who do the old disc-jockey thing and explain. Introducing one of his works, the announcer said, 'By the way, Beethoven was one-sixteenth black'. This fact, this DNA fact, really intrigued me.<sup>2</sup>

Si tratta di racconti apparsi nel corso degli ultimi anni in varie pubblicazioni<sup>3</sup>, che mettono in scena personaggi che, pur vivendo nell'era delle comunicazioni globali e delle compagnie multinazionali, non hanno affatto dimenticato o superato gli antichi e primordiali legami di sangue e con la terra<sup>4</sup>. Sono inoltre racconti che riflettono la nuova sensibilità del Sud Africa post-apartheid, dove «victory and the different problems unvisioned that presents, preoccupied the population long programmed to see themselves only as black and white» (*BWOSB*, p. 141).

A livello linguistico, «waspish asides on “politically correct speech”»<sup>5</sup> evidenziano il tentativo in atto nel Sud Africa libero di oggi di eliminare certi termini di uso comune ma ritenuti razzisti o in qualche modo offensivi sostituendoli con altri più ‘neutri’: «[tavern]’s the South African politically correct term for what used to be black ghetto shebeens (old term second-hand from the Irish)» (*BWOSB*, pp. 38-39); «[a sangoma]’s what’s commonly understood as a ‘witch doctor’, but that’s an imperio-colonialistic term» (*BWOSB*, p. 39)<sup>6</sup>. Quanto alle parole in lingua *afrikaans* che trappuntano il testo in inglese (a dire il vero qui forse con minore frequenza rispetto ad altre opere della scrittrice), esse riflettono il contesto multilingue che è tipico delle società postcoloniali e mettono in atto quella «technique of selective lexical fidelity which leaves some words untranslated in the text»<sup>7</sup> – una tecnica frequentemente adoperata dagli scrittori postcoloniali, che così attraverso la lingua, o meglio, attraverso la frammentazione dell’unità linguistica dei loro testi, li connotano secondo coordinate geografiche e sociali precise. «Defamiliarization and estrangement on the level of language»<sup>8</sup> coinvolgono il lettore in un complesso meccanismo che è al tempo stesso di esclusione e di inclusione, e in ogni caso lo costringono a un approccio attivo ai testi stessi. È questo uno degli effetti di quell’«emancipatory potential of language» di cui parla Françoise Lionnet, secondo la quale al ‘meticciamiento’ o ‘creolizzazione’ della lingua consegue e corrisponde un ‘meticciamiento’ o una ‘creolizzazione’ della cultura: la messa in discussione e la reinvenzione della lingua del colonizzatore portano cioè, in ultima analisi, al ripensamento e alla trasformazione delle strutture sociali e mentali e delle dinamiche di potere coloniali<sup>9</sup>.

Il tema centrale di *Beethoven Was One-Sixteenth Black* è la ricerca di un’identità stabile e coerente da parte di personaggi che vivono in una condizione di spaesamento e di disagio perché a contatto con luoghi e idiomi poco familiari<sup>10</sup> e con vicende passate poco chiare e destabilizzanti. Per loro il concetto di identità non è monolitico né di facile definizione: «[...] this is not a group in which each sees personal identity and its supposed unquestioning loyalty cast by birth, faith, country, race, as the decisive and immutable sum of self»<sup>11</sup>.

L’indagine di sé e la costante riflessione sulle responsabilità dell’artista e dell’individuo rispetto all’operato dei suoi antenati e alla storia, sono i fili conduttori di tutte le opere di Nadine Gordimer<sup>12</sup>. A questo proposito risulta di cruciale importanza il saggio del 1985 *The Essential Gesture*, in cui Gordimer afferma che lo scrittore (e in generale l’intellettuale) è un operatore culturale, un creatore dissidente, il cui «gesto essenziale» (come lo aveva già definito Roland Barthes) è scrivere per fare appello alle coscienze contro le ingiustizie: la sua responsabilità è dunque nei confronti della società<sup>13</sup>. Per quanto riguarda la storia, è proprio nel modo particolare in cui questa viene trattata che uno dei principali studiosi delle opere della scrittrice, Stephen Clingman, individua il tratto distintivo dei romanzi di Gordimer: la ‘Storia’ viene raccontata o rivelata al lettore attraverso il filtro

delle 'storie' dei personaggi che si intrecciano agli eventi storici e/o ne sono in parte determinate, in una fusione di realtà e finzione, di privato e pubblico, da Clingman definite «history from the inside»<sup>14</sup>. Questa operazione colloca senza dubbio Nadine Gordimer nella folta schiera di scrittori post-coloniali per i quali, data la «linguistic, spatial, and temporal dispersion of a once colonized subject» che li contraddistingue, «the question of historical change has always been a primordial one»<sup>15</sup>. Un interesse per la storia, il loro, dettato dalla sopravvenuta mancanza di un sapere imposto dall'alto e dalla necessità di recuperare le proprie origini e le proprie tradizioni, troppo a lungo relegate al silenzio. Come rilevato da Édouard Glissant,

since there are no more "grand narratives" to legitimate knowledge, the crumbled past of the postcolonial subject can now be narrowed only in stories and histories that convey the fundamental heterogeneity of her experience.<sup>16</sup>

Si ha insomma una demistificazione del passato che permette di immaginare, inventare, ri-scrivere una storia collettiva e personale diversa da quella ufficiale<sup>17</sup>. È un'operazione non facile, né indolore:

yearning for history is in the harking back to a history so often relived, the negation of history as encounter and transcendence, but the assumption of history as passion. [...] The difficulty of knowing history (*one's* history) provokes the deepest isolation [...].<sup>18</sup>

Il desiderio di rivedere e riscrivere la Storia (che in ambito postcoloniale investe spesso anche l'autobiografia) porta molti scrittori a immaginare i percorsi alternativi che la Storia avrebbe potuto imboccare o personaggi che sarebbero potuti esistere, esplorando così l'enorme «liberating potential of counternarratives»: siamo nel territorio di quelle che Linda Hutcheon ha definito *historiographic metafiction*<sup>19</sup>.

Testimone e cronista del suo tempo, con le sue opere Nadine Gordimer offre uno sguardo 'storico', se non direttamente 'politico': il romanzo, secondo la scrittrice, può in effetti rappresentare la storia in modi inaccessibili allo storico. La sua produzione narrativa è in linea, però, non tanto con le *historiographic metafiction* teorizzate da Hutcheon, quanto piuttosto col romanzo storico tradizionale, come sembra anche confermare uno dei suoi frequenti rimandi a Tolstoj:

If you want to read the facts of the retreat from Moscow in 1812, you may read a history book; if you want to know what war is like and how people of a certain time and background dealt with it as their personal situation, you must read *War and Peace*.<sup>20</sup>

La narrativa esplora quelle aree in cui i processi storici sono registrati come esperienze individuali; lo scrittore tuttavia non è un osservatore

esterno e neutrale rispetto ai fatti storici, ma a sua volta vi è immerso e ne è coinvolto, vi partecipa; vedere 'la storia dall'interno' è dunque un privilegio, ma anche un limite.

Sebbene in *Beethoven Was One-Sixteenth Black* non manchino i riferimenti a fatti di cronaca e di attualità, in quest'opera Gordimer privilegia quasi esclusivamente la sfera privata e intima della vita dei suoi personaggi: in alcuni casi concedendo alla 'Storia' e all'attualità solo una menzione *en passant*; in altri utilizzando la 'Storia' e l'attualità semplicemente come sfondo per le vicende narrate.

In *The Third Sense*<sup>21</sup> la tv, distratta testimone delle conversazioni dei protagonisti Eva e Michael, trasmette «images dwelling on the dead lying somewhere, Afghanistan, Darfur, Iraq» (*BWOSB*, p. 177). I protagonisti di *Dreaming of the Dead* parlano di «9/11, the Tsunami, famine in Darfur, elections in Iraq, the Ukraine, student riots against youth employment restrictions in Paris, a rape charge in court indicting a member of government in my country» (*BWOSB*, p. 33), ma lo fanno col distacco e la calma di chi appartiene ormai ad una dimensione ultraterrena. La scrittrice sembra voler dire che, in fondo, ciò che ha maggiore urgenza e peso nella vita quotidiana delle persone sono i legami affettivi, i ricordi, il lavoro, le implicazioni morali ed etiche delle loro scelte e delle loro azioni; tutto il resto è secondario, relegato ad elenco rapido e a-specifico.

In altri racconti i fatti storici fanno da cornice alle vicende narrate: di Arnie in *A Frivolous Woman*<sup>22</sup> sappiamo che «the year he graduated as a Doctor of Philosophy was that of the burning of the books» (*BWOSB*, p. 53) nella Germania di Hitler: l'ascesa del nazismo è ciò che lo spinge ad andarsene in Africa con la moglie e la madre. I protagonisti di *The First Sense*<sup>23</sup>, invece, sono fuggiti dall'Ungheria alla volta dell'Africa «for reasons nobody is interested in; there have been so many waves of Europeans, whites moving in on the blacks' country. Whether this time the instance was escape from communist rule or the one that succeeded it, in Hungary, is too remote» (*BWOSB*, p. 141). Non solo non conosciamo le loro motivazioni, dunque, ma nemmeno le vogliamo conoscere: c'è una sorta di disinteresse (se non una vera e propria chiusura) verso gli eventi storici, da parte di un narratore che forse adotta la prospettiva degli abitanti del paese ricevente, e perciò vede gli immigrati soltanto come ennesimi 'intrusi', qualunque sia la loro provenienza o la ragione del loro arrivo; oppure, forse, il narratore (e la scrittrice) intende dire che non contano tanto i motivi che hanno spinto i protagonisti di questo racconto a lasciare la loro patria, quanto la vita che essi cercano di costruirsi in Sud Africa e tutte le difficoltà pratiche e psicologiche che ciò comporta.

In conclusione, insomma, *Beethoven Was One-Sixteenth Black* si allinea a mio avviso solo in parte con quella tendenza a raccontare «history from the inside» rilevata da Clingman, per registrare invece lo spostamento (definitivo?) dell'attenzione e dell'indagine di Gordimer verso l'ambito privato



dell'esistenza umana, probabilmente per dare risalto a «the alternative history of private lives», che, come nota la protagonista di *Allesverloren*<sup>24</sup>, «goes unnoticed by those concentrated on public events»<sup>25</sup>.

### 1. *L'identità e la sua costruzione*

Concepita per lungo tempo come un'entità immutabile, biologica, 'naturale', l'identità è passata ad essere vista piuttosto come un insieme variegato e composito di idee e presupposti arbitrariamente combinati e manovrati dalle forze di un dato contesto. È stata fatta così luce sui meccanismi che concorrono e sottostanno alla formazione delle identità individuali e collettive, e dunque sul loro carattere culturalmente costruito, storicamente e geograficamente specifico, mediato e plurale. Il pensiero antropologico attuale interpreta l'identità o come essenziale (cioè dotata di un suo nucleo distintivo e unico) o come contingente (cioè risultante dall'intersezione di diverse componenti)<sup>26</sup>, ma in effetti tende a privilegiare l'ipotesi del mutamento e della trasformazione, e dunque l'idea di un'identità «di flusso», piuttosto che «strutturale»<sup>27</sup>. Nelle parole di Linda Hutcheon, «subjectivity is represented as something in process, never as fixed and never as autonomous, outside history. It is always a gendered subjectivity»<sup>28</sup>. L'identità inoltre «is never a peaceful acquisition: it is claimed as a guarantee against a threat of annihilation that can be figured by "another identity" (a foreign identity) or by an "erasing of identities" (a depersonalization)»<sup>29</sup>. Sociologi e psicanalisti concordano nel vedere la proclamazione di un'identità come l'elaborazione di una funzione dell'Altro e la risposta al potere, ai desideri e al discorso dell'Altro; più che di *identità*, allora, ha senso parlare di *identificazioni*: «in reality there are no identities, only identifications [...]. Or, if one prefers, identities are only the goal of processes of identification»<sup>30</sup>. La costruzione dell'identità individuale va concepita «as a *relation* - as the problematic conjunction of an inward sense of self with the perceptions and judgements of others»<sup>31</sup>, e implica la ricerca di un difficile e delicato equilibrio

between internal and external coordinates or criteria; between personal identity as individual differentiation and personal identity as constituted by belonging to one or more groups (family, gender, social status, national allegiance, ethnic affiliation, language, colour, and so on).<sup>32</sup>

Talvolta «personal identity may be manifested by a resistance to or rebellion against the imposition of some form of collective identity»<sup>33</sup>. L'identità è insomma «that which is contained in the narrative of the self, however incompatible its different elements and however uncomfortable their juxtaposition»<sup>34</sup>; è il crocevia in cui si intrecciano le narrazioni dell'io, coordinate e componenti diverse e spesso contrastanti e in continua mutazione, e il loro incontro è precario, instabile, temporaneo.

In un recente studio del rapporto fra *Lingua e identità*, Massimo Arcangeli ribadisce che uno stesso individuo può assumere identificazioni multiple, che mobilitano diversi elementi della lingua, della cultura e della religione in funzione del contesto<sup>35</sup>; l'identità risulta dalla somma e dall'interazione di componenti soggettive, individuali e uniche con le forze sociali, politiche, economiche e culturali del contesto in cui il soggetto vive e si forma; le prime non sono mai del tutto riducibili alle seconde. Nella scrittura, prosegue Arcangeli, l'identità trova «un'armatura particolarmente efficace. Il testo scritto è qualcosa che inchioda l'identità, che la stacca dal "flusso" [...] e dal turbinio delle "possibilità alternative" per fissarla in una forma perenne (o quasi)»<sup>36</sup>. La scrittura, e in generale la lingua, da sempre strumenti fondamentali per l'imposizione, l'esercizio e il mantenimento del potere<sup>37</sup>, sono dunque rivelatrici delle strutture di formazione e funzionamento dell'identità.

## 2. Strategie di dominio coloniale. La lingua: madre o matrigna?

Nel fondamentale *Orientalism* (1978), che ha inaugurato lo studio delle varie strategie con cui l'Occidente ha prodotto e codificato la conoscenza delle aree e delle culture non-metropolitane, soprattutto quelle soggette al controllo coloniale, insieme al colore della pelle, alla forma degli occhi, alla fisionomia del volto e del corpo, Edward Said colloca anche la lingua nell'elenco di quei «segni visibili» di «differenza» attraverso i quali il soggetto coloniale è stato «othered», cioè reso altro, ingabbiato dentro cornici di pensiero europee che hanno letto la sua alterità come mancanza e inferiorità<sup>38</sup>. Rappresentazioni, queste, che sono state poi proiettate anche su quello stesso soggetto, che le ha interiorizzate come versioni autorevoli di sé<sup>39</sup>; e che sono andate a costituire un archivio testuale (antropologia, storia, letteratura) che ha fissato l'Europa e gli europei come norma e normalità<sup>40</sup>.

Il processo coloniale inizia proprio quando la lingua del centro dell'impero viene trapiantata nelle sue periferie, spodestando le lingue native, imponendosi come standard, e definendo tutte le varianti come impurità<sup>41</sup>: «[l]anguage becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established»<sup>42</sup>. L'omogeneità linguistica di una comunità è presupposto fondamentale della creazione di un senso d'identità condiviso<sup>43</sup>. Come puntualizza Jacques Derrida,

ogni cultura è originariamente coloniale. [...] Ogni cultura si istituisce con l'imposizione unilaterale di qualche "politica" della lingua. Il dominio, come è noto, comincia con il potere di nominare, di imporre e legittimare le denominazioni.<sup>44</sup>

Se da un lato la lingua determina l'appartenenza di un individuo a una certa cultura e serve all'individuo per far propria quella cultura, d'altro canto

però questo vale soltanto se si possiede quella lingua per nascita, cioè come «madrelingua»<sup>45</sup>. In ambito coloniale la nozione stessa di madrelingua risulta problematica: essendo stata imposta dall'alto, infatti, la lingua imperiale più che una *mothertongue* è per le popolazioni sottomesse una «stepmother tongue»<sup>46</sup>, mai pienamente avvertita come propria: «[...] in Derrida's phrase, *parole soufflée*: hybrid speech, impure speech, always already borrowed from others and retransmitted by textual means»<sup>47</sup>. In questo contesto le dinamiche di potere riflesse e trasmesse dalla lingua risaltano in modo particolare, soprattutto laddove, come nelle *settler colonies* britanniche (in seguito divenute *dominions*)<sup>48</sup>, l'inglese rappresentava per i coloni una madrelingua – che però affondava radici in un altrove molto lontano e diverso – mentre per i colonizzati era una lingua straniera e imposta con la forza. In Canada e in Sud Africa<sup>49</sup>, poi, la situazione era ancora più problematica, poiché in entrambi i paesi accanto alle lingue indigene e alla lingua inglese ce n'era un'altra di origine indoeuropea – rispettivamente il francese e l'afrikaans<sup>50</sup> – ingombrante lascito di un passato coloniale ancora più remoto<sup>51</sup>. La tradizione letteraria anglofona sudafricana, australiana, canadese e neozelandese conserva in effetti tracce dell'imposizione forzata di una lingua aliena rispetto a chi la parla e al nuovo ambiente nel quale è stata trapiantata<sup>52</sup>.

L'atteggiamento degli scrittori postcoloniali verso la loro *stepmother tongue* può variare: c'è chi la rifiuta e preferisce usare una lingua indigena; e c'è chi invece se ne appropria e l'arricchisce, attraverso l'inserimento di varianti e prestiti da altre lingue a livello grammaticale, sintattico e lessicale; quest'ultima strategia ha permesso di trasformare «the master's tools» in veicoli di protesta per i dominati<sup>53</sup>. Inizialmente l'uso della lingua dei dominatori ha risposto anche a un'esigenza, per così dire, di visibilità: come spiega la scrittrice giamaicana Michelle Cliff,

one of the effects of assimilation, indoctrination, passing into the anglocentrism of British West Indian culture is that you believe absolutely in the hegemony of the King's English and in the form in which it is meant to be expressed. Or else your writing is not literature; it is folklore, and folklore can never be art.<sup>54</sup>

Come sottolinea ancora Lionnet, si tratta anche di un atto creativo che produce un *métissage* linguistico visibile in molte opere letterarie contemporanee in inglese e francese, che hanno fatto luce sulle «“border zones” of culture» situate alla periferia dei discorsi culturali metropolitani attraverso l'uso di un tessuto linguistico complesso ed originale, «an incessant and playful heteroglossia, a bilingual speech or hybrid language that is a site of creative resistance to the dominant conceptual paradigms»<sup>55</sup>. In ogni caso sembra auspicabile e condivisibile la distinzione fatta dagli autori di *The Empire Writes Back*, a proposito della lingua parlata nelle ex-colonie britanniche, fra *English*, ossia la lingua del centro imperiale, proposta come il codice standard, e in-

vece le diverse varietà di *english [sic]* che hanno preso forma nel mondo a partire da quel codice<sup>56</sup> e rispondendo alla necessità di

escape from the implicit body of assumptions to which English was attached, its aesthetic and social values, the formal and historically limited constraints of genre, and the oppressive political and cultural assertion of metropolitan dominance of centre over margin.<sup>57</sup>

### 3. *Un caso particolare: il Sud Africa di Nadine Gordimer*

Nelle colonie – e in particolare in quelle che furono *settler colonies* – sia il colonizzatore (fisicamente lontano dalla madrepatria) sia il colonizzato (sottomesso e marginalizzato) sono vittime di una dislocazione che determina un’alienazione linguistica e una crisi di identità:

A valid and active sense of self may have been eroded by *dislocation* [...]. Or it may have been destroyed by *cultural denigration*: the conscious and unconscious oppression of the indigenous personality and culture by a supposedly superior racial or cultural model. [...] place, displacement and a pervasive concern with the myths of identity and authenticity are a feature common to all post-colonial literatures [...].<sup>58</sup>

È anche a questo che si riferisce J.M. Coetzee<sup>59</sup> quando osserva che lo scrittore anglofono bianco in Africa deve da un lato superare *l’impasse* degli echi di un mondo naturale estremamente diverso da quello africano<sup>60</sup>, e dall’altro affrontare il dilemma di essere non più europeo, ma non ancora africano<sup>61</sup> che l’inglese porta con sé, parte integrante della cultura locale eppure sempre in qualche modo estraneo ad essa. Questa è anche una delle preoccupazioni centrali degli scritti di Nadine Gordimer, soprattutto quelli giovanili<sup>62</sup>. Se questo e altri temi ricorrenti nella sua narrativa – come ad esempio la cosiddetta *native question*, cioè il rapporto fra la minoranza bianca e la maggioranza nera della popolazione<sup>63</sup> – rendono la sua produzione artistica tipicamente sudafricana, d’altro canto questa scrittrice è però unica, in quanto bianca ed esclusivamente anglofona, perché è sempre rimasta in Sud Africa e ha quasi sempre ambientato le sue opere in questo paese pur impiegando tecniche vicine alla tradizione realista europea<sup>64</sup>.

Nel corso di una lunga e prolifica carriera, Gordimer ha ripetutamente ridefinito e chiarito le sue opinioni, restando sempre al passo coi tempi e con gli avvenimenti, mai assestandosi su posizioni fisse o rigide, sviluppando e trasformando continuamente la sua visione. Il suo ricco e variegato *corpus* narrativo riflette questo percorso intellettuale, pur facendo però perno costantemente sulla registrazione meticolosa delle varietà linguistiche e culturali sudafricane<sup>65</sup> e soprattutto sulla strenua ricerca della verità, nella ferma convinzione che la *fiction* debba rendere la realtà così com’è, senza menzogne, compromessi o propaganda<sup>66</sup>, e che lo scrittore debba

compiere il suo 'gesto essenziale come essere umano', e cioè impegnarsi e intervenire per operare un cambiamento sociale e culturale.

### 3.1 Ricerca di sé e dell'altro nella 'Babele' di Gordimer

La lingua che si parla è indice del proprio modo di essere e reca in sé tracce evidenti di un passato talvolta anche molto remoto:

"There are many language forms available" [...] so that the question of "which word" to use becomes inseparable from the way subjectivity is defined. [...] "language and identity are inseparable".<sup>67</sup>

In *Beethoven Was One Sixteenth Black* il racconto *Mother Tongue*<sup>68</sup> e i tre racconti raggruppati nella sezione conclusiva *Alternative Endings*<sup>69</sup>, mettono in scena il problematico rapporto dei protagonisti con la loro madrelingua, con la lingua straniera che sono costretti ad imparare, e con quell'altro strumento espressivo, non meno importante, che è il linguaggio dei sensi e del corpo<sup>70</sup>.

I protagonisti di *Mother Tongue*, un ragazzo sudafricano e una ragazza tedesca, si incontrano per caso in Germania, si innamorano e si sposano. Dopo qualche tempo si trasferiscono in Sud Africa, comprano e ristrutturano una vecchia casa e iniziano una vita insieme. La differenza linguistica viene superata attraverso la comunicazione fisica; se per lui, però, la permanenza in Germania è facilitata dalla buona padronanza del tedesco, favorita anche dal contatto con gli amici e i parenti della compagna<sup>71</sup>, lei fa invece più fatica ad inserirsi nella cerchia del marito in Sud Africa: si sforza di apprendere gli usi e i costumi e di abituarsi al diverso paesaggio naturale e alla diversa architettura di questi luoghi d'adozione, ma non potrà mai superare l'ostacolo insormontabile di quella complessa varietà linguistica che si parla in Sud Africa e che risulta dalle tormentate vicende storiche del Paese, e che include (non senza ipocrisia) parole in lingua *afrikaans* e in altre lingue indigene:

There are so many languages in this country of theirs that his friends don't speak, but find it amusing to bring the flavours of it into their own with the odd word or expression [...], claiming an identity with their country as it is, now.<sup>72</sup>

Nel finale del racconto il termine «lingua» viene ridotto alla sola valenza fisica: l'unica lingua che lei è riuscita a far propria è quella del marito che la bacia – una parte del corpo, insomma, più che un sistema comunicativo, conquistata nell'intimità la prima, inafferrabile e insidioso il secondo. Interessante in questo racconto è anche il fatto che la permanenza del protagonista maschile in Germania venga letta come un'invasione: «powerful European countries are accustomed to all sorts of invasions, both belligerent and peaceful» (*BWOSB*, p. 78). Il riferimento è forse ai numerosi flussi migratori che il continente ha conosciuto nel corso dei secoli e che lo interessano

ancora oggi; oppure si allude alla pesante eredità tedesca rispetto alla seconda guerra mondiale; oppure, ancora, si vuole sottolineare quel ribaltamento in atto delle dinamiche di potere globali per cui non sono più le grandi potenze europee a cercare mercati, materie prime e manodopera in terre lontane, ma al contrario sono gli abitanti di quelle terre lontane a spostarsi nei pochi e privilegiati paesi ricchi europei occidentali in cerca di lavoro e di una vita migliore. La protagonista femminile del racconto, invece, in Sud Africa non è altro che «his newly-imported wife»<sup>73</sup>, e ciò sembra suggerire che, pur non ammettendolo apertamente, la donna si sente trattata come un oggetto o una merce, o che forse è così che la percepiscono gli amici del marito.

I problemi fra coniugi che usano lingue e linguaggi diversi sono anche al centro dei tre racconti che chiudono la raccolta, raggruppati come tre possibili esplorazioni o sviluppi di uno stesso tema, la crisi coniugale, in particolare la crisi che scaturisce per via delle diverse sorti toccate a marito e moglie<sup>74</sup>. A ciascun racconto corrisponde inoltre un senso, rispettivamente la vista, l'udito e l'olfatto, che giocano un ruolo determinante nello scoppio della crisi.

Con *The First Sense* siamo in «[...] a country [South Africa] that itself had a Tower of Babel: eleven official languages, after the change of regime»<sup>75</sup>. Ferenc e Zsuzsana hanno lasciato l'Ungheria poco dopo le nozze; dottore in filosofia lui, sarta lei, hanno un figlio, Peter<sup>76</sup>. Data la scarsa conoscenza della lingua inglese, l'unico impiego che Ferenc riesce a trovare è nel magazzino di un grande supermercato; Zsuzsana invece è abile nel cucito come nell'apprendimento della nuova lingua e dei suoi colloquialismi, per cui ha molte clienti e ottimi rapporti con loro. Col passare del tempo diviene agente immobiliare e fa rapidamente soldi e carriera; Ferenc è invece costretto ad una professione alienante e mal retribuita. Mentre Zsuzsana ora viene chiamata Zsuzsi, con un'abbreviazione comune anche in Ungheria, e il suo gusto europeo e il suo accento vengono piacevolmente recepiti come esotici<sup>77</sup> e affascinanti, «Ferenc became Fred»<sup>78</sup>, e la sua lingua, il magiario, che inizialmente parla con la moglie nei momenti di intimità e che cerca di insegnare al figlio quando gioca con lui, gradualmente viene rifiutata dalla donna e dal bambino, che usano con molta più facilità e naturalezza l'inglese. Il processo di trasformazione forzata che investe e travolge Ferenc, che in Sud Africa diviene suo malgrado un'altra persona («Ferenc became Fred», *BWOSB*, p. 142), esemplifica in modo chiaro e significativo il funzionamento e le implicazioni delle forze sociali, politiche e culturali indicate, fra gli altri, da Louis Althusser<sup>79</sup> e Judith Butler<sup>80</sup> come responsabili della costruzione dell'identità individuale. Mentre Fred conserva un legame affettivo ed intellettuale con l'Ungheria e con la cultura europea in generale (la lingua magiara, le foto della casa di famiglia, i quotidiani ungheresi che gli arrivano per posta, le fiabe dei Grimm, la musica di Mozart), Zsuzsi sembra affrancarsene del tutto: Fred sogna ad occhi aperti immaginando di attraversare un ponte sul Danubio e di salutare vecchi amici; invece Zsuzsi,

che grazie al suo lavoro ha la possibilità di tornare per davvero in Europa, si reca soltanto in quelle mete turistiche che le offrono opportunità di guadagno. Per Zsuzsi la nuova vita in Sud Africa costituisce un'opportunità di successo e di promozione sociale, mentre per Fred l'emigrazione è sinonimo di alienazione e di frustrazione. Alla fine Zsuzsi chiederà il divorzio: «Zsuzsana has found home. / He is in exile» (*BWOSB*, p. 154).

I protagonisti di *The Second Sense*, Alaric e Paula, sono entrambi musicisti, violoncellista di fama internazionale lui, flautista amatoriale lei<sup>81</sup>. È nell'intimità fisica della notte che marito e moglie sono veramente vicini l'uno all'altra e si sentono liberi di parlare. Il suono del violoncello è come una voce familiare e inconfondibile, ed è proprio ciò che fa capire alla donna che il marito ha un'altra. Paula soffre, cerca di immaginare chi potrebbe essere l'amante, ma alla fine resta – tipico soggetto coloniale femminile – confinata al silenzio.

I protagonisti di *The Third Sense*, Eva e Michael Tate, sono felicemente sposati da sedici anni; lei insegna all'università, lui possiede una piccola compagnia aerea acquistata anche grazie ai soldi accumulati dal suocero con le miniere di platino<sup>82</sup>; il loro unico figlio Patrick è all'università e torna a casa solo per le vacanze. Una sera la donna percepisce qualcosa di strano nel marito:

In tonight's version of the spoon-and-fork embrace she always had her closed eyes touched against his hair and her nose and lips in the nape of his neck. She liked to breathe there, into him and breathe him in, taking possession he was not conscious of and was yet the essence of them both.<sup>83</sup>

Nell'intimità della notte Eva (come prima di lei il suo cane) fiuta su Michael l'odore di un'altra donna. Dopo lunghe e sofferte riflessioni, decide di parlare al marito; ma non lo farà mai – altro soggetto femminile tradito e confinato al silenzio – bloccata dalla disperazione di lui che, per far fronte alla concorrenza spietata delle compagnie aeree più grandi, è costretto a vendere la sua, e così a veder fallire l'impresa con la quale aveva provato a dare una svolta alla sua vita e sentirsi ancora giovane.

#### 4. Strategie di dominio coloniale. La Storia: racconto ufficiale e passato sommerso

Quella del silenzio forzato è una condizione tipica dei soggetti coloniali (soprattutto femminili), che appena si affrancano sentono il bisogno di riesaminare le vicende e le ingiustizie di cui sono stati protagonisti e dunque ri-scrivere quella che per molto tempo è stata imposta e trasmessa come la Storia ufficiale<sup>84</sup>. Come precisa Arjun Appadurai, tuttavia, «the past is now not a land to return to in a simple politics of memory. It has become a synchronic warehouse of cultural scenarios»<sup>85</sup>: non si tratta, cioè di un'operazione nostalgica di semplice recupero di ricordi lontani, ma piuttosto di un atto critico e politicamente impegnato di correzione di quelle che sono state tramandate a lungo come verità indiscutibili e autorevoli e che invece

spesso sono state forme di travisamento della realtà volte al consolidamento del potere imperiale occidentale. Édouard Glissant spiega che

the past, to which we were subjected, which has not yet emerged as history for us, is, however, obsessively present. The duty of the writer is to explore this obsession, to show its relevance in a continuous fashion to the immediate present. This exploration is therefore neither related to a schematic chronology nor to a nostalgic lament. It leads to the identification of a painful notion of time and its full projection forward into the future, [...] without the help of that collective density that is the primary value of an ancestral cultural heartland. That is what I call *a prophetic vision of the past*.<sup>86</sup>

Oltre a voler riscoprire quelli che Pierre Nora definisce *lieux de mémoire*, che, «contrary to historical objects [...] have no referent in reality; or, rather, they are their own referent: pure, exclusive, self referential signs»<sup>87</sup>, agli scrittori postcoloniali interessa «not so much the retrieval of a repressed dimension of the *private* self but the rewriting of their ethnic history, the re-creation of a *collective* identity through the performance of language»<sup>88</sup>.

#### 4.1 'Il passato è un paese straniero': identità e passato personale, familiare e collettivo in *Beethoven Was One-Sixteenth Black*

Tema che ricorre con insistenza in tutta l'opera di Nadine Gordimer, il rapporto col passato svolge un ruolo fondamentale anche in *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, in particolare in tre racconti: *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, *A Frivolous Woman* e *A Beneficiary*<sup>89</sup>.

Il primo ha per protagonista Frederick Morris<sup>90</sup>, insegnante di biologia di mezza età, che da ragazzo è stato attivista politico nella lotta di bianchi e neri contro il razzismo e per la democrazia e la giustizia. Il recente divorzio e i conseguenti stravolgimenti nella vita privata, oltre alle violente manifestazioni degli studenti all'università, lo portano a interrogarsi sul suo passato e su quello dei suoi progenitori e ad affrontare il dilemma delle proprie responsabilità:

You're not responsible for your ancestry, are you.

But if that's so, why have marched under banned slogans, got yourself beaten up by the police, arrested a couple of times; plastered walls with subversive posters. That's also the past. The past is valid only in relation to whether the present recognizes it. (*BWOSB*, p. 7)

Così approfitta delle vacanze di Pasqua per andare in cerca di persone che portino il suo stesso cognome a Kimberley, la città sorta dove un tempo c'erano solo miniere di diamanti e dove lavorò il bisnonno. La figura di questo antenato, di cui sopravvivono solo poche lettere e qualche foto in bianco e nero, incuriosisce molto Morris, in particolare gli ipotetici figli del



bisnonno e delle donne africane fotografate al suo fianco. Nella periferia di Kimberley, che un tempo era il ghetto nero, sono ancora palpabili molte delle barriere che per decenni hanno separato i neri dai bianchi, e gli unici terreni comuni di scambio alla pari sembrano essere l'alcol e lo sport<sup>91</sup>.

L'improbabile ricerca di Morris, come del resto le parole di quel conduttore radiofonico che annuncia che Beethoven era per un sedicesimo nero, rispecchiano il desiderio diffuso di rivendicare la propria appartenenza, seppur marginale, al gruppo che in un dato momento gode di maggiori simpatie. Così, nel Sud Africa post-apartheid Morris sembra quasi voler legittimare la sua identità bianca e affrancarsi dalle colpe dei suoi progenitori scoprendo e affermando una sua parte nera:

Once there were blacks, poor devils, wanting to claim white. Now there's a white, poor devil, wanting to claim black. It's the same secret.<sup>92</sup>

Questa affermazione, che sostituisce alla sostanza del verbo «be» il distacco e l'incertezza del verbo «claim», reitera in chiusura come situazione personale quella che in apertura era una situazione generale:

Once there were blacks wanting to be white. Now there are whites wanting to be black. It's the same secret.<sup>93</sup>

La ricerca di Morris non avrà successo, e al ritorno al lavoro egli dirà di essere stato in giro per turismo:

- Oh and how was the Big Hole? -  
- Deep.-  
Everyone laughs at witty deadpan brevity.<sup>94</sup>

Dalla ricerca degli ipotetici discendenti di un bisnonno passiamo alla ricostruzione della bizzarra vita di una nonna con *A Frivolous Woman*. Arrivata in Africa per sfuggire allo sterminio nazista degli ebrei, appassionata di opera, di arte e di eventi mondani, Grete conserva questo stile di vita anche in Africa, senza mai rinunciare alla spensieratezza, alla voglia di divertirsi e alla continua ricerca di nuove amicizie libere da qualsiasi pregiudizio<sup>95</sup>. Alla morte di Grete i figli e i nipoti passano in rassegna le cose conservate nel suo baule, «an old cabin trunk elaborate as a pirate's chest» (*BWOSB*, p. 45), fra risate, incredulità e disapprovazione: mentre altri ebrei tedeschi venivano caricati sui carri bestiame e deportati nei campi di sterminio nazisti, infatti, Grete aveva pensato bene di mettere in salvo vestiti di paillettes, maschere, menù di cene sontuose, libretti d'opera e altri oggetti simbolo della sua vita frivola e spensierata. Però era scampata ad un destino orrendo di persecuzione e di annientamento: «no number tattooed on an arm; no. No last journey in a cattle truck» (*BWOSB*, p. 54); era sopravvissuta alla morte del primo marito, al suicidio del secondo, all'abbandono forzato della casa e degli amici in

patria, e alla prigionia in Senegal, ed era riuscita a ricostruirsi una vita in Africa. «The past is a foreign country. / No entry» (*BWOSB*, p. 54)<sup>96</sup>. Il passato è inaccessibile, quindi mai veramente conoscibile; il contenuto di un baule non autorizza né è sufficiente a capire e giudicare la vita intera di una persona.

C'è insomma un atteggiamento di rassegnata accettazione rispetto alla distanza, all'inaccessibilità e all'incomprensibilità del passato, atteggiamento nuovo per Gordimer, che invece aveva espresso una concezione positiva del passato, come strettamente legato al presente e ad esso funzionale, in un suo romanzo della metà degli anni '80, dove affermava che «the past is not a haunting, but was a preparation, put into use»<sup>97</sup>. Il mutato atteggiamento della scrittrice compare anche in *A Beneficiary*, dove lo scandaglio della storia della propria famiglia prende le mosse dal ritrovamento di una sconcertante lettera. «Caches of old papers are graves, you shouldn't open them» (*BWOSB*, p. 115): il passato è difficilmente accessibile o comprensibile senza la guida di chi ne è stato protagonista; rovistare fra le cose di altri che non ci sono più e cercare di trarne conclusioni e giudizi porta inevitabilmente a rivelazioni dolorose e spesso inutili o fuorvianti. Dopo la morte dell'attrice Laila de Morne, la figlia Charlotte passa in rassegna le sue cose; fra queste uno scatolone pieno di vecchie lettere, che attira la sua attenzione più degli abiti di scena, dei gioielli, delle foto e dei libri appartenuti alla madre. In particolare c'è una lettera senza busta, scritta a mano dal padre molti anni prima, all'indomani del divorzio da Laila, in cui si dice che la bambina è in realtà figlia di Randall Harris, un attore famoso con cui Laila ha avuto una breve relazione. Seguono per Charlotte settimane di dubbi e domande su quale sia la verità e sul perché questa storia emerga soltanto ora<sup>98</sup>. Un giovane avvocato che Charlotte frequenta le consiglia di strappare la lettera e dimenticare tutto, oppure di fare un test del DNA<sup>99</sup>.

I diversi modi di essere della protagonista sono associati a nomi che cambiano di volta in volta: per sua madre la ragazza è una continuazione di sé e della sua carriera, perciò le ha dato il nome di Charlotte Corday (il personaggio che l'ha lanciata nel *Marat/Sade* di Peter Weiss<sup>100</sup> e che le ha fatto incontrare Randall) e ha cercato di avviarla alla danza e alla recitazione. Per il padre neurologo, invece, lei è solo la sua adorata Charlie, con cui scherza e passa il tempo libero e per la quale desidera felicità. I due nomi della protagonista riflettono dunque una doppia identità: quella auspicata dalla madre, che proietta le sue aspirazioni su di lei («She is Charlotte», *BWOSB*, p. 133); e quella invece incoraggiata dal padre, che la accetta e la ama incondizionatamente («I am Charlie, his», *BWOSB*, p. 124). Quando compaiono in città Randall e la sua compagnia, Charlotte inizia a frequentarli, senza però mai rivelare che è la figlia di Laila; il tempo trascorso col presunto padre biologico offre a Charlotte l'opportunità di immaginare per sé un'identità ulteriormente diversa. Ma il racconto si conclude con l'abbraccio fra Charlotte e il suo vero (presunto) padre, che scioglie ogni

dubbio: «[s]he held him, he kissed her cheek and she pressed it against his. Nothing to do with DNA» (*BWOSB*, p. 135)<sup>101</sup>.

In tutti e tre i racconti appena analizzati viene rilevato il carattere arbitrario, transitorio e spesso fallace delle differenze. In *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, il colore della pelle delle donne nella periferie di Kimberley sembra riflettere le diverse sorti toccate alle loro madri, a seconda del loro rapporto coi bianchi: «[t]he lucky ones (favoured by prospectors?) warm honey-coloured, the others dingy between black and white, as if determined by an under-exposed photograph. Genes the developing agent»<sup>102</sup>. Se si continua a cercare nella composizione del sangue e nel colore della pelle le basi delle distinzioni interne al genere umano, non si può riconoscere che ogni regime e ogni privilegio sono solo temporanei e accidentali: «generations of privilege that have made [the progeny of men and women in the professions] whatever it is they are. They don't know what they might have been» (*BWOSB*, p. 15). Anche l'osservazione sull'abbronzatura di Morris, che rende la sua pelle di poco diversa da quella della gente del posto, sembra rimarcare ulteriormente il carattere artificiale e spesso illusorio di molte distinzioni.

Simili idee sembrano supportare anche l'interessante constatazione, in *A Frivolous Woman*, delle implicazioni relative al possesso di un dato passaporto: la nave olandese che porta Grete in Africa viene fermata in Senegal, dove tutti i passeggeri con passaporto tedesco vengono arrestati dalle autorità francesi e rinchiusi in un campo di concentramento; in seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale, infatti, la loro nazionalità è sufficiente a qualificarli come nemici<sup>103</sup>.

E non poteva mancare un riferimento al teatro, luogo di travestimenti ed illusioni per antonomasia: a teatro, attraverso abiti di scena e nomi di finzione, gli attori assumono identità di volta in volta diverse dando vita ai loro diversi personaggi; è per questo che, come precisa Randall in *A Beneficiary*, il concetto di identità risulta particolarmente problematico per gli attori, costretti ad annullarsi per cercare di raggiungere l'identità definitiva dei personaggi e far emergere la creazione.

### Conclusion

Nel panorama della letteratura contemporanea in lingua inglese, Nadine Gordimer rappresenta un caso raffinato e particolarissimo: se la nazionalità sudafricana e l'impegno politico e artistico nella lotta per la liberazione e la democrazia del suo paese, nonché la denuncia delle ingiustizie e dei soprusi subiti dalla popolazione indigena, la collocano a pieno titolo fra gli scrittori postcoloniali, altre sue caratteristiche rendono invece questa classificazione più problematica. Si tratta in effetti di una scrittrice bianca, discendente di coloni europei<sup>104</sup>, che ha sempre scritto in inglese (seppur impiegando, come abbiamo visto, anche parole ed espressioni in lingua afrikaans), scegliendo prevalentemente donne e uomini bianchi della classe media come protagoni-

sti dei suoi romanzi e racconti. L'interesse costante per la storia e per l'attualità nelle sue opere si esprime secondo le modalità narrative della tradizione realista europea, anziché ricorrere a tecniche più prettamente postmoderne. Ci troviamo insomma di fronte ad una scrittrice decisamente *sui generis*. Come del resto è *sui generis* il suo paese: nel contesto del dibattito contemporaneo intorno al processo di ricerca e di (ri)costruzione di sé che vede impegnate le nazioni a lungo soggiogate dalle grandi potenze coloniali, il Sud Africa infatti spicca e si distingue in quanto al tempo stesso post-coloniale e post-apartheid: una condizione 'doppiamente post'- indubbiamente unica.

I racconti di *Beethoven Was One-Sixteenth Black* nella maggior parte dei casi mettono in scena pochi personaggi, sono per lo più ambientati nel Sud Africa dei giorni nostri, e hanno trame riassumibili in poche frasi. Dietro a questa apparente semplicità si cela una fitta trama di idee e riflessioni. Il tema che ricorre con maggiore insistenza è il modo in cui l'identità, individuale e collettiva, viene costruita, destabilizzata e messa in discussione. Attraverso le vicende private di insegnanti, impiegati, attori, musicisti, agenti immobiliari, fotografi, magazzinieri e ristoratori, Gordimer ritrae nella sua raccolta più recente il Sud Africa di oggi, con le sue contraddizioni, i suoi sforzi per la giustizia e la correttezza politica. Il quadro così dipinto immortala un paese multietnico e multilingue, ma ancora in evoluzione. Le persone, indipendentemente dal colore della pelle, dalla provenienza geografica e dall'estrazione sociale, sono accomunate dal trovarsi costantemente a dover fare i conti con vicende familiari e personali, ma anche con i fattori sociali ed economici e con gli eventi storici, che determinano, o quanto meno influenzano, il loro modo di pensare e di agire e il loro modo di rapportarsi a se stessi e agli altri: in poche parole, con tutto ciò che costruisce e destabilizza la loro identità, rendendola, così, problematica.

La lettura che ho suggerito ha individuato nel rapporto con la lingua e col passato i due fattori basilari nella costruzione dell'identità delle donne e degli uomini sudafricani messi in scena da Gordimer, alle prese con l'eredità spesso pesante e ambigua dei loro genitori e dei loro antenati; con le colpe e i privilegi della comunità a cui appartengono; con la necessità (per lavoro o per amore) di imparare una lingua straniera, che però non riescono mai a padroneggiare perfettamente né a sentire intimamente propria; col dolore straziante della perdita irreversibile delle persone care. L'umanità fotografata da Gordimer è fragile, vulnerabile, desiderosa di vivere e di amare, ma non sempre in grado di far fronte alle difficoltà della vita, né di parare i colpi bassi del destino. È un'umanità che brama di vivere senza rinnegare le responsabilità proprie e della propria comunità, ma che al tempo stesso vuole svincolarsi dal fardello dei sensi di colpa e di privilegi in fondo mai esperiti in prima persona.

Ogni certezza prima o poi viene messa in discussione, e prospettive trasversali e ruoli alternativi sono più che mai auspicabili. Il messaggio che emerge da quest'opera è, a mio avviso, che per quanto si possa essere in-

formati e impegnati, partecipi degli eventi pubblici e della Storia, ciò che è più urgente e essenziale è capire se stessi e gli altri e riuscire a comunicare. L'unico strumento di comunicazione e di indagine possibile e immediato, autentico e sincero, universalmente comprensibile, sta nei sensi, nel corpo, nel contatto primordiale e irrinunciabile con la fisicità dell'altro e del mondo.

Note

<sup>1</sup> N. Gordimer, *Beethoven Was One-Sixteenth Black and Other Stories*, Ferrar Straus and Giroux, New York 2007 (trad. it. di G. Gatti, *Beethoven era per un sedicesimo nero*, Feltrinelli, Milano 2008). D'ora in avanti si farà riferimento a quest'opera con l'abbreviazione BWOSB seguita dal numero di pagina.

<sup>2</sup> J. Freeman, *Shadows of the Gunmen*, Review of BWOSB, «The London Independent», 25/05/2007, accessibile all'indirizzo web: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4158/is\\_20070525/ai\\_n19186420/pg\\_1?tag=artBody;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20070525/ai_n19186420/pg_1?tag=artBody;col1)> (09/2008).

<sup>3</sup> Per i dettagli rimando a BWOSB, p. 179.

<sup>4</sup> J. Freeman, *Shadows of the Gunmen*, cit.

<sup>5</sup> D. Grylls, *Beethoven Was One-Sixteenth Black by Nadine Gordimer*, «The Sunday Times», 30/12/2007, accessibile all'indirizzo web: <[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/fiction/article3099947.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article3099947.ece)> (09/2008).

<sup>6</sup> Il tessuto linguistico di BWOSB registra anche quell'evoluzione o trasformazione della lingua negli ultimi anni, per cui ad esempio «the new millennium vocabulary terms 'having sex' not 'making love'» (BWOSB, p. 176); oppure «stressed's the cover-all word» (BWOSB, p. 178), che giustifica ogni fallimento e inadempienza.

<sup>7</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London 1989, p. 64.

<sup>8</sup> F. Lionnet, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Cornell UP, Ithaca 1995, p. 188.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 34 e sgg. Più avanti, parlando delle opere di scrittori di aree postcoloniali francofone, Lionnet si sofferma sull'idea che, se da un lato il creolo che contrappunta il testo in francese mette in discussione la lingua dei dominatori, d'altro canto però il creolo stesso è come «erased» o «distilled», cioè perde in qualche modo la sua specificità di lingua proprio in virtù di questa collocazione (BWOSB, p. 84).

<sup>10</sup> D. Grylls, *Beethoven Was One-Sixteenth Black by Nadine Gordimer*, cit.

<sup>11</sup> N. Gordimer, *Dreaming of the Dead*, in BWOSB, cit., pp. 25-41, p. 31. Il racconto è una rievocazione onirica di tre cari amici della scrittrice scomparsi: Edward Said, Anthony Sampson e Susan Sontag; c'è poi un quarto personaggio, molto atteso, che però non arriverà, presumibilmente Reinhold Cassirer, il marito di Gordimer, morto nel 2001, al quale il libro è dedicato. Cfr. M. Ramani, *Review: Beethoven Was One-Sixteenth Black, BBC Africa Beyond. Celebrating African Arts in the UK*; accessibile all'indirizzo web: <<http://www.bbc.co.uk/africabeyond/africanarts/20518.shtml>> (09/2008). In questo racconto è interessante anche notare che la scrittrice immagina per Said e per Sampson occupazioni alternative: compositore il primo, sceriffo il secondo; non credo si tratti di caricature, come ritiene qualcuno (cfr. J. Turrentine, *Gordimer's Quest*, Review of BWOSB by N. Gordimer, «The Washington Post», 23/12/2007; accessibile all'indirizzo web: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/12/21/AR2007122100018.html>>, 11/2011); penso piuttosto sia un'occasione che Gordimer concede loro di dedicarsi finalmente a ciò che avrebbero voluto fare: «Edward. A composer. What he always was, should have been; but there was too much demand upon him from the threatening other world?» (BWOSB, p. 34).

<sup>12</sup> J.H. Edelstein osserva che «the painful complexities of identity, race, ethnicity and class that define what it is to be South African» sono i temi principali di questa raccolta di racconti, nei quali «the basic fixation that her multiple narrators have with an elusive sense of self is a familiar thread»; molti dei personaggi, inoltre sono «weighed down with an evolving sense of identity that

is, in significant part, predicated on an overwhelming sense of guilt [...] [and] mixed with the desire [...] to be excused or absolved in a new age of political correctness». (J.H. Edelstein, *The Same Secret*. Review of *BWOSB* by N. Gordimer, «The Observer», 09/12/2007; accessibile all'indirizzo web: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/dec/09/fiction.nadinegordimer>>, 09/2008).

<sup>13</sup> N. Gordimer, *The Essential Gesture*, in Ead., *The Essential Gesture. Writing, Politics and Places* (1988), ed. and with an Introduction by S. Clingman, Penguin, London 1989, pp. 285-300. Per l'espressione «essential gesture», Gordimer rimanda (*BWOSB*, p. 286, nota 11) a Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, in Id., *Barthes: Selected Writing*, ed. and with an Introduction by S. Sontag, Fontana, London 1983. A proposito delle responsabilità sociali dello scrittore si veda anche R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford UP, Oxford 1977, che Gordimer spesso cita nei suoi scritti.

<sup>14</sup> S. Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer. History from the Inside* (1986), Bloomsbury, London 1993.

<sup>15</sup> F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 171.

<sup>16</sup> Ivi, p. 174. Scrittore, poeta e saggista militante nato in Martinica nel 1928, con le sue opere Glissant ha dato un fondamentale contributo sull'identità antillese e sui concetti di negritudine, creolizzazione e relazioni fra culture.

<sup>17</sup> Ivi, p. 25.

<sup>18</sup> E. Glissant, *Caribbean Discourse: Selected Essays* (1981), trans. by J.M. Dash, Virginia UP, Charlottesville 1989, pp. 81-82, cit. da Lionnet in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 19.

<sup>19</sup> F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 25. Per la teorizzazione della *historiographic metafiction* si veda L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York 1988. Si tratta di un tipo di romanzo tipicamente postmoderno in cui si ipotizzano vicende alternative per la vita di personaggi storici reali e soprattutto si contestano i confini tradizionali fra Storia e narrazione e si denuncia il carattere inevitabilmente incompleto e di parte della verità delle opere storiografiche.

<sup>20</sup> N. Gordimer, *The Black Interpreters – Notes on African Writing*, Spro-Cas/Ravan, Johannesburg 1973, p. 7, cit. in S. Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer*, cit., p. 1.

<sup>21</sup> N. Gordimer, *The Third Sense*, in *BWOSB*, pp. 167-178.

<sup>22</sup> N. Gordimer, *A Frivolous Woman*, in *BWOSB*, pp. 43-54.

<sup>23</sup> N. Gordimer, *The First Sense*, in *BWOSB*, pp. 141-154.

<sup>24</sup> N. Gordimer, *Allesverloren*, in *BWOSB*, pp. 85-101.

<sup>25</sup> *BWOSB*, p. 92. Un analogo spostamento di interesse sembra stare alla base della strategia narrativa di *Safety Procedures* (N. Gordimer, *Safety Procedures*, in *BWOSB*, pp. 63-71): Gordimer coglie di sorpresa il lettore rivelando che l'aereo su cui viaggia il protagonista non subisce un attacco terroristico, ma si trova al centro di un violento temporale (cfr. M. Ramani, *Review: Beethoven Was One-Sixteenth Black, BBC Africa Beyond. Celebrating African Arts in the UK*, cit.). Sono così sovvertite le aspettative di chi ormai vive nel mondo terrorizzato e paranoico post-undici settembre, alla ricerca ossessiva della «ultimate Black Box that really knows» (*BWOSB*, p. 65) e nell'idea di essere perennemente in pericolo e di non sapere chi siano i propri nemici; Gordimer ci ricorda che sono prima di tutto le forze naturali a decidere della vita e della morte delle persone.

<sup>26</sup> Cfr. K. Woodward (ed.), *Identity and Difference*, Sage Publications (in association with The Open University), London 1997.

<sup>27</sup> Cfr. M. Arcangeli, *Lingua e identità*, Meltemi Editore, Roma 2007, p. 100. James Clifford ricorda che «identity is conjectural, not essential». Cfr. J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard UP, Harvard 1988, p. 11, cit. in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 79.

<sup>28</sup> L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, p. 39, cit. in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 42. Si veda anche J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.

<sup>29</sup> E. Balibar, *Culture and Identity (Working Notes)*, trans. by J. Swenson, in J. Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Routledge, New York 1995, pp. 173-196, qui p. 186.

<sup>30</sup> Ivi, p. 187. Secondo Louis Althusser, il soggetto diviene tale assumendo le diverse identità prodotte dall'«apparato ideologico dello stato» (religione, istruzione, famiglia, leggi, politica, cultura, media), che lo «interpella», lo trasforma, lo costruisce simbolicamente. Cfr. L. Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York-London 1970; si

vedano inoltre le teorie di Michel Pêcheux (1938-1983), che ha esteso la riflessione di Althusser alla linguistica, come ricordano gli autori di *The Empire Writes Back ...*, cit., pp. 170-171. Cfr. note 80 e 81 di questo lavoro.

<sup>31</sup> T. Cave, *Fictional Identities*, in H. Harris (ed.), *Identity. Essays Based on Herbert Spencer Lectures Given in the University of Oxford*, Oxford UP, Oxford 1995, pp. 99-127, qui p. 101.

<sup>32</sup> T. Cave, *Fictional Identities*, cit., p. 105. Anche il sociologo Dominique Schnapper sottolinea che «all culture [...] is the result of continual negotiation with the external world, negotiation through which, like a horizon, an identity is affirmed which can only be defined as an ongoing creation», (D. Schnapper, *Modernité et acculturations*, «Communications», 43, 1986, pp. 141-168, qui p. 151, cit. in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., pp. 78-79). Locus privilegiato di tale «creazione continua» è secondo Françoise Lionnet l'opera delle scrittrici postcoloniali (ivi, p. 176).

<sup>33</sup> T. Cave, cit., p. 107.

<sup>34</sup> Ivi, p. 117. Il riferimento è allo studio del rapporto fra identità e narrazione fatto da Paul Ricoeur in P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990.

<sup>35</sup> M. Arcangeli, *Lingua e identità*, cit., p. 95. Amos Oz ha così definito l'identità: «[n]essun uomo è un'isola, dice John Donne [...], siamo invece tutti penisole, per metà attaccate alla terraferma e per metà di fronte all'oceano, per metà legati alla tradizione e al paese e alla nazione e al sesso e alla lingua e a molte altre cose. Mentre l'altra metà chiede di essere lasciata sola, di fronte all'oceano. [...] Nessuno [...] è un'isola e nessuno [...] potrà mai amalgamarsi completamente con l'altro». Cfr. A. Oz, *The Tübingen Lectures. Three Lectures* (2002), trad. it. *Contro il fanatismo*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 54 e sgg., cit. in M. Arcangeli, *Lingua e identità*, cit., pp. 97-98.

<sup>36</sup> F. Remotti, *Contro l'identità* (1996), Laterza, Roma-Bari 2005, p. 54; cit. in M. Arcangeli, *Lingua e identità*, cit., p. 30. Interessanti anche le osservazioni di Jacques Derrida in materia di autobiografia: «Nella sua concezione corrente, l'anamnesi autobiografica presuppone l'identificazione. Non l'identità, a essere precisi. Un'identità non è mai data, ricevuta o raggiunta, no, si patisce soltanto il processo interminabile, indefinitamente fantasmatico, dell'identificazione. Qualunque sia la storia [...], ci si figura sempre che colui o colei che scrive debba saper dire io [...]. In ogni caso la *modalità identificatrice* deve essere già ormai assicurata: sicura della lingua e assicurata nella sua lingua.». Cfr. J. Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro* (1996), a cura di G. Berto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004, p. 35 (corsivo dell'autore).

<sup>37</sup> M. Arcangeli, *Lingua e identità*, cit., p. 29. «Ugo Fabietti ha ricordato in un bel libro, a proposito del rapporto tra scrittura e identità etnica, il tentativo compiuto dai belgi in Ruanda e Burundi, nel 1930, di imprimere nella scrittura il valore di una inesistente diversità etnica, quella tra i nobili pastori tutsi [...] e gli umili contadini hutu, che avrebbe successivamente trascinato le due regioni in un lungo e sanguinoso conflitto. Nel censimento effettuato allo scopo era stata rilasciata ai singoli componenti dei due raggruppamenti [...] una sorta di carta d'identità nella quale annotare il numero di buoi posseduti: "gli individui maschi con dieci o più buoi erano 'Tutsi', mentre quelli che ne avevano meno di dieci erano Hutu. Per sempre"». (U. Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco* (1995), Carocci, Roma 1998, p. 156; cit. in M. Arcangeli, *Lingua e identità*, cit., p. 30).

<sup>38</sup> Cfr. E. Said, *Orientalism* (1978), Penguin, London 2003, capp. 1 e 2. Si veda anche P. Williams, L. Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, London 1993, pp. 1-20.

<sup>39</sup> Già le opere pionieristiche di Aimé Césaire, Frantz Fanon e Albert Memmi, fra i primi a studiare le dinamiche e le implicazioni della decolonizzazione, avevano constatato che i colonizzati interiorizzano una visione di sé proiettata su di loro dai colonizzatori, una visione che promuove l'identificazione mimetica col colonizzatore stesso e la sua idealizzazione. Cfr. A. Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine Éditions, Paris 1955; F. Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris 1952; *Les damnés de la terre*, Éditions Maspero, Paris 1961; A. Memmi, *Portrait du colonisé, précédé par Portrait du colonisateur*, Corrèa, Paris 1957; ma anche il più tardo *Le discours antillais* (1980) di Édouard Glissant, Seuil, Paris 1981. Cfr. F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 169.

<sup>40</sup> Cfr. *The Postcolonial Studies Reader*, cit., pp. 85-86. Nel racconto *History* (BWOSEB, pp. 103-111) Nadine Gordimer esprime questa realtà attraverso un insolito parallelismo fra i pappagalli e i popoli delle colonie: «[Parrots] were brought to Europe from Africa, the Amazon, everywhere what was thought of as The World sent ships lurching, venturing the seas to worlds known by others. Those

others couldn't speak, so far as the sailors were concerned – that is, not the language of the sailors, whatever it might be. But the bird could. Very soon it asked questions, made demands, cursed, even laughed in their language. The world of others talked back from what The World was set to make of those others – its own image» (*BWOSB*, p. 105). In *History* una creatura di poca importanza come il pappagallo di un ristorante in una cittadina provenzale viene elevato al rango di testimone della storia (la scelta di una prospettiva insolita e decentrata torna anche in *Tape Measure* – *BWOSB*, pp. 17-24 – che ha per protagonista un verme dell'intestino).

<sup>41</sup> Cfr. *The Postcolonial Studies Reader*, cit., pp. 283-284.

<sup>42</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin (eds), *The Empire Writes Back ...*, cit., p. 7.

<sup>43</sup> In un interessante parallelismo fra religioni e lingue, David Hume aveva osservato che il monoteismo, con la sua coerenza estrema, con la sua definitezza, compattezza e chiusura, può essere considerato il prototipo dell'identità, il suo ispiratore e istigatore; il politeismo invece è un sistema aperto ad accogliere spiriti e divinità originariamente di altre culture, e quindi lascia molto a desiderare per quanto riguarda le esigenze di formazione e rafforzamento dell'identità. Analogamente al politeismo, anche il plurilinguismo non contribuisce certo a rafforzare l'identità (M. Arcangeli, *Lingua e identità*, cit., pp. 122-123).

<sup>44</sup> J. Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro*, cit., p. 47. Lionnet sottolinea che la decostruzione è emersa simultaneamente alla decolonizzazione ed è perciò inestricabilmente legata ad un nuovo modo di guardare alle realtà postcoloniali (F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 169).

<sup>45</sup> E. Balibar, *Culture and Identity*, cit., p. 184.

<sup>46</sup> J. Skinner, *The Stepmother Tongue. An Introduction to New Anglophone Fiction*, Macmillan, Houndmills 1998, p. 77. Balibar puntualizza che «[n]o experience of the maternal language [...] is in reality a simple experience of its stability, its univocity or closure. It always combines in a much more ambivalent way a plurality of more or less incompatible uses of the "same" language [...] and the presence [...] in one's "own" language of elements drawn from other languages. [...] a gap constantly arises between language in general and a language in particular: as a plurivocity of language within the univocity of the language (no two people speak identically the "French", "English" or "Arabic" that they nonetheless have "in common"), and as a decomposition and reconstitution of the opening of language on the basis of the plurality of languages (no one would speak at all if he spoke only pure "French", "English" or "Arabic")». Cfr. E. Balibar, *Culture and Identity*, cit., p. 186.

<sup>47</sup> F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, p. 177. L'opera di Derrida a cui si fa riferimento è *La parole soufflée*, in J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967, pp. 253-292.

<sup>48</sup> A.D. Smith analizza i processi di formazione delle nazioni e delle identità nazionali, e spiega che in paesi quali l'Australia, il Sudafrica e il Canada (ma anche i primi U.S.A. e l'Argentina) la popolazione è costituita in larga parte da un gruppo etnico che è emigrato oltreoceano, portando con sé la propria cultura e le proprie tradizioni, e che si è poi fuso con immigranti di altre etnie. «The result is a mixed political community, one based initially on a core, and perhaps still strategic ethnic group, but now composed of many migrant part-ethnies as well». Sebbene ciascun gruppo conservi elementi della propria cultura originaria, adattati al nuovo contesto, «the public culture of these 'plural' nations is very much the legacy of the original dominant pioneer culture [...] and [the settlers'] descendants' culture continues to define the language, the symbols and ceremonies, and the legal order of the new plural nation». Cfr. A.D. Smith, *The Formation of National Identity*, in H. Harris (ed.), *Identity...*, cit., pp. 145, 152.

<sup>49</sup> Fra le ex-colonie dell'Impero britannico, il Sud Africa occupa un posto particolare. Conquistato dagli olandesi nel 1652 e divenuto colonia inglese nel 1795, ottenne lo status di *dominion* nel 1929 e nel 1961 lasciò il *Commonwealth* e divenne formalmente indipendente. La peculiarità del Sud Africa sta nel fatto che ad un potere autoritario ne seguì immediatamente un altro: agli inglesi si sostituirono infatti gli Afrikaner, che instaurarono un regime denominato *apartheid* e basato sulla segregazione rigidissima fra bianchi e neri e sulla pesante discriminazione di questi ultimi a livello politico, sociale, economico e culturale (il termine «Afrikaner» indicava i discendenti dei coloni olandesi, tedeschi e francesi giunti in Sud Africa dal XVII secolo in poi; successivamente il termine passò ad indicare in generale i sudafricani di discendenza mista. Cfr. C. Heywood, *A History of South African Literature*, Cambridge UP, Cambridge 2004, p. 250). Soltanto nel 1994, dopo anni di scontri e proteste, l'*apartheid* fu finalmente abolito e il Sud Africa ebbe per la prima volta elezioni libere e aperte a tutti. Ancora oggi resta tuttavia molta strada da fare nella costruzione di una società civile democratica. In *Logiques métisses: Anthropologie de l'identité*



en Afrique et ailleurs (Payot, Paris 1990) l'antropologo francese Jean-Loup Amselle, ipotizza che l'interrelazione fra culture fosse la norma anche prima del colonialismo, e che i gruppi etnici separati siano soltanto un'invenzione degli antropologi occidentali; l'*apartheid* sudafricano è, secondo Amselle, un tipico esempio degli estremi a cui può portare il fondamentalismo etnico che promuove lo sviluppo separato delle diverse componenti di una società multiculturale, fondamentalismo che può essere evitato soltanto riconoscendo le diverse specificità e la loro collocazione nel contesto fluttuante e di interscambio di uno *espace métisse* sociologico e storico (F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., pp. 16-18).

<sup>50</sup> L'afrikaans nacque come forma vernacolare dei primi coloni olandesi e dei loro schiavi, fu poi arricchito dall'innesto di parole africane, e infine riconosciuto come lingua indipendente nel 1925. Finché è durato l'*apartheid*, l'inglese e l'afrikaans sono state le due lingue ufficiali del paese. Dopo la caduta di quel regime altre nove lingue africane hanno ricevuto lo status di lingue ufficiali. Passando in rassegna alcuni dei modelli, a suo avviso i più interessanti, in materia di rapporti fra lingue centrali e lingue periferiche, Arcangeli descrive fra gli altri quello ideato da Grant McConnell, che parte dall'elementare distinzione tra lingue maggiori e lingue minori, e che, tenendo conto di tre fattori principali (attrazione, peso demografico, rapporti di dipendenza rispetto alle altre lingue della stessa regione), giunge a tre possibili modelli: uno «apolare» (numerose lingue minori e nessuna lingua maggiore); uno «unipolare» (numerose lingue minori e una sola lingua maggiore); uno «multipolare» (numerose lingue minori e almeno due lingue maggiori). (M. Arcangeli, *Lingua e identità*, cit., pp. 54-61). Volendo seguire questa tassonomia, il mosaico linguistico del Sud Africa odierno si definisce dunque multipolare.

<sup>51</sup> J. Skinner, *The Stepmother Tongue*, cit., p. 199. Per uno studio approfondito del complesso tessuto linguistico sudafricano si vedano, fra gli altri, R. Mesthrie (ed.), *Language in South Africa*, Cambridge UP, Cambridge 2002; M. Santipolo, *Le varietà dell'inglese contemporaneo*, Carocci, Venezia 2006; e ancora M. Santipolo, *L'inglese come L1 nel Sudafrica post-Apartheid: l'atteggiamento dei parlanti native, il ruolo e la variazione*, in A. Valentini (a cura di), *Ecologia linguistica. Atti del 36 Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana, Bergamo 26-28/09/02*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 331-345.

<sup>52</sup> L'uso di una lingua «vecchia» in un paese «nuovo» (J. Skinner, *The Stepmother Tongue*, cit., pp. 12 e sgg.), con la quale l'alterità del paesaggio, delle stagioni, delle tradizioni può essere definita solo negativamente, determina inevitabilmente uno scontro culturale (cfr. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back ...*, cit., p. 11). L'esempio classico è quello dell'usignolo nella poesia di Keats, difficile da comprendere in paesi come l'Australia o la Nuova Zelanda dove quell'uccello non è conosciuto. Analogamente, parlando della lingua francese, Derrida sottolinea che tale lingua in Algeria era considerata una lingua materna, «ma la sua fonte, le sue norme, le sue regole, la sua legge erano situate altrove [...], nella Metropoli. Nella Città-Capitale-Madre-Patria [...] un paese lontano, vicino ma lontano, non straniero, il che sarebbe troppo semplice, ma estraneo, fantastico e fantasmatico». (Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro*, cit., p. 50).

<sup>53</sup> Cfr. A.D. Needham, *Using the Master's Tools. Resistance and the Literature of the African and South-Asian Diasporas*, Macmillan, Houndmills 2000. Cfr. anche *The Postcolonial Studies Reader*, cit., pp. 283-284.

<sup>54</sup> M. Cliff, *The Land of Look Behind*, Firebrand Books, Ithaca 1985, p. 13, cit. in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 32.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 6, 13, 34. Per il concetto di «border zones» Lionnet rimanda allo studio delle comunità ispaniche negli Stati Uniti fatto da Renato Rosaldo (R. Rosaldo, *Ideology, Place and People Without Culture*, «Cultural Anthropology», 3, 1985, p. 85; R. Rosaldo *Politics, Patriarchs, and Laughter*, «Cultural Critique», 6, 1987, p. 67).

<sup>56</sup> B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back ...*, cit., p. 8.

<sup>57</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 8-9. Nelle colonie, sia chi possiede l'inglese come madrelingua sia chi lo parla come seconda lingua avverte un senso di «displacement» rispetto alla propria «homeland» e legato anche al senso di «lack of fit» fra la lingua e il luogo. Cfr. *The Postcolonial Studies Reader*, cit., pp. 391-393.

<sup>59</sup> Altro scrittore sudafricano bianco premio Nobel per la letteratura (nel 2003), come Gordimer.

<sup>60</sup> Lionnet descrive in termini di «*compromised authenticity*» l'alienazione delle scrittrici postcoloniali che sono vissute nelle (ex) colonie ma hanno frequentato scuole che promuovevano i valori imperiali e metropolitani. Cfr. F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 28 (corsivo dell'autrice).

<sup>61</sup> J.M. Coetzee, *White Writing*, Yale UP, New Haven 1988, cit. in J. Bardolph (ed.), *Telling Stories. Postcolonial Short Fiction in English*, Rodopi, Amsterdam 2001, p. 170, e cit. in J. Skinner, *The Stepmother Tongue*, cit., p. 200, 208. Skinner ricorda poi che esiste anche un'ulteriore questione, e cioè se considerare scrittori postcoloniali, al pari dei nativi, anche quegli scrittori che discendono da famiglie bianche, ricche e *middle class* (ivi, pp. 200-201).

<sup>62</sup> L'esistenza stessa, secondo Gordimer, di una letteratura nazionale in Sud Africa è stata per decenni problematica, in quanto preclusa da quel «colour bar» che «prevents any real identification of the writer with his society as a whole, so that ultimately he can identify only with his colour». Cfr. N. Gordimer, *Literature and Politics in South Africa*, «Southern Review», 7, 1974, p. 226; cit. in L. Yelin, *From the Margins of the Empire. Christina Stead, Doris Lessing, Nadine Gordimer*, Cornell UP, Ithaca 1998, p. 8. Per il rapporto di Gordimer con la cultura del suo paese si veda anche N. Gordimer, *That Other World That Was the World*, in Ead., *Writing and Being*, Harvard UP, Cambridge (Massachusetts) 1995, pp. 114-134.

<sup>63</sup> S. Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer*, cit., pp. 4-6.

<sup>64</sup> J. Skinner, *The Stepmother Tongue*, cit., p. 245.

<sup>65</sup> Ivi, p. 243.

<sup>66</sup> N. Gordimer, *The Essential Gesture. Writing, Politics and Places*, cit., pp. 4-5.

<sup>67</sup> D. Cumber Dance, *Introduction to Fifty Caribbean Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Greenwood Press, New York 1986, pp. 4-5, tratto da F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 30. A dimostrazione di come una stessa parola possa avere implicazioni diametralmente opposte per persone diverse sarà interessante ricordare qui come la protagonista del già menzionato *Allesverloren* regali al fotografo che è stato l'amante di suo marito una bottiglia di vino sudafricano che piaceva molto a lei e al marito: il nome del vino, 'Allesverloren', significa letteralmente 'tutto perduto', e il fotografo, per il quale quella non è che una parola da tradurre, ipotizza che sia stato scelto da un viticoltore boero all'indomani della sconfitta subita dagli inglesi, e non vede l'ora di bere quel vino col suo compagno: per lui la vita va avanti. Per la protagonista, invece, il nome di quel vino in effetti descrive la situazione di disperazione e di solitudine in cui lei ora si trova: è sola nel suo dolore, e non potrà mai conoscere l'uomo che suo marito è stato prima di incontrarla.

<sup>68</sup> N. Gordimer, *Mother Tongue*, in *BWOSB*, pp. 73-84.

<sup>69</sup> N. Gordimer, *Alternative Endings*, in *BWOSB*, pp. 137-140. Fanno parte di questa sezione *The First Sense* (pp. 141-154), *The Second Sense* (pp. 155-166) e *The Third Sense* (pp. 167-178).

<sup>70</sup> In tre di questi quattro racconti è presente anche un riferimento al peso semantico e simbolico delle diverse abitazioni del Sud Africa di oggi. In *Mother Tongue* il narratore spiega che ai genitori che vogliono essere sofisticati e alla moda piacciono le case in vetro e acciaio o in stile spagnolo-californiano (cfr. *BWOSB*, p. 80), mentre quelle case agli occhi dei figli rappresentano semmai il tentativo dei bianchi di assumere un'identità nuova ma al tempo stesso di continuare a separarsi e a distinguersi dai neri; la generazione dei figli apprezza piuttosto le stanze ampie e i soffitti alti delle abitazioni più vecchie in legno e lamiera. In *The First Sense* le case più ambite sono quelle dei vecchi quartieri residenziali dei magnati delle miniere d'oro che piacciono molto ai bianchi ricchi, che vogliono appellarsi alla tradizione, ma solo in senso estetico, senza nostalgia della perduta supremazia bianca razzista; e anche le costruzioni in stile spagnolo-californiano costruite dagli ultimi bianchi al potere e ora bramate dall'emergente *jet-set* nero. In *The Second Sense* i protagonisti inizialmente vivono in un piccolo appartamento in una zona della città popolata soprattutto da neri, dove perciò i bianchi non si sentono al sicuro e preferiscono non abitare; poi si trasferiscono in un quartiere residenziale, più elegante, ma dove i furti sono abbastanza frequenti. Un dato apparentemente insignificante come lo stile architettonico di una casa o la sua collocazione in un dato quartiere assume dunque nel contesto sudafricano una forte connotazione ideologica.

<sup>71</sup> «And of course [German] was the language of the love affair», *BWOSB*, p. 78.

<sup>72</sup> *BWOSB*, p. 83 (corsivo mio).

<sup>73</sup> *BWOSB*, p. 82.

<sup>74</sup> I tre racconti sono introdotti da alcune considerazioni su come lo scrittore crei vite alternative per le persone che incontra, raccogliendo una vita immaginaria a un certo punto e lasciandola a un altro punto: «The continuity of existence has to be selectively interrupted by the sense of form which is art. [...] the forms of story-telling are arbitrary. There are alternative

endings» (pp. 139-140). Da qui l'idea di sperimentare dei finali alternativi. In un altro racconto, *Gregor*, troviamo interessanti riflessioni sul ruolo cruciale della lettura nella formazione del senso di sé e del rapporto con gli altri e col mondo (e anche una critica velata alla tv, che si è sostituita alla lettura prima di addormentarsi): la letteratura viene interiorizzata e si affianca all'insegnamento dei genitori, fornendo modelli alternativi. L'episodio narrato in questo racconto prende le mosse non tanto dall'interiorizzazione di un'opera letteraria, quanto dalla sua materializzazione (N. Gordimer, *Gregor*, in *BWOSB*, pp. 55-62).

<sup>75</sup> *BWOSB*, p. 141.

<sup>76</sup> Peter è stato chiamato così perché questo nome esiste nella maggior parte delle lingue, con differenze solo nella pronuncia. Per lui che è nato in Sud Africa l'Europa è solo un luogo lontanissimo e vago che non riesce neanche a immaginare.

<sup>77</sup> Quando si parla di 'esotico' si fa riferimento a un particolare modo di percezione estetica che rende strani luoghi, persone e oggetti, seppur 'addomesticandoli', e che produce alterità. Si definisce 'esotismo' quel circuito semantico che oscilla fra i poli opposti di stranezza e familiarità, e che assimila la differenza ma distorce la diversità: è dunque una pratica non solo estetica, ma anche politica, uno strumento di potere imperiale. La retorica esotista della feticizzazione dell'alterità e dell'identificazione simpatetica segna lo squilibrio delle relazioni di potere. La differenza viene apprezzata, ma soltanto se l'osservatore riesce a tradurla e a darle un rassicurante taglio familiare. Cfr. G. Huggan, *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Routledge, London 2001, pp. 1-33. Françoise Lionnet definisce il soggetto coloniale come «a subject that has been hidden under the blinding glare of exoticism» (F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 66).

<sup>78</sup> La scelta del verbo «became» sottolinea che Ferenc sente come una violenza ogni trasformazione che deve accettare per adattarsi al nuovo paese in cui si trasferisce; il suo cambio di nome denota così una (forzata) trasformazione della sua identità.

<sup>79</sup> Cfr. nota 31 di questo lavoro. Anche Pierre Bourdieu sottolinea che diversi contesti sociali investono una stessa persona di ruoli e significati diversi: i «campi» (famiglia, istituzioni, lavoro, politica, ecc.) all'interno dei quali l'individuo vive ed esercita diversi gradi di autonomia e di scelta costituiscono infatti contesti materiali (spazio-temporali) e simbolici di volta in volta diversi (P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Editions du Minuit, Paris 1979, cit. in C. Weedon, *Identity and Culture. Narratives of Difference and Belonging*, Open UP, Maidenhead 2004, pp. 6-7).

<sup>80</sup> Secondo Judith Butler, il soggetto attua un processo «performativo» (*Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990) e reiterativo di interiorizzazione delle identità messe a sua disposizione dalla società, e se questo processo ha esito positivo quelle identità divengono per lui una seconda natura, altrimenti stanno alla base del suo rifiuto delle norme egemoniche. Cfr. anche J. Butler, *Subjection, Resistance, Resignification: Between Freud and Foucault* (in Ead., *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford UP, Stanford 1997, pp. 83-109), in cui, facendo riferimento alla teorizzazione di Michel Foucault (in M. Foucault, *Surveillance et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975) della mente come prigioniera del corpo, Butler traccia un interessante parallelo: «if discourse produces identity through supplying and enforcing a regulatory principle which thoroughly invades, totalizes and renders coherent the individual, then it seems that every 'identity', insofar as it is totalizing, acts as precisely such a 'soul that imprisons the body'» (cit. in J. Rajchman, *The Identity in Question*, cit., pp. 229-249, qui p. 238).

<sup>81</sup> La carriera passa avanti alla maternità: la protagonista abortisce senza dirlo al marito; la violinista dell'orchestra allatta il figlio negli intervalli delle prove.

<sup>82</sup> Nel nuovo Sud Africa al capitalismo bianco del vecchio regime è subentrato un capitalismo politicamente corretto, che prevede che una certa percentuale delle quote di una società o dei posti di lavoro di un'azienda siano riservati a imprenditori e lavoratori neri.

<sup>83</sup> *BWOSB*, p. 171. Così la protagonista descrive la posizione in cui lei e il marito dormono insieme, abbracciati e su un fianco.

<sup>84</sup> Linda Hutcheon sottolinea che «postmodern texts consistently use and abuse actual historical documents in such a way as to stress both the discursive nature of these representations of the past and the narrativized form in which we read them» L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989, p. 87, cit. da F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 42.

<sup>85</sup> A. Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, «Public Culture», 1, 1990, pp. 1-24, qui p. 4, cit. in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 16.

<sup>86</sup> É. Glissant, *Caribbean Discourse* (1981), trans. by J.M. Dash, Virginia UP, Charlottesville 1989, pp. 63-64, cit. in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 40.

<sup>87</sup> P. Nora, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, in «Representations», 26, Special Issue on Memory and Counter-Memory, 1989, pp. 7-24, qui p. 23, cit. in F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., pp. 107-108. La protagonista del già menzionato *Allesverloren* sente il bisogno di indagare sul passato del marito, morto di recente, e di parlare di lui per non dimenticarlo; questo bisogno di indagare e di parlare forse vale anche per gli eventi storici, oltre che per le vicende private: «Whom to talk to. / Grief is boring after a while, burdensome even to close confidants. After a very short while, for them. / The long while continues. [...] So whom to talk to. Necessary; to bring him back, piece him together, his life that must continue to exist for his survivor. Talk to. / There's no-one.» (*BWOSB*, p. 87).

<sup>88</sup> F. Lionnet, *Postcolonial Representations*, cit., p. 39. Cfr. nota 81 di questo lavoro.

<sup>89</sup> I tre racconti si trovano in *BWOSB*, rispettivamente alle pp. 1-16, pp. 43-54, e pp. 113-135. In ciascuno figura un contenitore (una valigetta nel primo racconto, un baule nel secondo, una scatola nel terzo) con vecchi oggetti (carte, foto, documenti, lettere, abiti, ecc.) appartenuti a una persona defunta, che costituiscono il punto di partenza delle azioni e delle riflessioni dei protagonisti.

<sup>90</sup> Il narratore si rivolge metanarrativamente ai lettori e li mette subito in guardia sulla sua identità: «Frederick Morris (of course that's not his name, you'll soon catch on I am writing about myself, a man with the same initials) [...]» (*BWOSB*, p. 3). Alla narrazione in terza persona singolare si alternano brevi monologhi interiori e domande retoriche; figurano inoltre alcune parole in lingua afrikaans.

<sup>91</sup> In *The First Sense* l'unico argomento di cui Fred riesce a parlare coi colleghi della moglie è lo sport: «In this country even women shared this *lingua franca*. Spectator passion for team sports is the only universal religion. Its faithful adherents are everywhere [...]» (*BWOSB*, p. 147).

<sup>92</sup> *BWOSB*, pp. 15-16.

<sup>93</sup> *BWOSB*, p. 3.

<sup>94</sup> *BWOSB*, p. 15. Forse, al di là della battuta detta da Morris per liquidare rapidamente la curiosità dei colleghi, nella profondità del Big Hole si può vedere una metafora dell'impatto dei bianchi sulla vita dei neri in questo paese. Il Big Hole è una enorme miniera di diamanti nei pressi di Kimberley; operativa dal 1866 al 1914, è uno dei buchi più grandi e profondi mai scavati dall'uomo.

<sup>95</sup> Quando Grete sorprende l'inserviente nero che pulisce la sua stanza a lavarsi i denti col suo spazzolino, non fa altro che comprargli un nuovo spazzolino e regalarglielo. Fra i prigionieri del campo di concentramento in Senegal con cui Grete fa amicizia c'è anche una compagna circense; la trapezista e il funambolo dormono insieme accanto a lei, così lei, in modo disinvolto e pratico, la notte apre un ombrello accanto al suo letto per lasciar loro un po' d'intimità. Fra le sue amicizie, inoltre, Grete annovera bianchi di varie nazionalità e *afrikaner*, omosessuali e coppie illegittime, ricchi e operai.

<sup>96</sup> Il finale del racconto *A Frivolous Woman* rimanda al romanzo del 1953 *The Go-Between* di L.P. Hartley, che si apre appunto con la frase: «The past is a foreign country: they do things differently there», e che narra fatti avvenuti cinquant'anni prima al protagonista (L.P. Hartley, *The Go-Between* (1953), New York Review Books, New York 2002, p. 17).

<sup>97</sup> Il romanzo in questione è *A Sport of Nature*, David Philip, Cape Town 1987, p. 431, cit. in J. Bardolph, *Telling Stories. Postcolonial Short Fiction in English*, cit., p. 198.

<sup>98</sup> Quando si imbatte nella lettera Charlotte si chiede perché la madre l'abbia conservata, per di più senza la discrezione di una busta, come se avesse voluto fargliela trovare; in quest'ottica la morte sembra quasi un *escamotage* con cui la madre è sfuggita alle inevitabili domande della figlia. Quanto all'atteggiamento del padre, chiedendosi perché lui non le abbia mai parlato dei suoi sospetti sulla paternità, Charlotte ipotizza tre possibili spiegazioni per quel silenzio: la convinzione che lei fosse effettivamente figlia sua; l'incapacità del maschio orgoglioso di immaginare l'esistenza di rivali che sminuiscono la sua virilità; un ideale da salvare di rispettabilità borghese. La parola «Told», riferita allo svelamento di questa scottante e sconvolgente vicenda passata, viene ripetuta varie volte e sempre maiuscola (alle pp. 123, 124, 125, 127, 134).

<sup>99</sup> Gordimer sembra confermare qui il suo interesse, e al tempo stesso forse il suo scetticismo, rispetto al peso che oggi si dà al DNA come strumento di indagine oggettivo e affidabile. Cfr. nota 2 di questo lavoro.

<sup>100</sup> L'opera in questione è *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (1963), di Peter Weiss.

<sup>101</sup> Quando il padre di Charlotte incontra Randall e gli menziona Laila e il *Marat/Sade*, lui replica che, pur riconoscendo l'importanza dei classici, ora preferisce cimentarsi in opere nuove, e che è stato anche troppe volte Marat in vasca accoltellato da Charlotte Corday; questa affermazione sembra suggerire da un lato che Randall non è incatenato al passato come lo era Laila e che la sua carriera si è evoluta e trasformata; dall'altro lato c'è forse anche un riferimento alla relazione avuta con Laila e al fatto che non fu che una delle tante.

<sup>102</sup> *BWOSB*, p. 13. Le fotografie rappresentano uno dei tropi della narrativa di Gordimer; cfr. Bardolph, cit., p. 202.

<sup>103</sup> *BWOSB*, p. 47.

<sup>104</sup> Gordimer nasce in Sudafrica nel 1923 da padre lettone e madre inglese, entrambi ebrei: «My mother came from England when she was six years old. My father came from Latvia at thirteen. [...] both Jewish [...]», N. Gordimer, *That Other World That Was the World*, cit., p. 116.

### Bibliografia

- Adam I., Tiffin H. (eds), *Past the Last Post. Theorizing Post-Colonialism and Post-Modernism* (1991), Harvester Wheatsheaf, Hemel Hempstead 1993.
- Althusser J., *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Monthly Review Press, New York-London 1970.
- Amselle J., *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Payot, Paris 1990.
- Appadurai A., *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, «Public Culture», 1, 1990, pp. 1-24.
- Arcangeli M., *Lingua e identità*, Meltemi, Roma 2007.
- Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London 1989.
- — (eds), *The Postcolonial Studies Reader*, Routledge, London 1995.
- Attridge D., Jolly R. (eds), *Writing South Africa. Literature, Apartheid, and Democracy, 1970-1995*, Cambridge UP, Cambridge 1998.
- Bardolph J. (ed.), *Telling Stories. Postcolonial Short Fiction in English*, Rodopi, Amsterdam 2001.
- Barker C., *Cultural Studies. Theory and Practice*, Sage Publications, London 2000.
- Baucom I., *Out of Place. Englishness, Empire and the Locations of Identity*, Princeton UP, Princeton 1999.
- Bourdieu P., *La distinction. Critique sociale du Jugement*, Éditions du Minuit, Paris 1979.
- Butler J., *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- —, *Subjection, Resistance, Resignification*, in Ead., *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford UP, Stanford 1997, pp. 83-109.
- Césaire A., *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine Éditions, Paris 1955.
- Chakrabarty D., *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton UP, Princeton 2000.
- Cliff M., *The Land of Look Behind*, Firebrand Books, Ithaca 1985.

- Clifford J., *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard UP, Harvard 1988.
- Clingman S., *The Novels of Nadine Gordimer. History from the Inside* (1986), Bloomsbury, London 1993.
- Coetzee J.M., *White Writing*, Yale UP, New Haven CT 1988.
- Cumber Dance D., *Introduction to Fifty Caribbean Writers. A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Greenwood Press, New York 1986.
- Darian-Smith K., Gunner L., Nuttall S. (eds), *Text, Theory, Space. Land, Literature and History in South Africa and Australia*, Routledge, London 1996.
- Deb S., *Patterns of Intimacy*, Review of *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, «The New York Times», 16/12/2007; accessibile all'indirizzo web: <[http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Deb-t.html?\\_r=1&oref=slogin](http://www.nytimes.com/2007/12/16/books/review/Deb-t.html?_r=1&oref=slogin)> (09/2008).
- Derrida J., *La parole soufflée*, in Id., *L'Écriture et la différence* (1967), Seuil, Paris 1967, pp. 253-292.
- —, *Il monolinguisimo dell'altro* (1996), trad. it. di G. Berto, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.
- Durosimi Jones E., *Women in African Literature Today. A Review*, Africa World Press, Trenton 1987.
- Edelstein J.H., *The Same Secret*. Review of *Beethoven Was One-Sixteenth Black* by Nadine Gordimer, «The Observer», 09/12/2007; accessibile all'indirizzo web: <<http://www.guardian.co.uk/books/2007/dec/09/fiction.nadinegordimer>> (09/2008).
- Fabietti U., *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco* (1995), Carocci, Roma 1998.
- Fanon F., *Peau noire, masques blancs*, Éditions du Seuil, Paris 1952.
- —, *Le damnés de la terre*, Maspero, Paris 1961.
- Foucault M., *Surveillance et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.
- Freeman J., *Shadows of the Gunmen*, Review of *Beethoven Was One-Sixteenth Black*, «The London Independent», 25/05/2007; accessibile all'indirizzo web: <[http://findarticles.com/p/articles/mi\\_qn4158/is\\_20070525/ai\\_n19186420/pg\\_1?tag=artBody;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20070525/ai_n19186420/pg_1?tag=artBody;col1)> (09/2008).
- Gibbs J., *The Sentimental Parrot, the Gay Fling and Other Stories of Human Experience*, Review of *Beethoven Was One-Sixteenth Black* by Nadine Gordimer, «The Independent», 12/12/2007; accessibile all'indirizzo web: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/beethoven-was-onesixteenth-black-by-nadine-gordimer-764532.html>> (09/2008).
- Glissant É., *Le discours antillais*, Seuil, Paris 1981.
- —, *Caribbean Discourse: Selected Essays* (1981), trans. by J. M. Dash, Virginia UP, Charlottesville 1989.
- Gordimer N., *The Black Interpreters – Notes on African Writing*, Spro-Cas/Ravan, Johannesburg 1973.
- —, *Literature and Politics in South Africa*, «Southern Review», 7, 1974, pp. 205-227.
- —, *A Sport of Nature*, David Philip, Cape Town 1987.
- —, *The Essential Gesture. Writing, Politics and Places* (1988), edited and with an Introduction by S. Clingman, Penguin, New York 1989.

- , *Writing and Being*, Harvard UP, Cambridge, MA 1995.
- , *Beethoven Was One-Sixteenth Black and Other Stories*, Ferrar Straus and Giroux, New York 2007.
- , *Beethoven era per un sedicesimo nero*, trad. it. di G. Gatti, Feltrinelli, Milano 2008.
- Grylls D., *Beethoven Was One-Sixteenth Black by Nadine Gordimer*, «The Sunday Times», 30/12/2007; accessibile all'indirizzo web: <[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/books/fiction/article3099947.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/books/fiction/article3099947.ece)> (09/2008).
- Hall S., *Recent Developments in Theories of Language and Ideology: A Critical Note (1977-1978)*, in Id. *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (1980), Routledge, London 1996, pp. 157-162.
- Harris H. (ed.), *Identity. Essays based on Herbert Spencer Lectures Given in the University of Oxford*, Oxford UP, Oxford 1995.
- Harrison N., *Postcolonial Criticism. History, Theory and the Work of Fiction*, Polity Press, Cambridge 2003.
- Heywood C., *Writers and Their Work. Nadine Gordimer*, Profile Books Ltd., Windsor 1983.
- , *A History of South African Literature*, Cambridge UP, Cambridge 2004.
- Hickey R. (ed.), *Legacies of Colonial English. Studies in Transported Dialects*, Cambridge UP, Cambridge 2004.
- Hobsbawm, E.J., *Il secolo breve* (1994), trad. it. di B. Lotti, BUR, Milano 1997.
- Huggan G., *The Postcolonial Exotic. Marketing the Margins*, Routledge, London 2001.
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York 1988.
- , *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London 1989.
- Jenkins J., *World Englishes. A Resource Book for Students*, Routledge, London 2003.
- King B. (ed.), *The Commonwealth Novel Since 1960* (1991), Macmillan, Houndmills 1992.
- , *The Later Fiction of Nadine Gordimer*, Macmillan, Houndmills 1993.
- Lawrence K.E. (ed.), *Decolonizing Tradition. New Views of Twentieth-Century "British" Literary Canons*, Illinois UP, Urbana 1992.
- Lazarus N. (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge UP, Cambridge 2004.
- Lionnet F., *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Cornell UP, Ithaca 1995.
- Memmi A., *Portrait du colonisé, précédé par Portrait du colonisateur*, Corrêa, Paris 1957.
- Mesthre R. (ed.), *Language in South Africa*, Cambridge UP, Cambridge 2002.
- Needham A.D., *Using the Master's Tools. Resistance and the Literature of the African and South-Asian Diasporas*, Macmillan, Houndmills 2000.
- Nora P., *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, «Representations», 26, 1989, pp. 7-24.

- Oz A., *Contro il fanatismo* (2002), trad. it. di E. Loewenthal, Feltrinelli, Milano 2004.
- Rajchman J. (ed.), *The Identity in Question*, Routledge, New York 1995.
- Ramani M., *Review: Beethoven Was One-Sixteenth Black, BBC Africa Beyond. Celebrating African Arts in the UK*, December 2007; accessibile all'indirizzo web: <<http://www.bbc.co.uk/africabeyond/africanarts/20518.shtml>> (09/2008).
- Ricoeur P., *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris 1990.
- Remotti F., *Contro l'identità* (1996), Laterza, Roma-Bari 2005.
- Rosaldo R., *Ideology, Place and People Without Culture*, «Cultural Anthropology», 3, 1988, pp. 77-87.
- —, *Politics, Patriarchs, and Laughter*, «Cultural Critique», 6, 1987, pp. 65-86.
- Said E.W., *Orientalism* (1978), Penguin, London 2003.
- —, *Culture and Imperialism* (1993), Vintage, London 1994.
- Santipolo M., *L'inglese come L1 nel Sudafrica post-Apartheid: l'atteggiamento dei parlanti native, il ruolo e la variazione*, in A. Valentini (ed.), *Ecologia linguistica. Atti del 36 Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana* (Bergamo 26-28/09/02), Bulzoni, Roma 2003, pp. 331-345.
- —, *Le varietà dell'inglese contemporaneo*, Carocci, Venezia 2006.
- Schnapper D., *Modernité et acculturations: le cas des travailleurs immigrés*, «Communications», 43, 1986, pp. 141-168.
- Skinner J., *The Stepmother Tongue. An Introduction to New Anglophone Fiction*, Macmillan, Houndmills 1998.
- Storey J., *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, Pearson Education Limited, Harlow 2001.
- Turrentine J., *Gordimer's Quest*, Review of *Beethoven Was One-Sixteenth Black* by Nadine Gordimer, «The Washington Post», 23/12/2007; accessibile all'indirizzo web: <<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/12/21/AR2007122100018.html>> (09/2008).
- Watson Brownley M., *Deferrals of Domain. Contemporary Women Novelists and the State*, Macmillan, Houndmills 2000.
- Weedon C., Tolson A., Mort F., *Theories of Language and Subjectivity*, in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe, P. Willis (eds), *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (1980), Routledge, London 1996, pp. 195-216.
- Weedon C., *Identity and Culture. Narratives of Difference and Belonging*, Open UP, Maidenhead 2004.
- Williams P., Chrisman L. (eds), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory. A Reader*, Harvester Wheatsheaf, London 1993.
- Williams R., *Marxism and Literature*, Oxford UP, Oxford 1977.
- Woodward K. (ed.), *Identity and Difference*, Sage Publications (in association with The Open University), London 1997.
- Yelin L., *From the Margins of the Empire. Christina Stead, Doris Lessing, Nadine Gordimer*, Cornell UP, Ithaca 1998.



# Beyond Human: Human-Alien Hybridisation in Modern Science Fiction

## I. *Aliens as metaphors and Human-Alien Hybrids*

Science fiction is characterised by the presence of a cognitive innovation, an all-encompassing phenomenon which deviates from the norm of reality the author or the reader knows and lives in. To illustrate this peculiar characteristic of science fiction, Darko Suvin expands a concept originally by Ernst Bloch<sup>1</sup> and introduces the definition of *novum* in the description of science fiction, thus distinguishing the genre because of the «narrative dominance or hegemony of a fictional *novum* [...] validated by cognitive logic»<sup>2</sup>. The term *novum* comes from the work of Ernst Bloch, he uses the term to refer to concrete innovations in human history that awaken human collective consciousness out of a static present to the awareness that history can be changed. The awareness aspect of the *novum* its implications are a crucial aspect of science fiction and particularly so when aliens or alien-like creatures are involved.

Throughout science fiction, the use of aliens is widespread and extensive. Each genre has a set of 'stock' images, characters and situations which are utilized as tools to create a narrative or to explore a theme, through allegory or through simile. Aliens encounters represent one of the most widely used literary *topoi* in science fiction, thus exploring the nature of the alien metaphor is extremely valuable to interpret its meaning and its usage in the context of hybridisation here discussed.

Aliens assume various different roles in science fiction, particularly with regards to their attitude towards humanity. In the cinematography of the 1950s, aliens – as those portrayed in *War of the Worlds* (1953), based on the novel by H.G. Wells<sup>3</sup>– often represent a threat, and taking into account the political and social landscape of the Cold War years, the threat of alien invasion has been commonly associated with the fear of invasion by the metaphorically 'alien' Soviet Union<sup>4</sup>.

However, the hostile alien is also a place-holder for any unspecified external threat to the human race, considering how human beings have reached the top of the metaphorical food chain it seems plausible that the only possible direct threat humanity could face would be external. Later works, such as *The Andromeda Strain*<sup>5</sup> and the film by the same name or *The Thing* (1982) still emphasize the threatening aspect of possible alien encounters and specifically address the issue of humanity's vulnerability to external 'corruption'. Robert Heinlein's *The Puppet Masters*<sup>6</sup>, envisages slug-like parasites which attach themselves to the victim's back and assume control over the person's body and brain. The idea of individuals being 'taken-over' and the fear of invasion by insinuation, are portrayed also in *Invasion of the Body Snatchers* (1956), based on the novel *The Body Snatchers* by Jack Finney.

There has been also exploration of more optimistic concepts of extra-terrestrial beings as facilitators of future human evolution. In *The Day the Earth Stood Still* (1951), based on the short story *Farewell to the Master*<sup>7</sup>, or in *Close Encounters of the Third Kind* aliens are either benevolent creatures with no intention of causing harm to humans or pro-actively trying to save humanity from premature demise, though benevolent and peaceful aliens are rarely welcomed with equally peaceful intent by human leaders<sup>8</sup>.

As implied by their nature, these aliens' incarnations represent all that is non-human and the alien being itself, as a recurring figure, symbolize the quintessential 'otherness', however the use of alien beings can also be a mean to portray and explore certain human characteristics, even though in most instances the human features are exaggerated or distorted in a way that makes them difficult to identify as human at first glance.

From this perspective, science fiction and its use of *novum*, through the implication of an all-embracing change in the known universe, aim at leading the reader to the comprehension of the narrative from a deeply analytical perspective, to quote Suvin «the essential tension of SF is one between the readers, representing a certain number of types of Man of our times, and the encompassing and at least equipollent Unknown or Other introduced by the *novum*»<sup>9</sup>. It follows that whether aliens are encountered on Earth or whether they are found somewhere in outer space, stories or films where humans encounter alien beings do not explore life on other worlds, but rather they explore humanity and what humanity views as 'other'.

Even though aliens in science fiction often portray 'otherness' in its most basic stage, the features of this alien portrayal of otherness are requirements intended to satisfy specific expressive needs; the characterisation of the alien being in science fiction is constructed through features assigned to the alien race or to the alien individual, which are often strictly tied to human characteristics, either in terms of negation, similitude or intensification. It seems that precisely those features which are common ground between the two races become the most important in both narration and analysis.

In the *Alien* series the hunger for valuable 'resources' and space is a trait common to both humans and aliens, and although for aliens it is more metaphorical than conscious, the ruthlessness of the Weyland-Yutani Corporation is matched only by the feral determination of the aliens to survive and spread. The whole narrative is set into motion by that same hunger for vital resources that drives the Corporation to risk the lives of crewmen of the *Nostromo* and the aliens to multiply at the expenses of the crewmen themselves.

In contexts like these, alien 'otherness' acts as a mirror, a distorting mirror that enhances and magnifies human traits, making them easier to observe and analyse. A hidden or overlooked human trait can be observed in full light in its alien double, promoting a deeper understanding of the trait itself and its inclusion into a representation of human condition which, as a result, is far more accurate than it was before. The limitations imposed by the subjective perspective of humanity analysing itself are overcome without the need to completely discard the human outlook, a key process which is most visible in hybridisation between humans and aliens.

The human-alien hybrid paradigm is very common in science fiction, however for the sake of the present discussion the analysis will focus on three works where the human-alien hybridisation theme represents the focus of narration: the *Alien* film series, the *District 9* (2009) film and the *Starcraft* series of science-fiction novels and video-games. Although the hybridisation of alien and human is analysed and portrayed differently in each of the analysed works, in order to better understand the evolution paradigm that they represent in terms of human and superhuman this essay will focus on three alien-human hybrids who are not the by-product of inter-species breeding, but which are rather the result of a process of 'transformation' and 'mutation'.

## 2. *District 9: Human, All Too Human*

*District 9* describes an alternate reality where a large alien mother-ship appears above Johannesburg, South Africa, in March 1982; supposedly the spaceship became stranded after the displacement of a command module which dropped on Earth. Three months later, a military team breaks into the spaceship and finds, trapped inside the ship, a large group of arthropod-like extra-terrestrials, who are then given refuge on Earth. The aliens, referred to as 'prawns' by the Earth population, are confined to an area of Johannesburg called District 9, where a government camp has been established.

District 9 soon turns into a slum and subsequently in the first decade of the 21<sup>st</sup> century, Multinational United (MNU) is placed in charge of policing and relocating the now 1.8 million aliens to a new camp outside of Johannesburg, the newly established District 10. Wikus van de Merwe, a MNU field operative, is appointed to lead the relocation. Meanwhile, three aliens (Christopher Johnson, his son and a friend) are shown scavenging

through garbage, searching for scraps of alien technology from which they are later shown distilling a mysterious fluid. While raiding the shack of Christopher Johnson, Wikus discovers and seizes the fluid container, accidentally spraying some of the fluid on himself.

After coming in contact with the alien fluid, Wikus starts to feel ill, black fluid bleeds from his nose and his fingernails starts loosening and subsequently falling until he passes out and is eventually taken to a hospital. There, his left forearm is revealed to have mutated into an alien-like appendage. Wikus is immediately taken into MNU custody, forced to undergo medical testing and finally made into an unwilling participant in military experiments, during which it is revealed that Wikus has now the ability operate alien weaponry (inoperable by humans) due to his mutating DNA. When he discovers that MNU scientists intend to vivisect him and harvest his body for research, Wikus escapes. To counter the escape, a fake rumour is spread to the press by the MNU stating that Wikus is infected and highly contagious, therefore starting a man-hunt to capture him. Now a fugitive, Wikus hides in District 9 and seeks help from Christopher Johnson; it is revealed that the canister Wikus sprayed on himself contained a fluid that Christopher Johnson had been gathering for over 20 years and which would allow him to reactivate the dormant mother-ship. With the help of Wikus, the alien Johnson is able to retrieve the canister and reactivate the mother-ship, and leaves promising Wikus that he would return to reverse his transformation.

*District 9* has been variously interpreted as an allegory of South Africa's apartheid and post-apartheid situation, understandably so seeing how the plot pivots on the themes of xenophobia and social segregation and both the title and premise of *District 9* were inspired by events that took place in District Six of Cape Town where a forced removal of over 60,000 of its inhabitants was carried out by the apartheid regime in the 1970s. From this perspective, the similarities between the representation of aliens by the MNU and media in the film and the representation of South African black population in historical media are striking. The aliens' behaviour is compared to that of classic 'savages' in both their primitive reactions to disagreements and in their gluttony and territorial nature. Common opinions gathered as interviews at the beginning of the film, as well as Wikus' own disposition towards the aliens, mirror racist positions against blacks and the prejudices towards aliens' (derogatorily referred as 'prawns' with reference to the Parktown prawn, a king cricket species considered a plague in South Africa) supposed inferiority, predisposition to violence and violent behaviours mirror the prejudices existing in South Africa during the apartheid years.

It appears to be an intentional decision on Blomkamp's part, to satirise on the use of misleading racial or ethnic representations and this satirical approach is used throughout the film to portray humans' reactions to aliens as well as aliens' behaviours. It is the appearance on screen of Christopher Johnson that alters the generalisation through his being compassionate, re-

sourceful and forward-thinking. Even though the themes of xenophobia and racism are put forward by the film in the form of species-ism towards the alien population of the spaceship, director Neill Blomkamp stated that «[racism] is not intended to be the main focus of the work, but rather that it can work at a subconscious level even if it is not noticed»<sup>10</sup>. The xenophobic element is undoubtedly there and its importance cannot be overlooked, however it is apparent how the xenophobia on the macro-cultural level is left in the background and it is rather the personal xenophobia which is explored and how it is the personal and individual meeting with the Other that represents the key element in the film, as shown by the subtle stress placed on those alien features that most closely mimic human features.

The choice of metaphors in *District 9* is careful, from the repulsive insect-like aliens to the inept and coward bureaucrat; it builds a display of humanity driven by fears and insecurity, exposing its fearful, intolerant and bullying nature. Blomkamp depicts aliens and humans in a way that prepares the spectator to the multiple shift in perspective that occur throughout the film: the outlook transforms from that of a casual recipient of the MNU propaganda, to that of Wikus van de Merwe himself, to that of the alien Christopher Johnson and aim to draw a perspective that embraces all of these different points of view.

The mutation process itself is the pivotal point of this shift in perception: in the beginning Wikus van de Merwe is an Afrikaner bureaucrat, who works at MNU under the supervision of his father-in-law. Wikus is in charge of the relocation and it is first shown preparing to serve eviction notices to aliens inside the District 9 slum; it is obvious from the very first moment that he considers aliens as pests, deserving neither respect nor compassion. In his eyes 'prawns' are criminals, whether he catches them committing a crime or not, and he always approaches them assuming they have a poor intellect. He goes as far as to burn one of the aliens' nests (aliens procreation is forbidden by law) while observing that the cries of alien unborn progeny reminds him of the sound of popcorn popping, and in the end he gives one of his colleagues a dead unborn alien as a souvenir.

As the film progresses however, the spectator sees Wikus in a different light; he is portrayed as an 'average' human being, who loves his wife and who objects vehemently when witnessing mindless alien killings by the military forces which supervise the relocation. Eric Repphun, describes Wikus's character as both «compelling and chilling» stating that «his casual racism towards the aliens is an uncomfortable mirror of apartheid [and] reflects racism accurately» and stresses the film's «almost unrelenting dark vision of humanity» which suggests that horrifying things hang «over the world of men like Wikus, who perform utterly irrational acts of prejudice and injustice in the name of safety and rationality, even after apartheid as an official policy has ended»<sup>11</sup>.

The character of Wikus is designed to represent all the contradictions that lie in being human and his role is as far as possible from the traditional

archetype of the hero, even more so considering how in the film Wikus is given more than one chance to act as the hero and how he fails each time in doing so, in a chain of failures that stands as a dark commentary on humanity's condition and inability to elevate itself.

Wikus' transformation is a direct consequence of his behaviour towards aliens; he sprays himself with alien liquid while examining a can found in Christopher Johnson's shack, stating his positions towards anything alien:

WIKUS: I don't know, this [Wikus points at the can] has got the markings there of... [Wikus points at alien script on the side of the can] ... so it is definitely alien. But it's not a weapon. But I don't trust it. [the can sprays liquid all over Wikus' face].<sup>12</sup>

Diffidence and hostility are key elements in this sequence, which also hints at the ignorance from which both originates. Wikus does not know what the alien artefact is or what is its function and although he recognises it is not a weapon he still states his firm distrust.

Little after coming in contact with the alien substance, Wikus starts feeling ill, and he discovers the horrifying truth about the after-effect of his contamination when a doctor checks his arm (wounded in a previous confrontation during eviction serving) and removes his bandages to reveal an alien arm. Panic sets in as Wikus experiences first-hand the condition of being an alien, for as soon as his alien mutation is revealed, doctors and MN officers approach him as thing, an animal, they speak *about* him rather than *with* him, discussing his fate as if he was neither present nor relevant.

It is revealed in these sequences the hidden agenda of MNU: genetic experimentation aimed at gaining the ability to operate alien weapons. The inhuman treatment of aliens in District 9 and under the public eye, escalates to torture inside the MNU's secret facility. MNU researchers experiment on Wikus's to analyse his new potential, coercing him to practice shoot with alien weapons, to which he complies because he is scared and disoriented. However, when forced to take part in seemingly pointless torture, using one of the aliens as target for shooting practice, he rebels and refuse to shoot. He manages to flee the facility and, rejected by his own human kin, turns to aliens for help, asking Christopher Johnson to help him revert the transformation.

It can be speculated that the transformation already changed his perception of aliens since at the beginning of the eviction operations he had no moral objections to the burning of a whole alien nest while now he finds unacceptable to take part in their killing. However, it is only when Wikus interacts with Christopher Johnson as an individual that he recognises the alien as a fellow creature and only towards the end of the film he shows true compassion and act accordingly (even though his motivation never ceases to be selfish, to a certain extent). It is only at the end of the film, when Wikus transformation is almost fully completed, that he shows some heroic drive and he only acts the hero once he is mostly alien, and thus seeing the world through alien eyes. Wikus' heroism is therefore linked di-

rectly with his hybridisation and with his personal meeting with the Other, both inside and outside of himself.

Wikus' hybridisation and mutation into an alien, granted him access to powerful alien weapons and to increased physical capabilities, which will be useful tools to help Christopher Johnson retrieve the alien spaceship's fuel and grant Wikus himself a chance to revert his transformation, while at the same time the mutation has given him a different perspective towards aliens and the way aliens are treated. The final scene shows a fully transformed Wikus, who may never return to his human state, carving a flower from a can and leaving it on his wife's doorstep.

### 3. *Alien Series: Alien Flesh*

*Alien* opens with the return trip from Theodus to Earth of the *Nostromo* spaceship, which is carrying twenty million tons of mineral ore and its seven-member crew in hypersleep. Upon receiving an unknown transmission from a nearby planetoid, the ship's computer nicknamed Mother awakens the crewmen from their stasis.

Following orders from their corporate employers, the crew lands on the planetoid LV-426 and deciphers the signal as a warning coming from a derelict alien spacecraft. Inside the alien spaceship the crewmen discover an alien nest and while examining the alien chrysalides one of the crewmen is attacked by a parasitic creature and left unconscious. The wounded crewman is brought back to the ship by the other crew members, thus unknowingly allowing the alien to enter the spaceship as it resume its trip back to Earth. As soon as the crew realises the threat the apparently dead alien parasite represents, they attempt to capture it but the parasite kills one crew member after another.

Assuming command Officer Ripley access the ship's computer system and finds that an order has been dispatched to Science Officer Ash to return the alien parasite to the *Nostromo*'s employers even at the expense of the crew; a violent confrontation with the Science Officer follows and Ash is revealed to be an android which Ripley destroys to prevent him from carrying out his orders. Now the only survivor, Ripley initiates the self-destruct sequence to subsequently escape via the emergency shuttle. As she prepares to enter stasis, Ripley discovers that the alien is aboard the shuttle and after a final battle the film ends with Ripley entering stasis for the return trip to Earth.

In the second instalment of the series, *Aliens*, Ellen Ripley, is rescued and revived after drifting in hypersleep inside the *Nostromo* spaceship for fifty-seven years after the events of the first film. When she is awakened she learns that LV-426 is now home to a terraforming colony. Later an officer of the corporation reveals that contact has been lost with the colony and the Weyland-Yutani Corporation decides to send an armed crew together with a reluctant Ripley to LV-426 to investigate.

Upon arrival, the investigation unit finds that the colony has been attacked by the aliens, leaving everyone dead except for a young girl named Newt, which helps the crew barricade inside the colony complex to escape the aliens' assaults. Quickly the crew decides to abandon the colony, however just before leaving the planetoid, Newt is abducted by one of the aliens and taken inside their hive; Ripley refuses to leave the girl to her destiny and infiltrates the alien hive to rescue her. Inside the hive, Ripley is confronted by the Alien queen; nevertheless she succeeds in destroying most of the eggs before escapes towards the spaceship to flee the planet, closely pursued by the enraged queen.

Ripley and Newt reach the drop-ship and escape moments before the colony is consumed by a nuclear blast caused by the collapsing colony processing station. Ripley's relief at their narrow escape is interrupted by the Alien queen, which had infiltrated the ship hiding inside the ship's landing gear. Ripley battles the queen, managing to expel it into space and subsequently enters hypersleep for the return trip to Earth.

*Aliens<sup>3</sup>* is set after the events in *Aliens*, where Ellen Ripley frozen in hypersleep crashes with her ship on Fiorina 161, a penal colony. When awakened by the colony's staff, she discovers that she is the sole survivor of her crew and that she is now trapped on a barren planet with convicts and no weapons to defend herself.

Fearing that an alien parasite may have been the cause of her companions' death and dreading the idea it may have survived the trip, Ripley scans herself and discovers the embryo of an Alien Queen growing inside her, at the same time a full grown alien erupts from the insides of the colony dog and attacks the convicts.

Now certain that the alien threat is real, Ripley finds out that the Corporation wants the Queen embryo she carries, as well as the adult Alien prowling the colony, for biological weapons research. As the alien continues to kill inmates, Ripley forms an alliance with the remaining prisoners and attempts to destroy the alien. While Ripley and the inmates battle the Alien, the Weyland-Yutani team arrives, trying to persuade Ripley to undergo surgery to remove the alien embryo, which they claim will be destroyed. Ripley defies them by throwing herself into a gigantic furnace, just as the alien Queen begins to erupt from her chest. However, Ripley grabs the creature and holds on to it as she falls into the fire.

*Alien: Resurrection* takes place 200 years after *Aliens<sup>3</sup>*. Ellen Ripley has been cloned on the military science spaceship USM Auriga using blood samples retrieved by the Weyland-Yutani Corporation during the examination in the third instalment of the serie. The United Systems Military goal is to extract the alien queen embryo that was implanted in her before her death in *Aliens<sup>3</sup>*, however after successful extraction of the embryo the researchers decide to keep cloned-Ripley alive for further research while raising the Alien Queen and collecting her eggs. While Ripley undergoes testing, it is revealed that as a result of the cloning process, her DNA has been mixed



with the alien's and she has subsequently developed inhuman strength and reflexes, a highly acidic blood and a telepathic link with the aliens.

In the meantime Auriga's researchers start using kidnapped humans as hosts for alien eggs, raising several adult aliens for study; however, the now fully-grown aliens escape their confinement killing most the Auriga crew and severely damaging the ship. The Auriga's default command in an emergency situation is to return to Earth and realizing that this will unleash the Aliens on Earth, Ripley attempt to escape and destroy the Auriga, helped by the surviving crew members.

As the group makes its way through the damaged ship, several other crew members are killed by the Aliens, while Ripley manages to set the Auriga on a collision path with Earth, hoping that the Aliens will be destroyed in the crash. However, through Ripley's implanted DNA, the Alien queen has gained a human ability it did not have before: now possessing a womb, it can give birth to live offspring without the need for eggs and human hosts. The resulting offspring, which bears a mixture of human and Alien traits, recognizes Ripley as its 'mother' and kills the Alien queen, allowing Ripley and the surviving crewmen to reach the emergency spaceship. As they launch, the human/Alien hybrid attacks Ripley who kills it and the survivors escape as the Auriga collides on Earth's surface.

The mutation path of Ripley, while being fairly different from that of Wikus in *District 9*, promotes a similar shift in perspective in the spectator; Lieutenant Ellen Ripley is an employee of the Weyland-Yutani corporation and a warrant officer on the *Nostromo*, which was towing massive quantities of raw ore to Earth from Thebus. In *Aliens* it is revealed that Ellen Ripley is, in fact, a mother; before boarding the *Nostromo* her daughter was six years old, but after spending 57 years in hypersleep Ripley finds out that her daughter is dead. After landing on LV-426 and discovering the abandoned colony she act as a mother to Newt, the young girl who is the only survivor of the terraforming colony. A central element throughout the *Alien* series is the maternal figure and the concept of motherhood, both from the reproductive perspective and the symbolic point of view<sup>13</sup>.

Ripley is a strong woman, intelligent, controlled but spirited and valiant; more than once she gives proof of an unrelenting will to survive and to protect her fellow crewmen, Ripley does not only try to save herself but she fights to save humanity from the Alien threat, in stark contrast with the selfish motives of Wikus. Ellen Ripley, however, represents an expression of 'otherness' even before the hybridisation process begins:

Starting with *Alien*, the series explores the similarities between Alien and Woman [...] creating a female Alien as the embodiment and originator of the entire species. Ripley's mirroring of her dark Other becomes more complex in *Aliens*<sup>3</sup> because she is herself first identified as the monstrous feminine by the men of the narrative even before she learns she has been infected with an Alien Queen.<sup>14</sup>

The encounter between Ripley and the alien Queen is a key sequence in the film, Ripley and the Queen look at each other and a link is established between them, they recognize one another as 'mothers'. On the subject of telepathic links, it is during this encounter that Ripley discovers a hive mind link between the aliens and the Queen, as she sees the Queen stopping the aliens from attacking Ripley in order to protect the eggs that Ripley is threatening to destroy.

The similarities between Ripley and the Queen are very clear: both females will protect their offspring (or adoptive offspring)<sup>15</sup> at all costs and both are presented as highly resourceful females, they are the only member of their species capable of taking charge of the salvation of their respective 'family'<sup>16</sup>; the similarities also foreshadows the fate of Ripley in *Alien: Resurrection* where her DNA is combined with the Queen's own DNA.

In *Alien: Resurrection* Ripley has integrated the monstrous Other into herself, through her DNA, thus emphasizing her permeability and openness to contamination by the Other. As a result of the cloning process, Ripley's DNA was mixed with the Alien's and she has developed the Other's own features, including enhanced strength and reflexes, acidic blood, and an empathic link with the aliens. Due to a 'genetic memory' derived from the aliens, Ripley can learn at an extremely rapid rate and thought a clone of herself, she retains the original Ripley's memories and possess her original personality even though she appears to be more violent and cold than the original. She displays a mild empathy for the aliens while showing antipathy and dislike for most humans, even though she remembers her previous encounters with the aliens. By this point the monstrous Other has given her «new life, and so destroying the Alien completely would mean destroying herself»<sup>17</sup>.

#### 4. StarCraft

*StarCraft* is a military science fiction series centred on a galactic struggle for dominance between three species – a futuristic projection of humanity known as Terrans, a race of insect-like creatures known as Zerg, and the technologically advanced Protoss – in the Koprulu Sector of the Milky Way galaxy.

At the beginning of the fictional time line of *StarCraft*, a species known as the Xel'Naga genetically engineer the Protoss race, highly intelligent beings gifted with psionic powers, and later the Zerg, insect-like beings who recombine and assimilate other species into their genetic pool and share a hive-mind controlled by an Overmind; the experiment eventually backfires as the Xel'Naga are destroyed by the Zerg.

Millennium after the creation of both Protoss and Zerg, the international government of Earth, the United Earth Directorate (UED), starts a colonization program to solve the problem of overpopulation on Earth. Colonists are sent into space to find suitable planets to colonise and in their exploration they reach the edge of Protoss territory, the Protoss are intrigued by the Terrans and decide not to battle them but rather to observe the Terran colony without revealing their presence.

After a few decades, the Terran community has divided into opposing factions battling each other, when the established Terran colonies are targeted by the Zerg, who want to assimilate the humans and harness the psionic potential that sporadically manifests in some Terrans; this unexpected turn of events forces the Protoss to destroy the tainted Terran colonies to contain the Zerg infestation.

After being attacked by both the Zerg and the Protoss, the Terran government collapses under the internal pressure coming from the increasing rebel activity led by Arcturus Mengsk. The Confederacy eventually succumbs to Mengsk's rebels and in the consequent power vacuum, Mengsk crowns himself emperor of a new Terran Dominion. However, after seizing power the ruthless character of power-hungry Mengsk is quickly revealed: in the middle of a Zerg assault Mengsk allows the Zerg to capture and infest his psychic second-in-command, Sarah Kerrigan. This betrayal prompts Mengsk's other commander, Jim Raynor, to desert him together with a small army of followers.

After retreating with Kerrigan to their primary hive cluster, the Zerg are attacked by Protoss forces, in response the Zerg Overmind launches an invasion of Protoss territory hoping to assimilate them and thus achieve genetic perfection. Facing the threat of annihilation, Protoss and Terrans form an alliance and manage to destroy the Overmind, apparently destroying the Zerg.

Kerrigan, still thought to be a prisoner of the Zerg but later revealed to have become a human-Zerg hybrid, spread the news that a new Overmind has entered incubation and that the Zerg threat is therefore still to be confronted. Kerrigan allies with Terrans factions' leader to overthrow the UED, but turns against her allies and later blackmails the Protoss into killing the new Overmind, giving her full control over the entire Zerg Swarm. After defeating a retaliatory attack by the Protoss, Mengsk's Terran Dominion and the UED, Kerrigan and her Zerg broods become the dominant power in the sector.

The mutation process of Sarah Kerrigan and its consequences differ greatly both from that of Wikus and Ellen Ripley. Kerrigan is introduced in *Starcraft* as a twenty-six year old female Terran psychic, trained in espionage and assassination; originally the second-in-command of Arcturus Mengsk, she is later captured by the Zerg and turned into a human-Zerg hybrid under the control of the Zerg Overmind. She becomes one of the Zerg's most powerful agents, but eventually usurps the Overmind control of the Zerg to seek dominance over the galaxy.

Pre-mutation Sarah Kerrigan was conscripted into the Terran psionic program as a child, due to her psychic potential and therefore was never being given the chance of a normal life. Her rigorous training and the use of neural implants to control her mental abilities leave her withdrawn and introverted while transforming her in an excellent tactician, who frequently exhibits courage and daring. Transformation by the Zerg frees Kerrigan from her inhibitions and from her neural conditioning prompting her to

indulge her darker traits turning into a «spiteful, conniving, mocking, double-crossing»<sup>18</sup> woman, traits that combined with her natural intelligence make her a calculating and manipulative creature. Kerrigan mutation makes her far more physically aggressive than she originally was, and she is often described as relishing in close quarters combat and seemingly taking pleasure in inflicting physical pain on her enemies.

Transformation emancipates Sarah Kerrigan from the leash of her military education and training, but also from the neural conditioning that was used to bind her powers to the will of her superiors and to limit the threat she could represent, were she to develop her full potential.

Her deviation from the norm, represented by her psionic, power symbolises a forward tension toward a new stage of human evolution that grants her huge powers, however this power is invariably seen by those surrounding her as a deviance that can be 'used' but never let out of control or free to express itself. Her parable somehow mimics that of Ripley, whose metamorphosis is a tool in the hands of her superiors and both Kerrigan and Ripley are able, in the end, to escape their physical and metaphorical confinement. Once their hybridisation begins both Ripley and Kerrigan cannot be confined or controlled by human means any longer, their transformation, their evolution is an unstoppable force which emphasises how, after the meeting with the Other, things cannot be reverted back to what they once were. The comment Kerrigan makes on her new condition, clearly show how the abyss she crossed separates her from her once akin, who cannot understand «how this feels»<sup>19</sup>.

### 5. Hybridisation and Beyond-Human Hybrids

At the beginning of the process of hybridisation there is always the 'infection' of an unwilling subject. The characters' transformation is most unwelcome as the alien species represents the 'enemy' to Wikus, Ripley and Kerrigan, a threat to which all three oppose full force. The peculiarity of Wikus' position sets him apart from Kerrigan and Ripley's examples: there is no armed conflict between human and aliens in *District 9* and even the threat of a possible harmful situation is minimal, so there is no apparent justification for the hostility Wikus shows towards the aliens. It is the cultural paradigm to which the character belongs that identifies the Other as an enemy and this cognitive conditioning awakens in him or her an ancestral and overwhelming fear of contact with otherness.

The infection methodology is partially tied to the nature of the alien species examined, which in both *Alien* and *Starcraft* series are highly biologically efficient and whose primal urge is to multiply and spread to take advantage of all available space and resources. In this regard, aliens infect the human body just as they infest living spaces, while infestation occurs outside and infection infers contamination from the inside, both processes happen simultaneously representing both an inside and outside 'invasion'.

Their contact with diversity, with alien-ness, forces the characters – and the spectators – to reconsider their concept of normality, which shifts in value from a positive norm to a binding constriction of homogenisation that limits human evolution potential. The link to human evolution is established in the characterisation of the three alien races: both the Zerg and the parasitic aliens of the *Alien* series represent a more primitive biological state compared to humans, a state of «pure flesh» (in Ash's words from *Alien*)<sup>20</sup> that mirrors basic human biological urges and instincts, thus they portray human features which are not immediately distinguishable as human because of their intensification.

The imperative urge of the Zerg race to spread and multiply is an intensification of the human self-preservation and species-survival instinct, which characterises the aliens in *Alien* as well as the 'prawns' in *District 9*. Self-preservation is a behaviour that ensures the survival of an organism and it is known to be universal among living organisms even though its manifestation may differ from species to species. The hierarchical organisation of aliens in *District 9*, left to their instincts when lacking guidance mirrors a human condition that expands the apartheid metaphor beyond its racial limitations and encompasses all human beings, the guidance here is metaphorical and hints at a lack of moral guidance rather than practical leadership. Through their similarities with humans on a biological/primordial level, aliens come to represent what Braidotti calls «both the *same* and the *other*»<sup>21</sup>.

Hybridization effectively destroys a barrier, *same* and *other* melt into a new state to which neither the concept of same nor other are applicable any more so that the hybrid is beyond human and alien definitions, it rather sublimates them into one. Hence, hybridization comprises a physical transformation of the subject, who acquires traits that immediately separate him or her from the original human species.

Transformation is the key point in the concept of both the Hybrid and the Over-man, however as Zolla states, transformation occurs in both heroic and villains figures that pre-dates the Over-man's archetype; in these occurrences the character's ego must undergo complete annihilation, the aim of which is the depletion of every human feature aside from a core of revenge, «*vengefulness*» that will ultimately mutate into sheer thirst for absolute power<sup>22</sup>.

The physical transformation triggered by alien fuel in Wikus van de Merwe – a transformation which seems influenced by David Cronenberg's *The Fly* (1987) – causes his body to mutate, one part at a time, starting from his left arm and blood, which becomes thick and dark, and subsequently spreading through his system until he transforms completely into an alien 'prawn'. While Wikus becomes physically stronger and capable of handling alien weapons, thus becoming more 'alien', the metamorphosis also makes him 'more human' intensifying his empathic capabilities and giving him the courage and initiative he seemed to lack before the infection.

Ellen Ripley hybridization is the by-product of the combination of her DNA with the DNA of the alien Queen, her transformation gives her acidic

blood like that of the aliens she battles and some less noticeable features like extremely long and dark green fingernails. Ripley too gains superhuman strength and resilience, while her mental state seems to be also affected by the transformation:

GEDIMAN: She's operating at a completely adult capacity.

PEREZ: And her memories?

WREN: There are gaps. And there's some degree of cognitive dissonance.

GEDIMAN: She's freaked.

*Wren shoots Gediman a stern look at his unscientific parlance.*

WREN: It has some connective difficulties. A kind of low level emotional autism. Certain reactions [...].<sup>23</sup>

In Sarah Kerrigan, physical mutation triggered by Zerg assimilation is most visible and extensive:

It was Kerrigan's stature, her build, even her face. The skin was wrong, though, a mottled green that looked slick somehow, like the flesh of a dolphin or a seal. In many places it was hard and glossy, a protective shell, though he could see no pattern to the protection's placement. The armour extended to spikes over one shoulder, at the elbows, along the back of her hands, and along her legs. The eyes were still the same shape but yellow instead of green, a bright yellow with strangely shifting pupils. The hair, that wonderful red hair, was now stalks, somewhere between tentacles and spikes, sharp and cylindrical but limp around her face and segmented like an insect leg – or a human bone. [...] The wings. This figure had wings, great majestic wings, the wings of a giant bird or a bat – if those creatures were armoured like an insect and had no fur or feathers or skin for covering. For the wings were nothing more than a pair of elongated, segmented spikes, great hooked claws protruding from her back and reaching down to her knees.<sup>24</sup>

In all three cases, hybridization enhances the subjects' strength and stamina, setting them apart from their own human kind in terms of physical capabilities. It is perhaps most emphasised in *Alien: Resurrection* during a basketball game between Ripley and the Marines, which is filmed as a continual comparison, and later in the film when Ripley's physical superiority is explored through physical confrontations with both the Aliens and the Marines; in *District 9* Wikus' improved strength allows him to escape his captors and flee the MNU research facility and Kerrigan, as mentioned, becomes far more physically aggressive as a result of her enhanced physical state.

This physical transformation is literally an 'invasion' of the flesh of the subject, a colonization which is internal to the very locus of the battle: the human body. In science fiction the human body is frequently denied in favour of mechanics and technology and yet in the examples examined the focus is on the physical level and on «the vulnerability of the body to invasion from without»<sup>25</sup>. Pimley emphasises the recurrent signals of fear in

front of a possible «threat of contamination»<sup>26</sup> but the contamination humans seem to fear is the contact with the different, the other, the alien.

The human quality of permeability is depicted as a weakness and it is interesting to notice how the same permeability, though mental, represents an advantage for at least two of the alien species discussed here: the Queen in *Alien* series is able to communicate with her kin almost telepathically and the Zerg in *Starcraft* act as one, guided by the powerful Overmind. For both species, the 'hivemind' link is a strength that unleashes the innermost potential of the whole species and gives them an edge over humans.

However it is not just a physical transformation that the subjects undergo, all of them gain a new perspective on themselves and the world around them. Increased physical capabilities are just the most visible aspect of their new condition, an equally evident transformation takes place inside the characters: Wikus van de Merwe perception has expanded and only as hybrid he is able to 'see' reality as it is and to understand the complexity of the situation he is in. He has been freed of his fears and cultural boundaries, finally been rendered able to act on his own will and judgement. Ellen Ripley, on the other hand, was already 'transforming' even before her genetic contact with the aliens; her metamorphosis is more alike that of a caterpillar finally leaving its cocoon. Once her perception expanded, she was finally able to reconcile what she was seeing with what she was feeling and act accordingly. Talking about her new condition to her once comrade Raynor, Kerrigan says about being part of the hivemind «I am one of the *zerg* now. And I like what I am [...] You can't imagine how this *feels* [...] It is wonderful. It envelops me. It makes me whole. I can never be alone again»<sup>27</sup>. As stated above, Kerrigan new condition set her free to expand her potential and perception, freeing herself from the constraints of her mental leash.

What the character experience is not just the 'contact' with the Other, the true turning point resides in being the Other, or better still, being both the Same and the Other. The hybridisation, the metamorphosis, doesn't eliminate the human element, again it is Kerrigan who explains the nature of the process: when asked «is that really you?» she replies «to a certain extent. I'm far *more* than I once was»<sup>28</sup>.

Hybridisation therefore sublimates the connection between human characteristics and their alien mirrors, there is no solution or overcoming of the contraposition which is intrinsic in this dualism, it is instead portrayed through an all-encompassing fusion. The key concept in the process of 'infection' is contact with the other (ness) but through hybridisation the Other and the Self melt and blend into «far *more*». What emerges from these examples is a new vision of humanity and subjectivity, that steers away from the goal of a perfect form, reachable in a dominant prescriptive autarchy, and instead pursues cognitive promiscuity through hybridisation with the Other. Purification and avoidance of Other-ness appears sterile and constricting and the Self seems to be able to advance only through contact and fusion with Other-ness.

## Notes

- <sup>1</sup> E. Bloch, *Geist der Utopie*, I, Duncker & Humblot, München und Leipzig 1918.
- <sup>2</sup> D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, Yale UP, New Haven 1979, p. 63.
- <sup>3</sup> H.G. Wells, *The War of the Worlds*, Heinemann, London 1898.
- <sup>4</sup> See M. Rogin, *Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies*, Representations, 6, California UP, Berkeley 1984, pp. 1-36; F. Jameson, *Signatures of the Visible*, Routledge, New York 1990; E. Vieth, *Screening Science: Context, Text and Science in Fifties Science Fiction Film*, Scarecrow Press, Lanham, MD and London 2001.
- <sup>5</sup> M. Crichton, *The Andromeda Strain*, Knopf, New York 1969.
- <sup>6</sup> R.A. Heinlein, *The Puppet Masters*, New American Library, New York 1951.
- <sup>7</sup> H. Bates, *Farewell to the Master*, Astounding Science Fiction, October 1940.
- <sup>8</sup> The alien Klaatu from *The Day the Earth Stood Still*, for instance, get shot by soldiers as soon as his spaceship lands on Earth, and throughout the film he will encourage humanity to question authority and suggests that humanity will truly advance only when it will follow wisdom instead of power and leadership.
- <sup>9</sup> D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, cit., p. 86.
- <sup>10</sup> A. Savage, *Xenophobia, Racism Drive Alien Relocation in District 9*, 08/12/2009: <<http://www.wired.com/underwire/2009/08/xenophobia-racism-drive-alien-relocation-in-district-9/>> (08/2009).
- <sup>11</sup> E. Repphun, *Cinema as Exorcism (two): District 9 as Postcolonial Science Fiction*, 08/19/2009: <<http://dunedinschool.wordpress.com/?s=district+9&search=Go>> (08/2009).
- <sup>12</sup> *District 9*, shooting script, my emphasis.
- <sup>13</sup> The first 'character' seen in *Alien* is the Nostromo starship computer, re-named «Mother» by the crew members. They have been forcibly 'birthed' or pushed out of their hypersleep nest by Mother. «Mother» is a disembodied presence aboard the ship, responsible for regulating her 'children's' environment, health and welfare while in hypersleep, a metaphor of the in-utero phase of unborn children. Even during the final sequence, when the auto-destruction process has been started, a rebellious Reply calls «Mother!» still unable to detach herself from the maternal figure of the Nostromo computer.
- <sup>14</sup> X.C. Gallardo, J.C. Smith, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum International Publishing Group, London 2004, p. 7.
- <sup>15</sup> In *Aliens*, Ripley and Newt fall victims to the plot of C.J. Burke, a corporation executive, who released in their room two *facehuggers*, hoping they will infect both Ripley and Newt. Once infected, the two women would serve as vessels to smuggle the alien specie embryos on Earth, effectively bypassing all security controls. Burke's plan would transform both females into reluctant surrogate mothers.
- <sup>16</sup> In the final sequence of *Alien*<sup>3</sup> Ellen Ripley, infected with the Queen's embryo, sacrifice herself and jumps into a furnace to save the colony from further infection and to preserve the safety of Earth, subtracting the embryo from the scientists who want to exploit it to breed aliens and use them as biological weapons. As she fall down the furnace, the Queen's embryo burst out of her chest and she holds it in her arms, in a maternal and almost affectionate embrace.
- <sup>17</sup> X.C. Gallardo, J.C. Smith, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum International Publishing Group, London 2004, p. 7.
- <sup>18</sup> A.S. Rosenberg, *StarCraft: Queen of Blades*, Simon & Schuster, New York 2006 p.76.
- <sup>19</sup> *Ibidem*.
- <sup>20</sup> *Alien*, shooting script.
- <sup>21</sup> R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, Manifestolibri, Roma 1996, p. 141.
- <sup>22</sup> E. Zolla, *Il superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne*, La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 33.
- <sup>23</sup> *Alien: Resurrection*, shooting script.
- <sup>24</sup> A.S. Rosenberg, *StarCraft: Queen of Blades*, Simon & Schuster, New York 2006 pp. 68-69.
- <sup>25</sup> S. Bukatman, *Terminal Identity: the virtual subject in post-modern science fiction*, DurhamLondon, Duke UP 1993, p. 268.
- <sup>26</sup> D. Pimley, *Representations of the body in Alien: How can science fiction be seen as an expression of contemporary attitudes and anxieties about human biology?*: <[www.pimley.net/documents/the-bodyinalien.pdf](http://www.pimley.net/documents/the-bodyinalien.pdf)> (01/2009).



<sup>27</sup> A.S. Rosenberg, *StarCraft: Queen of Blades*, Simon & Schuster, New York 2006, p. 76.

<sup>28</sup> Ivi, p. 73.

### Film References

*Alien*, directed by Ridley Scott, written by Dan O'Bannon, Ronald Shusett, distributed by 20th Century Fox 1979.

*Aliens*, directed by James Cameron, written by James Cameron, David Giler, Walter Hill, distributed by 20th Century Fox 1986.

*Alien<sup>3</sup>*, directed by David Fincher, written by David Giler, Walter Hill, distributed by 20th Century Fox 1992.

*Alien: Resurrection*, directed by Jean-Pierre Jeunet, written by David Giler, Walter Hill, distributed by 20th Century Fox 1997.

*Close Encounters of the Third Kind*, written and directed by Steven Spielberg, distributed by Columbia Pictures 1977.

*District 9*, directed by Neill Blomkamp, written by Neill Blomkamp, distributed by TriStar Pictures 2009.

*Invasion of the Body Snatchers*, directed by Don Siegel, written by Daniel Mainwaring, based on *The Body Snatchers* by Jack Finney, distributed by Allied Artists Pictures Corporation 1956.

*The Andromeda Strain* directed by Robert Wise, written by Nelson Giddin, based on *The Andromeda Strain* by Michael Crichton, distributed by Universal Pictures 1971.

*The Day the Earth Stood Still*, directed by Robert Wise, written by E.H. North, based on *Farewell to the Master* by Harry Bates, distributed by 20th Century Fox 1951.

*The Fly*, directed by David Cronenberg, written by C.E. Pogue and David Cronenberg, distributed by 20th Century Fox 1986.

*The Thing*, directed by John Carpenter, written by Bill Lancaster, based on *Who Goes There?*, by J.W. Campbell Jr., distributed by MCA/Universal Pictures 1982.

*The War of the Worlds*, directed by Byron Haskin, written by Barrè Lyndon, based on *The War of the Worlds* by H.G. Wells, distributed by Paramount Pictures 1953.

### Bibliography

Aldiss B.W., Wingrove D., *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*, Victor Gollancz, London 1986.

Bandirali L., Terrone E., *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Lindau, Torino 2008.

Bates H., *Farewell to the Master*, «Astounding Science Fiction», 1940, pp. 14-35.

Berenstein R., *Mommie Dearest: Aliens, Rosemary's Baby and Mothering*, «Journal of Popular Culture», 24, 1990, pp. 55-73.

Bloch E., *Geist der Utopie*, I, Duncker & Humblot, München und Leipzig 1918.

Braidotti R., *Madri, mostri e macchine*, Manifestolibri, Roma 1996.

Bukatman S., *Terminal Identity: the virtual subject in post-modern science fiction*, Duke UP, Durham-London 1993.

Bundtzen L.K., *Monstrous Mothers: Medusa, Grendel, and now Alien*, «Film Quarterly», 15, 1987, pp. 11-37.

Campbell, J.W. Jr., *Who Goes There?*, «Astounding Science Fiction», August 1938, pp. 60-98.

Clute J., *The Encyclopedia of Science Fiction*, St. Martin's Press, New York 1993.

Creed B., «Alien and the Monstrous-Feminine» *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. by A. Kuhn, Verso, New York 1990, pp. 128-141.

Crichton M., *The Andromeda Strain*, Knopf, New York 1969.

Deleuze G., *Cinema 2. The time-image*, Minnesota UP, Minneapolis 2007.

Finney J., *The Body Snatchers*, Dell, New York 1955.

Gallardo X.C., Smith J.C., *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum International Publishing Group, London 2004.

Grubb J., *StarCraft: Liberty's Crusade*, Simon & Schuster, New York 2001.

Harper M.C., *Incurably Alien Other: A Case for Feminist Cyborg Writers*, «Science Fiction Studies», 22, 3, 1995, pp. 399-420.

Heinlein R., *The Puppet Masters*, New American Library, New York 1951.

Jameson F., *Signatures of the Visible*, Routledge, New York 1990.

Neilson M., *StarCraft: Uprising*, Simon & Schuster, New York 2000.

Pimley D., *Representations of the body in Alien: How can science fiction be seen as an expression of contemporary attitudes and anxieties about human biology?*, accessible online at <<http://www.pimley.net>>(01/2009).

Rogin M., *Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies*, «Representations», 6, California UP, Berkeley 1984, pp. 1-36.

Rosenberg A.S., *StarCraft: Queen of Blades*, Simon & Schuster, New York 2006.

Suvin D., *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale UP, New Haven 1979.

Vieth E., *Screening Science: Context, Text and Science in Fifties Science Fiction Film*, Scarecrow Press, Lanham, MD and London 2001.

Wells H.G., *The War of the Worlds*, Heinemann, London 1898.

Zolla E., *Il superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

## «POOR DESCARTES!»: RELIGIONE E SCIENZA IN *THE DALKEY ARCHIVE* DI FLANN O'BRIEN

### I. «*THE DALKEY ARCHIVE is not a novel!*»: un romanzo fallito?

Nel 1962, Flann O'Brien inizia la stesura del suo quarto e ultimo romanzo compiuto, sul quale, come dimostra la fitta corrispondenza intrattenuta con l'editore Timothy O'Keeffe, l'autore ripone molte ambiziose aspettative. Per motivi diversi, i suoi tre romanzi precedenti non sembrano averlo soddisfatto completamente. Lo scrittore, infatti, prende le distanze da *At Swim-Two-Birds* (1939) definendolo «juvenile nonsense»<sup>2</sup>; inoltre, amareggiato dal rifiuto del manoscritto di *The Third Policeman* (scritto nel 1939-40 e pubblicato postumo nel 1967) da parte della Longman's, diffonde tra amici e conoscenti la falsa notizia del suo irrimediabile smarrimento<sup>3</sup> e interrompe la composizione di romanzi per un periodo lungo quasi venti anni; infine, in seguito alla fortunata riedizione di *At Swim-Two-Birds* nel '60, scrive di getto *The Hard Life* (1961) inserendovi numerosi elementi grotteschi e puerilmente blasfemi nella speranza di essere vittima della censura e così ottenere maggiore visibilità. Tale aspirazione resterà frustrata e la pubblicazione del nuovo romanzo passerà quasi inosservata.

Il 15 novembre del 1963, con parole che rivelano quanto la mancata pubblicazione del suo secondo romanzo lo affligga ancora, l'autore scrive a proposito del progetto di *The Dalkey Archive*: «[i]n its final shape I believe this will be an important and scalding book, and one that will not be ignored»<sup>4</sup>. *At Swim-Two-Birds* – che, a causa del bombardamento sulla casa editrice londinese, negli anni '40 era circolato in pochissime copie negli ambienti letterari irlandesi ricevendo il plauso di figure dello spessore di Graham Greene e James Joyce – è stato a lungo considerato la massima espressione della sua abilità romanzesca; in modo piuttosto significativo, Bernard Benstock definì questa opera prima di O'Brien un «literary suicide»<sup>5</sup> rivelando quanto fosse difficile per uno scrittore cimentarsi nella pubblicazione di successivi roman-

zi dopo aver letteralmente ‘massacrato’ la figura dell’Autore come avviene in *At Swim-Two-Birds*. Solo a partire dagli anni ‘90, la critica si è impegnata a rivalutare l’intera produzione obrieniana includendo anche *The Third Policeman* tra le sue opere ‘maggiori’. È probabilmente interessante sottolineare come l’enorme produzione giornalistica dello scrittore irlandese, invece, sia rimasta incolume da questi drastici giudizi di valore. La strepitosa popolarità tra i lettori borghesi dell’«Irish Times» della rubrica satirica *Cruiskeen Lawn*<sup>6</sup> – che uscì con cadenza quasi giornaliera per oltre venticinque anni (dall’ottobre del 1940 fino alla morte dell’autore, avvenuta nell’aprile del 1966) – sembra averla resa immune a critiche malgrado la specificità d’epoca e luogo di numerosi articoli. Il vasto successo della rubrica è anche testimoniato dal fatto che ne esistono sei raccolte in volume e due recenti traduzioni italiane<sup>7</sup>.

Senza entrare, in questa sede, nel merito del dibattito sui criteri adottati dagli studiosi di letteratura che tentano di discernere tra opere degne di essere incluse nel Canone e opere da confinare ai margini di tale *main stream*, ai fini del presente studio è stato ritenuto opportuno prendere in considerazione, conducendo un’analisi il più possibile priva di pregiudizi, anche la produzione di O’Brien posteriore al 1940, l’anno generalmente considerato l’apice della sua carriera di romanziere. Poiché la tendenza dominante è stata di mettere in rilievo i primi due romanzi a scapito degli ultimi due, nelle monografie dedicate allo scrittore irlandese, l’analisi di *The Dalkey Archive* si limita spesso allo studio dei numerosi rimandi a uno dei presunti *masterpieces* dello scrittore – *The Third Policeman* – di cui viene considerato una riscrittura meno riuscita<sup>8</sup>. Tuttavia, come dimostra James C.C. Mays già nei primi anni ‘70, non solo l’autore credeva tenacemente nel suo ultimo romanzo compiuto<sup>9</sup>, ma *The Dalkey Archive* risulta di particolare rilievo per chiunque voglia approfondire la conoscenza dell’intero *corpus* obrieniano, dato che il testo costituisce una sorta di *summa* delle tematiche a lui più care: «[i]t [*The Dalkey Archive*] took Brian O’Nolan a long time to write, it was carefully and completely revised, and he pinned his hopes on its success. It combines all the themes explored in his previous writing and establishes new relations between them in an intellectually more ambitious way»<sup>10</sup>. Per Mays, *The Dalkey Archive* raggiunge una maggiore «clarity of purpose»<sup>11</sup> rispetto ai romanzi precedenti, infatti: «parallels between characters and incidents are established clearly, links and implications insisted upon with unusual emphasis .... [the novel has] a very much straightforward narrative than either of its two early predecessors»<sup>12</sup>. Susan Asbee concorda con Mays, quando, fin dall’*incipit* del capitolo che consacra a questo romanzo nel suo studio su O’Brien, lo definisce, con evidente accezione negativa, come una sorta di ‘romanzo di idee’: «it is a work that emphasizes a number of ideas at the expense of characterization, or psychological depth, aspects we often expect to find in a novel»<sup>13</sup>. Ma, appunto, per l’autore questo nuovo progetto «non è un romanzo». Nelle lettere dirette a O’Keeffe, al termine «novel» vengono perciò preferiti i termini «book» e

«project», e, in una missiva risalente al 15 novembre 1963, O'Brien esplicita che «[t]he book is not meant to be a novel or anything of the kind but a study in derision»<sup>14</sup>. Infine, rivolgendosi a Mark Hamilton spiega che «THE DALKEY ARCHIVE is not a novel [...]. The book is really an essay in extreme derision of literary attitudes and people»<sup>15</sup>.

Se Mays ritiene che il romanzo sia «ambizioso» e fondato su un forte impianto coesivo, la maggior parte dei critici denuncia gravi carenze strutturali; così, Anne Clissmann sostiene che «it is in many ways a sadly confused book, formless and without a single focus»<sup>16</sup> e Keith Hopper sviluppa tutta la sua analisi del testo per contrasto (negativo) con *The Third Policeman*, che, è importante sottolineare, definisce come la versione «originale»: «it seems structurally flawed, anecdotal, and lacks the verbal intricacies of the original»<sup>17</sup>. Tali critiche sono indubbiamente condivisibili per quanto concerne il *plot*, il cui impianto «aneddotico» causato dallo sviluppo picaresco delle vicende vissute dal protagonista affannosamente alla ricerca di una soluzione per salvare il mondo dalla distruzione e, al contempo, di un James Joyce che scopre essere ancora in vita, può costituire un elemento di disturbo per il fruitore del testo. Per di più, la prevalenza della forma dialogica e il carattere digressivo delle pedanti conversazioni tra i personaggi contribuiscono a destabilizzare la linearità del discorso narrativo. Tuttavia, la frammentazione eccessiva e disturbante della storia narrata in *The Dalkey Archive* dovuta alla presenza di molteplici intrighi paralleli e dallo scontro tra linguaggi diversi – nessuno dei quali, come sarà evidenziato, riesce a emergere sugli altri – sembra svolgere un ruolo tematico cruciale alla stregua della tradizione del romanzo digressivo, in Irlanda esemplarmente rappresentato da *Tristram Shandy* (1759-1767). Pertanto, contrariamente a quanto potrebbe apparire a una lettura di primo livello, la «derisione» programmatica sembra funzionare assai bene proprio attraverso l'effetto di caotica moltiplicazione ottenuto grazie a un continuo gioco di intrecci e di richiami tra le puntigliose ossessioni dei personaggi principali e tra i vari episodi narrati.

## 2. «Time does not pass; it is we who pass»<sup>18</sup>

L'inattendibilità del tempo convenzionale rappresenta uno dei temi centrali di *The Dalkey Archive*; come esplicitato dall'autore in una illuminante lettera a O'Keeffe; lo spunto per la riflessione in questo ambito viene fornito dalle teorie einsteiniane sullo spazio-tempo che, trasformate in «ossessione», sono trasformate in elementi comici:

You may remember Dunne's two books *An Experiment with Time* and *The Serial Universe*, also the views of Einstein and others, the idea is that time is a great flat motionless sea. Time does not pass; it is we who pass. With this concept as basic, fantastic but coherent situations can easily be devised, and

in effect the whole universe torn up in a monstrous comic debauch. Such obsessions as nuclear energy, space travel and landing men on the moon can be made to look as childish and insignificant as they probably are.<sup>19</sup>

Fin dal primo incontro del protagonista Michael Shaughnessy e del suo migliore amico John Hackett con uno sconosciuto dall'aspetto alquanto stravagante che dice di chiamarsi De Selby, viene introdotta una dirimente idea di tempo. L'uomo, infatti, offre loro del whisky che rivela essere stato prodotto solo la settimana precedente. Alle richieste di maggiori spiegazioni da parte dei due ospiti attoniti, l'eccentrico personaggio risponde illustrando le proprie scoperte 'scientifiche' e spiegando che, poiché il fluire del tempo è una mera illusione, il whisky non ha affatto bisogno di invecchiare come solitamente si ritiene:

Gentlemen, he said, in an empty voice, I have mastered time. Time has been called an event, a repository, a continuum, an ingredient of the universe. I can suspend time, negative its apparent course. [...] The passage of time is calculated with reference to the movements of the heavenly bodies. These are fallacious as determinants of the nature of time. Time has been studied and pronounced upon by many apparently sober men – Newton, Spinoza, Bergson, even Descartes. The postulates of the Relativity nonsense of Einstein are mendacious, not to say bogus. He tried to say that time and space had no real existence separately but were to be apprehended only in unison. Such pursuits as astronomy and geodesy have simply befuddled man.<sup>20</sup>

Come è stato evidenziato da Clissmann e confermato dalla critica posteriore, lo scienziato pazzo che parla con voce «vuota» e che è calco del de Selby co-protagonista dell'allora inedito *The Third Policeman*<sup>21</sup>, costituisce una parodia del filosofo visionario John William Dunne (1875-1949)<sup>22</sup>. Per questo studioso – che asseriva di aver compiuto dei viaggi nella quarta dimensione temporale –, l'esistenza di un tempo assoluto costituiva la dimostrazione della vita eterna e dell'esistenza di Dio; De Selby, invece, sembra negare una tale possibilità:

[c]onsideration of time, he said, from intellectual, philosophic or even mathematical criteria is fatuity, and the pre-occupation of slovens. In such unseemly brawls some priestly fop is bound to induce a sort of cerebral catalepsy by bringing forward terms such as infinity and eternity. (DA, 14)

Dunne è stato inoltre un importante divulgatore delle teorie einsteiniane nel mondo anglosassone, così, De Selby, dopo aver tacciato la Teoria della Relatività di essere «mendace» e «priva di senso», recupera l'esempio del paradosso dei due gemelli – utilizzato da Albert Einstein (1879-1955) per illustrare la natura relativa del tempo – banalizzandolo attraverso l'abbassamento alla realtà rurale irlandese. L'effetto comico qui è prodotto dal contrasto tra l'esempio originale che illustrava una legge universale osser-

vabile esclusivamente su larga scala e l'assurdità di tale principio se riportato all'esperienza quotidiana:

You confound time with organic evolution. Take your child who has grown to be a man of twenty-one. His total life-span is to be seventy years. He has a horse whose life-span is to be twenty. He goes for a ride on his horse. Do these two creatures subsist simultaneously in dissimilar conditions of time? Is the velocity of time for the horse three and a half times that for the man? [...] That greedy fellow the pike is reputed to grow to be up to two hundred years of age. How is our time-ratio if he is caught and killed by a young fellow of fifteen? (DA, 14)

Come Dunne, De Selby ha accesso alla quarta dimensione, quella del presente eterno: «[b]ut time is a plenum, immobile, immutable, ineluctable, irrevocable, a condition of absolute stasis. Time does not pass. Change and movement may occur within time» (DA, 16). Mentre Dunne sosteneva di riuscire ad accedere al passato e al presente attraverso i sogni, De Selby lo fa sprigionando una sostanza di sua invenzione denominata DMP:

[a] discovery I have made – and quite unexpectedly – is that deoxygenated atmosphere cancels the apparently serial nature of time and confronts us with true time and simultaneously with all the things and creatures which time has ever contained or will contain, provided we evoke them. (DA, 21)

Nel corso della narrazione, Mick e Hackett saranno accompagnati dallo scienziato all'interno di una grotta sottomarina che, totalmente svuotata dall'ossigeno grazie al DMP, si trasforma in una sorta di luogo 'senza tempo' nel quale è possibile incontrare e dialogare con i «deistic beings» (DA, 33), le anime dei defunti e dei non ancora nati. Il narratore informa che DMP è anche acronimo di Dublin Metropolitan Police; il nome della 'formula' deselbiana per l'atmosfera priva di ossigeno richiama dunque altri due personaggi di *The Dalkey Archive*, vale a dire Sergeant Fottrell e Policeman Pluck, rafforzando così la serie di intrecci tra i diversi *plot* del romanzo. Le pedanti e sconclusionate teorizzazioni scientifiche di De Selby, infatti, sono l'amplificazione delle ossessioni di un sergente di provincia di nome Fottrell e delle assurde attività che vengono svolte presso la sua caserma. La specularità tra i due personaggi è messa in rilievo in modo esplicito dal protagonista che definisce il Sergente come il: «poor man's De Selby» (DA, 84).

Nel romanzo, poi, l'ammissione dell'impossibilità di fare a meno del tempo come punto di riferimento convenzionale si tramuta in spunto comico. Malgrado la rivoluzione scientifica di Einstein e – nel mondo finzionale – le dirompenti scoperte di De Selby, nessun tipo di narrazione può prescindere dalle coordinate temporali di tipo tradizionale. La voce narrante, ad esempio, commenta sardonicamente le inquietudini di Mick: «[t]ime, even if there was no such thing, would tell» (DA, 28), oppure si intromette per sottolineare l'imprescindibile legame tra *story-telling* e tempo:

«[t]he company was under the water and presumably in an atmosphere that could be breathed, though only for a short time. *Time?* Yes, the word might be repeated» (DA, 32). De Selby, infine, non riesce a rinunciare al tempo convenzionale quando deve dare precise indicazioni sulla durata della bombola di ossigeno fornita a Hackett e Mick per immergersi nella grotta nella quale è possibile entrare nel *continuum* temporale:

- The valve is automatic and needs no adjustment, nor is that possible. The air is compressed and will last half an hour by conventional effluxion of time.
- Thank God, sir, that your theories about time are not involved in the air supply, Hackett remarked. (DA, 30)

Come in *The Third Policeman*, romanzo nel quale l'anonimo protagonista si trova in una allucinata dimensione extra-temporale le cui incongruenze vengono spiegate solo nell'inattesa rivelazione del finale, anche in *The Dalkey Archive* il tempo non funge da punto di riferimento affidabile, bensì contribuisce a disorientare il protagonista mentre è intento a dare risposta a molteplici e complessi interrogativi. Il tempo indicato dalle lancette degli orologi<sup>23</sup> appare incerto e crea un senso di sospensione e mistero:

When Mick left the police station that night he was surprised to note that it was only slightly after ten o'clock. Against his judgement he decided to visit the Colza [...]. The Colza Hotel could remain open to visitors until eleven but either elasticity of conscience or unreliability of time-pieces on the part of Mrs Laverty made closing time always uncertain. (DA, 150)

Inoltre, il testo enfatizza la soggettività della percezione dello scorrere del tempo, sottolineando e, ancora una volta, «deridendo» le incongruenze del 'tempo interiore' dei personaggi, quello che Henri Bergson (1859-1941), peraltro esplicitamente citato da De Selby, definisce *durée*<sup>24</sup>. Mick ha l'impressione che sia passato un periodo molto più breve rispetto a quello che viene indicato dalla voce narrante; quasi alla fine del romanzo, infatti, sostiene che l'intero svolgimento degli eventi non sia durato che qualche ora: «[t]hey [Mick and Mary] had stupidly lost each other, but only for a matter of hours» (DA, 192). Il netto contrasto tra le poche 'ore' percepite da Mick e la ridondanza dei «weeks and weeks...and weeks» (DA, 190) di Hackett costituisce uno dei nodi fondamentali del testo che la critica ha tentato di sciogliere con interpretazioni contrastanti. Così Clissmann, che in *The Dalkey Archive* rintraccia la conferma della fede cattolica del suo autore, legge questa allusiva incongruenza come un'esaltazione del mistero della fede, peraltro suffragata dal fatto che il nome della ragazza è Mary, e giunge a ipotizzare che Hackett possa essere visto come una figura messianica:

This is the final mystery and, perhaps, the final miracle. [...] Has heaven recognised man's need, indicate by the messianic compulsions of Sergeant



Fottrell, De Selby, Joyce and Mick, and decided to provide a messiah of its own choosing?<sup>25</sup>

M. Keith Booker, al contrario, interpreta l'enigmatica frase conclusiva del romanzo come la più alta demistificazione del miracolo divino: «[d]espite her suggestive name, Mary's pregnancy can easily be explained without recourse to the miraculous by anyone with even the most rudimentary knowledge of biology»<sup>26</sup>.

È infine interessante evidenziare che il nome (fittizio) della strada principale di Dalkey, Vico Road, e, forse, anche la Vichy Water bevuta da Mick nel vano tentativo di abbandonare il vizio dell'alcol parrebbero evocare il nome di un filosofo legato alla riflessione sulla nozione di tempo: Giambattista Vico (1668-1744). La teoria sui corsi e ricorsi storici del pensatore italiano propone una visione ciclica del tempo che, al contrario di quanto avviene in *At Swim-Two-Birds* e in *The Third Policeman*, in questo romanzo pare essere piuttosto sostituita dalla visione di un tempo eterno e immobile che funge da 'contenitore' per i «deistic beings» (DA, 33). Il solo accenno a una visione ciclica, eventualmente, potrebbe essere rappresentato dall'anticipazione della nascita di un figlio di Mary, ma, dato il valore profondamente ambiguo di questa chiusa, non sembra possibile asserire con certezza che vi sia la rappresentazione, né tantomeno la formulazione di una speranza, di un tempo ciclico e di una rigenerazione. La presenza di Vico, oltre a richiamare una teoria sulla questione del tempo pertinente al tema centrale di *The Dalkey Archive*, è anche legato all'apparizione di Joyce in carne ed ossa all'interno del testo. Nota è infatti l'influenza del filosofo partenopeo sulla struttura di *Finnegans Wake* (1939). Vi sarebbe pertanto un gioco di specchi che coinvolge la relazione filosofo-romanzieri: il rapporto tra Vico e Joyce sembra richiamare quello tra Dunne e O'Brien o, meglio, tra Dunne e De Selby al quale si è già accennato.

### 3. «All true blasphemers must be believers»<sup>27</sup>

Mentre i *settings* principali di *At Swim-Two-Birds* e di *The Third Policeman* sono, rispettivamente, il testo letterario e un aldilà misterioso e allusivo, in *The Dalkey Archive* l'azione sembrerebbe svolgersi in un contesto realistico. Tutti i toponimi citati nel romanzo possono essere rintracciati sulla cartina geografica dell'Irlanda: Dalkey, Killiney Bay, White Rock, Penisola of Howth, Booterstown, Monkstown, Skerries. Tuttavia, a uno sguardo più attento, l'eponimo paesino sonnacchioso e monotono cela numerosi enigmi. Innanzitutto, la sua collocazione viene descritta dalla voce narrante in modo deliberatamente vago: «Dalkey is a little town maybe twelve miles south of Dublin» (DA, 7); inoltre, attraverso l'elusività dei verbi *to pretend*, *to seem* e *to look* si insinua il dubbio che a Dalkey niente sia come appare e, soprattutto, che niente sia lasciato al caso, ma che tutto risponda a un disegno superiore imperscrutabile: «[i]t is an unlikely town [...] pretending to

be asleep. Its streets are narrow [...] and with meetings which seem accidental [...] small shops look closed but are open» (DA, 7).

La presentazione di questo luogo 'inverosimile' pare anticipare gli avvenimenti sovranaturali e le riflessioni sui limiti dell'essere umano che caratterizzano il romanzo. L'insignificanza della presenza umana sul territorio, infatti, viene enfatizzata in modo particolarmente insistente: la cittadina è piccola, le strade sono strette, i negozi minuscoli e persino la ferrovia è «toy-like» (DA, 7). A partire dal terzo paragrafo, invece, viene descritta l'immensità della natura che circonda e sovrasta Dalkey e che sembra rappresentare la trascendenza: «far below, with beyond it the immeasurable immanent sea, quietly moving slowly in the immense expanse of Killiney Bay. High in the sky [...] a caravan of light cloud labours silently to the east. And to the right? Monstrous arrogance: a mighty shoulder of granite climbing ever away» (DA, 7). Gli elementi più solidi e imponenti del paesaggio – il mare, il cielo, le montagne e le rocce della scogliera – conferiscono un senso di eternità a questi luoghi, in apparente contrasto con la mortalità e la piccolezza umana.

In controtendenza al senso di trascendenza che caratterizza la descrizione paesaggistica appena menzionata, è possibile analizzarne un'altra nella quale a prevalere sembra essere una visione immanentista. Durante una conversazione con il sergente, Mick si astraе e compie una sorta di viaggio mentale nelle zone rurali della propria infanzia. Si tratta di un brano ripreso quasi *verbatim* da *The Third Policeman*, ma che produce effetti completamente diversi da quelli del romanzo precedente; da descrizione terrorizzante della *parish* si trasforma in una sorta di fantasticheria pastorale, tra l'altro stimolata proustianamente dalla visione del sergente che, caricando la pipa con del tabacco, ricorda i contadini intenti a raccogliere la torba:

Mick began to muse and think of country places he had known in his younger days. He thought of one place he had been fond of. Brown bogs and black bogs were neatly arranged on each side of the road [...]. Far away near the sky tiny people were stooped at their turf-work, cutting out precisely-shaped sods with their patent spades and building them in a tall memorial the height of a horse and cart. Sounds came from them, delivered to his ears without charge by the west wind, sounds of whistling and bits of verses from the old bog-songs. Nearer, a house stood attended by three trees ad surrounded by the happiness of a coterie of fowls [...]. Ahead of him went the road, running swiftly across the flat land and pausing slightly to climb slowly up a hill that was waiting for it in a place where there was tall grass, grey boulders and rank stunted trees. The whole overhead was occupied by the sky, translucent, impenetrable, ineffable, incomparable. (DA, 77-78)

Gli agenti atmosferici e gli elementi paesaggistici sembrano animarsi: il vento dell'ovest diventa il messaggero dei suoni emessi dai contadini, gli alberi si prendono cura della casa e la proteggono, la collina attende l'arrivo della strada e questa si affatica in salita per raggiungerla, soffermandosi

di tanto in tanto per riposare. Oltre alla rappresentazione di un connubio armonico tra il lavoro umano e i ritmi della natura, il brano presenta anche dei riferimenti al contatto con il divino perché i minuscoli contadini si situano simbolicamente vicino al cielo e il mucchio di torba che stanno ergendo viene metaforizzato da un monumento funebre. Ma la dicotomia tra questa immagine di serenità e le inquietanti teorie atomiche di Fottrell risulta particolarmente fastidiosa per Mick, come dimostra lo scontro tra la durezza del reale e l'amenità del sogno presente nel paragrafo che chiude il brano: «[t]he scene was real and incontrovertible but at variance with the talk of the sergeant. Was it not monstrous to allege that the little people winning turf far away were partly bicycles?» (DA, 78).

Gli interrogativi circa la relazione tra essere umano e sovrannaturale posti dalle descrizioni paesaggistiche sopra citate vengono complicati dal fatto che, nel romanzo, ben quattro personaggi hanno delle illuminazioni messianiche. De Selby, fin dalla sua prima comparsa, descrive la missione che crede essergli stata affidata direttamente da Dio. Come spiega al protagonista del romanzo, infatti, intende salvare il genere umano distruggendolo attraverso la propagazione di una sostanza tossica di sua invenzione detta DMP:

[i]t merits destruction. Its history and prehistory, even its present, is a foul record of pestilence, famine, war, devastation and misery so terrible and multifarious that its depth and horror are unknown to any one man. Rottness is universally endemic, disease is paramount. The human race is finally debauched and aborted» (DA, 18); più tardi Mick riassumerà così il punto di vista dello scienziato: «the destruction [De Selby] planned was a prescribed doom, terrible but ineluctable, a duty before God so far as he was personally concerned. (DA, 70)

Anche l'attività del Sergeant Fottrell ha lo scopo di salvaguardare il genere umano e, nella fattispecie, la sua purezza. Il poliziotto è convinto che l'umanità sia in grave pericolo e pensa di avere un incarico divino per la sua difesa: «I must take my superior officer to be the Man Above. It is my plain duty to guard members of the human race, sometimes from themselves. Not everybody understands the far from scrutable periculum of the intricate world» (DA, 86). Fottrell, infatti, si dedica a furti di biciclette per preservare i ciclisti dal rischio del temibile morbo della «bicyclosis» (DA, 72), le cui basi teoriche si rifanno alla Teoria Molecolare sostanzialmente travisata dal sergente che, peraltro, ne storpiò il nome in «Mollycule Theory» (DA, 75), probabile *pun* riferito alla Molly joyceana. La «Teoria Molliculare» viene ripresa pedissequamente da *The Third Policeman* ma, anche in questo caso, produce effetti assai diversi; il suo ideatore non è l'eccentrico ma innocuo de Selby del romanzo del 1939, bensì, appunto, un poliziotto che, sfruttando la propria autorità di forza dell'ordine ufficialmente riconosciuta, può perseguire in modo del tutto indisturbato il suo folle progetto compiendo azioni illegali quali rubare biciclette, forare

gomme e persino rubare del denaro a una famiglia povera per impedirle l'acquisto di biciclette. Le sue manie lo spingono dunque a far vacillare un caposaldo della vita sociale del quale dovrebbe essere garante: la legalità. Cosa sia legale e cosa non lo sia risulta essere completamente sotto il suo arbitrario controllo.

Persino il personaggio di Joyce intende redimere l'umanità divulgando quella che ritiene essere la 'corretta' interpretazione filologica delle sacre scritture e conducendo una rivoluzionaria riforma dei dogmi ecclesiali. Lo scrittore, infatti, desidera a tutti i costi entrare a far parte dei Gesuiti e, dall'interno dell'ordine, sovvertire la dottrina trinitaria. Il problema teologico sollevato da Joyce è innanzitutto di tipo linguistico, in quanto ritiene che siano stati alcuni errori traduttivi ad aver portato all'invenzione della figura dello Spirito Santo:

[t]he word *ruach* is most important. It means a breath or a blowing. *Spiritus* we call it in Latin. The Greek word is *pneuma*. All these words mean life. Life and breath of life. God's breath in man. [...] The Hebrew *ruach* denoted only the Divine Being, anterior to man. Later it came to mean the inflammation, so to speak, of created man by the breath of God. [...] The Holy Spirit was the invention of the more reckless of the early Fathers. We have here a confusion of thought and language. Those poor ignorant men associated *pneuma* with what they called the working of the Holy Spirit. [...] There is not a word about the Holy Ghost or the Trinity in the New Testament. (DA, 170-171)

Il piano del Joyce fittizio sembrerebbe parodizzare il progetto riformatore del Joyce empirico in *Dubliners* (1914), raccolta di racconti alla quale l'autore attribuiva qualità salvifiche perché suo scopo era smuovere le coscienze dei propri concittadini rappresentandone la paralisi; piuttosto prevedibilmente, il Joyce di *The Dalkey Archive* non riuscirà a realizzare il proprio progetto e, anzi, sarà duramente umiliato da uno dei padri gesuiti.

La vocazione messianica al centro del romanzo è quella del protagonista. Dopo l'incontro subacqueo con Sant'Agostino, Mick inizia a desiderare di abbandonare la mediocrità della propria esistenza per dedicarsi alla salvaguardia del genere umano e si persuade di voler proteggere il mondo dalle minacce di distruzione da parte delle forze del Male, cioè De Selby e il suo DMP, sostenendo che «[c]learly enough this task had been assigned to him by Almighty God» (DA, 134). I suoi propositi vengono derisi dall'amico Hackett che dichiara: «[y]ou magnify what are mere impressions and you give yourself a status of grandeur. You know what happened to one Redeemer of humanity. Do you want to be another?» (DA, 36). Il tono di Mick diventa talvolta patetico, specialmente quando entra in competizione con lo scienziato per il ruolo di redentore: «there was no proof that the Almighty approved of De Selby at all. God might be on Mick's side» (DA, 85). Ma il progetto di sottrargli il micidiale DMP è solo l'inizio della missione di cui si sente investito. Giungerà infatti a stilare una lista di quelli che ritiene essere i suoi

doveri verso l'intera umanità. Tuttavia, questo senso di onnipotenza – arriva persino a chiedersi «was he not a god-figure of some sort?» (DA, 111) – pare celare un profondo senso di inettitudine e di inutilità, in primo luogo nei confronti della fidanzata Mary, come rivelano i suoi pensieri:

[w]as he losing sight of the increase and significance of his own personal majesty? Well, it seemed that he had been, probably out of the force of habit of his own lowly way of life theretofore. Nobody, possibly not even Mary, seemed to think that he mattered very much. (DA, 111)

Queste bizzarre vocazioni dei personaggi sono descritte in modo apertamente parodico; mettendo in contrasto tra loro i vari aspiranti redentori, infatti, i loro progetti finiscono per annullarsi. Tutti i piani di Mick subiscono una disfatta: riesce a rubare il DMP solo quando De Selby ha già deciso di non utilizzarlo; progetta di entrare nell'ordine dei Trappisti, ma infine decide repentinamente di sposare una donna che non sa se ama e che potrebbe aspettare un figlio dal suo migliore amico. Anche De Selby preferisce l'amore coniugale ai progetti omicidi e, dopo aver incendiato la propria abitazione, parte per Buenos Aires per ricongiungersi a una moglie della quale non era stata fatta alcuna menzione fino a quel momento. L'ambizioso progetto riformatore di Joyce non avrà mai luogo e, anzi, allo scrittore viene negata la possibilità di diventare un Gesuita, gli si propone, invece, un umiliante posto come rammendatore della biancheria dei membri dell'ordine. Solo Fottrell, presumibilmente, continuerà a perseguire la propria missione, dato che nel finale del romanzo non vengono date informazioni circa il destino riservatogli; la Mollycule Theory è probabilmente solo lo sproloquio di un sergente di provincia che lavora in una «comic police station» (DA, 45) ed è forse troppo incline all'alcol, dato che «[his] normal sober manner was identical with the intoxicated manner of other people» (DA, 46).

Se, come sostiene Clissmann, il romanzo mette in opposizione 'faith' e 'intellect', non sembra risolvere la dialettica tra questi due elementi, contrariamente all'interpretazione offerta dalla studiosa, la quale, coerentemente con la propria lettura religiosa del romanzo, conclude il proprio saggio con questo significativo commento: «O'Brien emerges as a deeply religious man [...]. In O'Brien's view, all men who separate faith and intellect and who try to solve the mysteries of the universe without recourse to faith can be described as "idiot-savants"»<sup>28</sup>. Eppure, 'fede' e 'intelletto' sembrano subire la stessa decisa condanna nel testo e, anzi, paiono intrecciarsi e confondersi nella variante 'fede nell'intelletto'. In effetti, *The Dalkey Archive* risulta essere profondamente dissacrante sia nei confronti della «blind faith» (DA, 15), rappresentata dalle improvvise illuminazioni messianiche dei protagonisti e dal bigottismo ottuso di personaggi come Mrs Laverty e la madre di Mick<sup>29</sup>, che dalle menti 'troppo pensanti'; infatti gli eccessi di erudizione di De Selby, Joyce e Sergeant Fottrell sono messi in ridicolo e puniti. Appunto, come sottolinea Clissmann, questi personaggi vengono presen-

tati come degli «idiot-savants», i cui ragionamenti del tutto sconclusionati e privi di appiglio nella realtà sono dei perfetti esempi di *nonsense*<sup>30</sup>.

Nel romanzo, il tema religioso sembra essere affrontato in modo estremamente ambiguo e pertanto aperto a interpretazioni molteplici e contrastanti. Sia la frase di Mary del finale che la dedica all'Angelo Custode collocata su un'importante 'soglia' del testo quale l'epigrafe mostrano quanto il testo sia all'insegna dell'aporia. Le parole rivolte al *Guardian Angel* costituiscono una sorta di *captatio benevolentiae* rivolta dall'autore empirico sia al proprio angelo, che, probabilmente, ai lettori con i quali sembra volersi scusare per i toni blasfemi. Tuttavia non può che essere ironica la frase «I'm only fooling», vista l'ispirazione prettamente derisoria e comica che guida il romanzo e, più in generale, l'intero *corpus* obrieniano:

I dedicate these pages  
to my Guardian Angel,  
impressing upon him  
that I'm only fooling  
and warning him  
to see to it that  
there is no misunderstanding  
when I go home. (DA, 5)

Quello religioso è dunque un ambito nel quale lo scrittore si muove con timorosa cautela, oscillando tra una posizione di aperta e persino di violenta sfida e un atteggiamento di rispetto per il mistero della fede<sup>31</sup>.

Forse, per comprendere appieno la virulenza di tali attacchi, è opportuno spendere qualche parola circa l'insistenza posta sulla critica ai Gesuiti in *The Dalkey Archive*. Oltre a rappresentare un vero e proprio *leitmotif* dell'opera di O'Brien, la pervasività di tale attacco richiama piuttosto esplicitamente l'opera joyciana; tuttavia, per una sorta di legge del contrappasso, il redivivo Joyce del romanzo obrieniano mostra idee diametralmente opposte a quelle dello Stephen Dedalus di *A Portrait of the Artist As a Young Man* (1916). Mentre il giovane Stephen per seguire la propria aspirazione poetica doveva abbandonare la gabbia dell'educazione religiosa, il più grande desiderio di questo attemptato Joyce è, come si è visto, entrare a far parte dell'ordine. Se, inizialmente, Mick appare molto più pacato rispetto a De Selby e ad Hackett – che, peraltro, definisce i Gesuiti «those nose-y interfering gobhawk» (DA, 64) – e accetta, seppur con qualche remora, la complicità di Father Cobble per impedire a De Selby di portare a buon fine il suo piano di distruzione, in seguito il protagonista riflette su questo ordine chiedendosi come possa essere considerato un ordine mendicante malgrado l'ostentazione della ricchezza:

Mick was a bit surprised. The internal mechanics of the Jesuit Order (or Society as they called themselves) was to him a mystery. It was one of the mendicant orders but he thought this term had a technical meaning. How could

mendicants live in the grandiose palaces and colleges the Jesuits customarily inhabit? [...] it appeared that the Order was very wealthy, its members utterly indigent. (DA, 103)

Proprio questa presa di coscienza dell'eccessivo sfarzo dello stile di vita dei Gesuiti, lo porterà a un atteggiamento più critico e, infine, decisamente ribelle: «[w]as his long-term duty to overturn the whole Jesuit Order, with all its clowns of the like of Father Cobble, or persuade the Holy Father to overturn it again – or was his duty to overturn the Holy Father himself?» (DA, 111).

In contrasto ai vani sforzi compiuti in *The Hard Life* per essere accusato di blasfemia e così essere censurato come tutti i maggiori scrittori novecenteschi in Irlanda, nel '63 l'autore tenta di rassicurare il proprio editore circa la propria moderazione spiegando di voler mettere sotto accusa proprio coloro che si fanno beffe della religione e di voler attaccare aspetti della Chiesa già ufficialmente condannati dal Concilio Vaticano II: «[t]here is, for instance, no intention to jeer at God or religion; the idea is to roast the people who seriously do so, and also to chide the Church in certain of its aspects. I seem to be wholly at one with Vatican Council II»<sup>32</sup>. È importante sottolineare che l'atteggiamento di De Selby riflette la stessa ambigua instabilità tra adesione alla fede e suo rifiuto. Lo pseudo-scienziato è ferocemente dissacrante, basti ricordare che del profeta Giona dice «[h]e talked bull, like a cheap politician or a first-year Jesuit novice» (DA, 68). La sua causticità è ancor più evidente nel corso dell'incontro con Sant'Agostino nella grotta, momento che costituisce il *climax* del romanzo; oltre a biasimare la qualità delle sue opere – «[n]early everything you have taught or written lacks the precision of Descartes» (DA, 38) –, lo attacca anche sul piano personale e lo sollecita a confessare di aver avuto una condotta estremamente libertina in gioventù: «you admit you were a debauched and abandoned young man?» (DA, 33). Il santo si difende spiegando di aver raccontato falsi episodi licenziosi nelle *Confessioni* unicamente per spavalderia. Viene così evidenziato uno dei problemi fondamentali del macrotesto obrieniano, ovvero quello dell'indeterminabilità della verità. Se quegli episodi non erano veri, eppure sono stati scritti, chi può garantire la distinzione tra *fact* e *fiction*?

De Selby, inoltre, giunge a mettere in dubbio la credibilità della Bibbia ricordando che al perdente Lucifero non è stato concesso il diritto di parola per narrare il proprio punto di vista e, infine, si interroga sulla censura subita dai perdenti e sull'affidabilità delle storie raccontate dalla 'fazione' dei vincenti all'interno delle sacre scritture: «I personally don't discount the existence of a supreme *supra mundum* power but I sometimes doubted if it is benign» (DA, 15), perché:

[t]he early books of the Bible I accepted as myth, but durable myth contrived genuinely for man's guidance. I also accepted as fact the story of the awesome encounter between God and the rebel Lucifer. But I was undecided for

many years as to the outcome of that encounter. I had little to corroborate the revelation that God had triumphed and banished Lucifer to hell forever. For if – I repeat *if* – the decision had gone the other way and God had been vanquished, who but Lucifer would be certain to put about the other and opposite story? (DA, 21)

Eppure, in modo assai contraddittorio, lo scienziato-tuttologo sostiene di credere nell'esistenza di una «Supreme Truth» e ritiene persino di esserne il garante, infatti «[t]he Almighty God had led De Selby to the DMP substance so that the Supreme Truth could be protected finally and irrevocably from all the Churches of today». De Selby sembra rintracciare proprio nel Cristianesimo tale Verità Suprema e per questo definisce le altre religioni come «tollerabili» espressioni collaterali: «Christianity is God's religion, but Judaism, Buddhism, Hinduism and Islam are tolerable manifestations of God» (DA, 70).

Se De Selby rivela le proprie incertezze su dove risiedano il Bene e il Male nella Bibbia, decostruendo i concetti di bene e male e di verità e menzogna, salvo poi prendere le parti di una non meglio specificata Verità, Hackett è un fiancheggiatore di Giuda Iscariota e progetta di riabilitare la sua reputazione a detrimento di San Pietro. L'amico di Mick, infatti, intende pubblicare un Vangelo apocrifo secondo Giuda:

I hope to have part of the Bible re-written. [...] I will work to secure that the Bible contains the Gospel according to Saint Judas. [...] The historicity of the existing Gospels is not seriously disputed anywhere. It is equally accepted that Judas left no record. You ask who but Judas could tell the inner truth? Perhaps. But he didn't. He told nothing. [...] My task would be to retrieve, clarify and establish the Iscariot Gospel. (DA, 63)

La riflessione sugli ambigui confini tra il bene e il male e, più in generale, sull'incontro-scontro e sull'interdipendenza tra forze positive e negative, caratterizza l'intero *corpus* dei testi di O'Brien e potrebbe essere ricondotta all'idea agostiniana di un cosmo mosso da forze manichee, evidenziata a chiare lettere da Myles in un articolo pubblicato in occasione del Bloom's Day del 1954: «St Augustine [...] perceived and recorded the "polarity" of virtue and vice, how one is integrally part of the other, and cannot exist without it»<sup>33</sup>. Questa stretta «polarità» tra valori di segno opposto confermerebbe quanto riportato da Anthony Cronin a proposito della fede cattolica dello scrittore irlandese:

Like most Irish Catholics of his generation he was a medieval Thomist in his attitude to many things, including scientific speculation and discovery. For the Thomist all the great questions have been settled and the purpose of existence is clear. There is only one good, the salvation of the individual soul; and only one final catastrophe, damnation. [...] Mysteries about God's purposes of course remain, but human history is to be read in the light of



a battle between God and the devil for the possession of individual souls. [...] If O'Brien had any doubts about the faith in which he had been born, they were, as has been said, on Manichean grounds, the Manichean attitude being to him, as to some other Catholic writers, the ultimate sophistication in belief.<sup>34</sup>

A dimostrazione dell'inscindibilità del positivo e del negativo, durante l'incontro con Sant'Agostino, De Selby critica la teoria del libero arbitrio a favore di quella sulla predestinazione, concludendo che il bene e il male hanno la stessa fondamentale natura perché condividono un'unica matrice, che è Dio:

You said God is not the cause of our doing evil but that free will is the cause. From God's omniscience and foreknowledge He knows that men will sin. How then could free will exist? [...] Man's acts are all subject to predestination and he cannot therefore have free will. God created Judas. Saw to it that he was reared, educated, and should prosper in trade. He also ordained that Judas should betray His Divine Son. How then could Judas have guilt? (DA, 39)

Un'idea che sembra confermare le parole dello scrittore contenute in un saggio dedicato a Joyce che, ancora una volta, insistono sulla stretta dipendenza di 'vizio e virtù': «all true blasphemers must be believers»<sup>35</sup>.

#### 4. «*My vocation is enquiry and action, not literature*»<sup>36</sup>

L'enunciato di De Selby che funge da titolo a questo paragrafo e che mette in opposizione la letteratura con la ricerca di tipo scientifico, «enquiry», e la successiva applicazione delle nuove scoperte in ambito tecnologico, «action», oltre a rivelare la profonda fiducia di questo personaggio nella scienza, mette in luce il suo sforzo nel distinguere due ambiti che, invece, nel testo si rivelano alquanto prossimi. Lo scienziato fittizio si autoconferisce il titolo di «my own doctor» (DA, 9) e si autodichiara «serious and truthful» (DA, 12) e, esattamente come Dunne che conferiva al proprio studio il rigore delle scienze sperimentali intitolandolo *An Experiment With Time*, anche De Selby sostiene: «it's not information I'll supply but experience» (DA, 21). Al contrario del suo omonimo predecessore, fisicamente assente ma presente tramite le proprie opere, questo non è affatto dedito alla scrittura, ma si occupa esclusivamente di indagini empiriche e, peraltro, il suo corpo viene immediatamente posto in primo piano divenendo il motivo scatenante di tutte le vicende, dato che Mick e Hackett fanno la sua conoscenza mentre lo aiutano a tornare a casa dopo che si è ferito un piede. Lo spostamento dalla teoria alla prassi delle invenzioni deselbiane da *The Third Policeman* a *The Dalkey Archive* sembra sinistramente echeggiare il breve passo compiuto dall'umanità dalle teorie sulla fissione e sulla fusione dell'idrogeno all'uso della bomba atomica alla fine del secondo conflitto mondiale. L'inquietante minaccia di distruzione legata alla presenza del DMP, infatti, richiama piuttosto palesemente quella atomica; per questo

motivo la descrizione di Dalkey con la quale si apre il romanzo, in cui la cittadina appare come una sorta di città fantasma, potrebbe evocare uno scenario post-atomico.

La sete di conoscenza di De Selby sembra non avere limiti perché coinvolge anche ambiti descritti per mezzo di neologismi; infatti, si definisce «a theologian and a physicist, sciences which embrace many others such as eschatology and astrogony» (DA, 12) e applica il metodo sperimentale anche nell'ambito religioso; Mick spiega che: «he believes in God and claims to have verified the divine existence by experiment. I think you could say he lacks the faith because he is in no need of it. He *knows*» (DA, 102). L'eccentrico tuttologo riesce a confutare le sacre scritture attraverso una serie di rigorose argomentazioni scientifiche; così, in seguito a una dettagliata spiegazione degna di un biologo marino, dimostra che l'animale che inghiottì Giona non era una balena bensì uno squalo:

I personally don't believe it was a whale. In old times the shark was an immense creature, up to ninety feet in length. [...] The references in the Bible, in Testament Old and New, are consistently to 'a great fish'. The whale as such is never mentioned, and in any event the whale is not a fish. Scientists hold, with ample documentation in support, that the whale was formerly a land animal, its organs now modified for sea-living. It is a mammal, suckles its young, is warm-blooded and must come to the surface for breath. It is most unlikely that there were any whales in the sea in the time of Jonas. [...] It is not a fish even in its mode of propulsion, which is by its tail. A whale's great tail is horizontal whereas the tail of absolutely every real fish is vertical. [...] Another point is that the shark is piscivorous, whereas the whale subsists almost exclusively on plankton. (DA, 67)

Inoltre, definisce «childish nonsense» (DA, 19) il Diluvio Universale data l'impossibilità di un'eccedenza di acqua piovana quale quella descritta dalla Bibbia visto che la pioggia è formata dalle acque evaporate dalla terra. Malgrado la sua profonda fiducia nella conoscenza scientifica, il tuttologo sostiene che sia impossibile dare un'interpretazione definitiva al mondo, in quanto troppo dinamico e caotico. Poiché la realtà è «divergente», difficilmente può essere racchiusa nell'ordine imposto dal metodo logico-deduttivo di Cartesio, al quale vengono dedicati alcuni affondi critici:

Divergences, incompatibilities, irreconcilables are everywhere. Poor Descartes! He tried to reduce all goings-on in the natural world to a code of mechanics, kinetic but not dynamic. [...] *Cogito ergo sum*? He might as well have written *inepias scripi ergo sum* and prove the same point, as *he* thought. [...] He is an excellent example of blind faith corrupting the intellect. (DA, 15)

Tale visione sembra rifarsi a uno dei cardini della scienza moderna, vale a dire la Teoria della Relatività; come spiega Andrew Spencer, infatti, «Einstein's theory places the observer on the time-space continuum at

a particular velocity, and this determines his perception of the world»<sup>37</sup>. Eppure, non è stato ancora chiarito quanto approfonditamente lo scrittore irlandese conoscesse le teorie einsteiniane; Charles Kemnitz<sup>38</sup>, Keith Hopper<sup>39</sup> e il biografo Anthony Cronin<sup>40</sup> hanno pareri diversi al riguardo. Mentre Kemnitz ipotizza una profonda conoscenza della fisica atomica attraverso la lettura diretta dei testi originali o, almeno, di uno dei più facilmente accessibili che per il critico sarebbe *Essays on Science* (1934), Hopper, basandosi sulla propria interpretazione di *The Third Policeman* e sul breve cenno di Cronin al rapporto tra O'Brien e la Relatività<sup>41</sup>, ritiene che l'autore avesse una conoscenza meramente 'popolare' di tali teorie, mediate dalla lettura dell'allora famosissimo Dunne<sup>42</sup>.

Indipendentemente dall'incertezza che regna circa la solidità delle letture einsteiniane di O'Brien, De Selby rivela un'importante consapevolezza dei limiti dell'indagine scientifica nel raggiungimento della conoscenza; per lui, il sapere umano è inesorabilmente condannato a essere parziale, dato che l'essere umano è immerso in quella stessa realtà che intende misurare e descrivere attraverso formule oggettive. Alcune riflessioni contenute in *Cruiskeen Lawn* sulla fisica teoretica possono essere particolarmente illuminanti per una maggiore comprensione di questa visione della scienza:

[t]he "science of theoretical physics" is not a science but a department of speculation. Its speculative materials are incomplete and fallacious: incomplete because elements incapable of human observation are excluded, fallacious because the limited observation possible is undertaken by humans.<sup>43</sup>

Nello stesso articolo, poi, viene descritta la prossimità della scienza alla filosofia speculativa, un insolito innesto che sembra caratterizzare anche molti sillogismi deselbiani, in equilibrio tra rigore sperimentale e spiritualismo:

[t]he human mind is the paramount contemporary mystery but it cannot be investigated as a preliminary to reform owing to the absence of extra-human investigators. With that mystery untouched, however, it is a futility to fiddle with the matters known as "physics". It is also manifest vanity.<sup>44</sup>

A rendere la realtà sfuggente al controllo razionale dell'essere umano, oltre a queste divergenze, per così dire, insite nella natura del cosmo, concorrono anche gli interventi del caso. Questo risulta essere un elemento di significativa importanza persino in un campo che si vorrebbe oggettivo e affidabile come quello scientifico. Il dottor Crewett, uno degli avventori del Colza Hotel, ricorda come Fleming fece l'importantissima scoperta della penicillina per un errore di laboratorio<sup>45</sup>; così De Selby produce il DMP allo scopo di distruggere il mondo e poi, «quite unexpectedly» (DA, 21), scopre che questa sostanza ha anche la proprietà di arrestare il tempo. Piuttosto signi-

ficativamente, le parole dello scienziato fittizio echeggiano quelle di Dunne dell'introduzione alla terza edizione di *An Experiment With Time*, nella quale viene spiegato che la dimostrazione dell'immortalità dell'uomo è stata una coincidenza inaspettata: «[i]t contains the first scientific argument for human immortality. This, I may say, was entirely unexpected»<sup>46</sup>.

Sergeant Fottrell, pur formulando un discorso molto più elementare rispetto a De Selby soprattutto a causa della sua scarsa proprietà di linguaggio che lo porta a inciampare numerose volte in comici malapropismi, ha una profonda fiducia nelle proprie idee ed è prodigo di spiegazioni con l'incredulo Mick. Il Sergente ha del tutto travisato la Teoria Molecolare e crede fermamente che il suo dovere di garante dell'ordine pubblico consista nel dare la caccia alle biciclette della contea. Un contatto troppo frequente con la propria bicicletta può diventare un grave pericolo per l'integrità di una persona dato che, attenendosi letteralmente alla Teoria Molecolare in base alla quale vi sarebbe un continuo scambio di particelle tra corpi, il sergente deduce che questi possano correre il rischio di confondersi tra loro fino a subire improbabili scambi di identità. Peraltro, la «Teoria Molliculare», nel rivelare la perpetua ibridazione tra tutti gli elementi del cosmo, confuta la netta separazione tra mente e corpo proposta dalla filosofia del più volte citato Cartesio. La bici – che corrisponderebbe al corpo-macchina nella visione cartesiana – può infatti ibridarsi con un essere umano dotato di ragione fino a divenire indistinguibile.

Le pericolose conseguenze della «biciclosi», patologia che, come già evidenziato, il Sergente intende debellare a costo di compiere atti illegali, sono di tre tipi: morali, politiche e giudiziarie, e rimandano tutte a un'ossessione nei confronti di un'ideale e irraggiungibile purezza dell'individuo<sup>47</sup>. Per il Sergente, la possibilità che un uomo usi una bicicletta da donna è motivo di scandalo e ritiene che il parroco dovrebbe impedire l'ingresso in Chiesa a «such a low character» (DA, 80); questa osservazione di Fottrell può essere interpretata come un ennesimo affondo contro il bigottismo irlandese degli anni '60 ma, al contempo, il confine tra burla e serietà appare talmente labile che molto dice sulla difficile relazione tra ambito maschile e femminile nel contesto socio-culturale dell'Irlanda dell'epoca<sup>48</sup>. Tra i problemi posti da questo scambio molecolare c'è anche l'antipatriottismo poiché, come sottolinea Mick, la maggior parte delle biciclette che circolano in Irlanda sono prodotte in Inghilterra: «[a]ll decent Irishmen should have a proper national outlook. Practically any bike you have in Ireland was made in either Birmingham or Coventry. [...] There is also an element of treason» (DA, 82). Tale situazione potrebbe causare dei preoccupanti disordini sociali dato che le biciclette-uomo un giorno potrebbero tentare di ottenere il diritto al voto e, in seguito, entrare in politica magari proprio per ottenere un sempre maggiore dissesto stradale che faciliti – grazie ai sobbalzi – uno scambio di particelle sempre più frequente e caotico. Il sergente descrive inoltre una serie di casi di giustizia sommaria come quello di un certo McDadd,

amico intimo del poliziotto assolto dall'accusa di omicidio perché fu ritenuto che la maggior parte dei suoi atomi si fosse trasferita sulla sua bicicletta, la quale, di conseguenza, fu condannata all'impiccagione.

A confutazione della solida separazione voluta da De Selby tra l'ambito delle scienze sperimentali e quello letterario, la Teoria Molecolare esposta dal Sergente – la cui validità è estesa anche ad altri mezzi di trasporto come il cavallo<sup>49</sup> – sembra metaforizzare una tecnica narrativa di particolare importanza all'interno del macrotesto obrieniano, vale a dire l'intertestualità. L'incontrollabile quanto minaccioso scambio di molecole tra entità diverse che rischiano di perdere la propria identità ricorda innanzitutto le teorie letterarie del giovane protagonista di *At Swim-Two-Birds*: «[t]he entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required. [...] The modern novel should be largely a work of reference»<sup>50</sup>. La stessa tendenza a prestiti e furti intertestuali è evidentemente suffragata anche da questo romanzo già a partire dal titolo: l'idea di un 'archivio' dal quale gli scrittori possano attingere a volontà sembra guidare la pratica letteraria di O'Brien, le cui opere sono costellate di reciproci rimandi – non solo tra quelle narrative ma anche tra romanzi e produzione giornalistica<sup>51</sup> – e di rimandi a testi 'altri', citati liberamente e liberamente riscritti e interpretati, tra i quali si possono ricordare la Bibbia, *Le Confessioni*, *Il Discorso sul Metodo*, le opere di Henri-Louis Bergson, Isaac Newton, Baruch Spinoza e Giambattista Vico. Tale incontro di opere e idee spesso divergenti mette in discussione la visione tradizionale dell'atto della scrittura e, soprattutto, sussume una demistificazione autoironica della funzione autoriale. Le parole del personaggio di Joyce – emblematica figura intertestuale alquanto significativamente definito da Mick «Dublin's incomparable archivist» (DA, 124) – illustrano molto chiaramente tale metodo creativo: «writing is not quite the word. Assembly, perhaps, is better – or accretion» (DA, 125).

La critica mossa da Mary all'autobiografismo autocelebrativo di alcuni scrittori appare in sintonia con la demolizione dell'aura autoriale presente nel macrotesto obrieniano; la fidanzata di Mick, infatti, richiamando l'idea del «limbo» a-temporale e a-spaziale descritto dallo studente del primo romanzo, promuove un tipo di 'letteratura-archivio' che trascende barthesianamente la persona scrivente: «[o]ne must write outside oneself. I'm fed up with writers who put a fictional gloss over their own squabbles and troubles. It's a form of conceit, and usually it's very tedious» (DA, 191)<sup>52</sup>. L'idea dell'eponimo archivio appare dunque fondamentale per il romanzo, non soltanto perché O'Brien stava letteralmente attingendo dall'allora inedito manoscritto di *The Third Policeman* come fosse, appunto, un magazzino di idee, ma anche perché la presenza di alcuni personaggi storici all'interno della dimensione finzionale crea una confusione e un'ibridazione tra il piano della *History* e quello della *story* e tra vita e letteratura che complicano i molteplici innesti presenti nel testo.

Sergeant Fottrell, oltre a interessarsi di fisica atomica, è profondamente affascinato dai più recenti ritrovati tecnologici; questa passione si concretizza nel suo interesse per il cinema sonoro – al quale si riferisce con la locuzione piuttosto vaga «those talking pictures» (DA, 74) – che all'epoca stava lentamente iniziando a sostituire quello muto. Probabilmente mutuando l'idea di un cosmo formato da onde in perpetua trasformazione teorizzata da Erwin Schrödinger (1887-1961)<sup>53</sup>, si interroga se sia possibile trasformare il suono in luce esattamente come la luce viene trasformata in suono durante le proiezioni dei film. Questa considerazione costituisce lo spunto per una serie di ironiche speculazioni sul tipo di luce che potrebbe essere prodotta dai discorsi del Presidente americano Roosevelt<sup>54</sup> e da quelli di Parnell:

I have been considering meditatively those talking pictures upstairs. They are a quaint achievements science certainly. [...] You know how they are worked? [...] Why if you can turn light into sound you cannot turn sound into light? [...] For sure that invention would be a hard pancake. I do often contemplate what sort of a light the noble American Constitution would make, given out by President Roosevelt. [...] Charles Stewart Parnell held the dear belief that all Ireland's woes and tears were the true result of being so fond of green. [...] if you put that grand man's speeches through the cell (and many a month he spent in a cell himself) wouldn't it be the hemochromic thing if the solution was a bright green light? (DA, 74)

Un'altra caratteristica della città di Dalkey è che i principali rappresentanti della conoscenza scientifica dimostrano scarso rigore nelle loro attività. Nemo Crabbs, ad esempio, è uno studente di Medicina del Trinity College, peraltro convinto di essere un poeta mancato, che ritiene inutile la propria formazione medica perché i progressi in questo campo sono talmente rapidi che

[w]e students of today are laboriously studying to obtain a certificate that we're out of date. Revolutionary advances in diagnosis, treatment and pharmacology take place every few months nowadays. A new wonder-drug makes dozens of familiar medicaments obsolete overnight. (DA, 93)

Neppure il farmacista del paese, Mr Brannigan, sembra essere garante di affidabilità e coerenza dato che vende sottobanco un finto sciroppo tonificante che poi si rivela essere un liquore ad alta gradazione. Il protagonista, richiamando ancora una volta il tema della scarsa libertà individuale, e soprattutto femminile, nell'Irlanda dell'epoca, illustra l'importante funzione sociale di tale 'contrabbando' spiegando come lo sciroppo permetta il consumo di super alcolici a coloro che, come le donne, per questioni di decoro, non possono frequentare i pub.

Nella narrativa obrieniana, se il razionalismo cartesiano viene «deriso», neppure l'indagine sensoriale sembra garantire la conoscenza della realtà. Contrariamente alla tendenza della letteratura novecentesca a porre il cor-

po al centro delle narrazioni, lo scrittore irlandese sembra scinderlo cartesianamente dalla mente per mostrare il proprio scetticismo verso entrambi. In *The Dalkey Archive* non viene proposta un'esaltazione dell'ambito corporeo o istintuale in opposizione a quello prettamente mentale; anche i sensi, infatti, sono presentati come fallaci e inattendibili. L'autenticità delle esperienze dei personaggi è spesso messa in dubbio e il loro bisogno di certezze, soprattutto quando sono testimoni di eventi straordinari come quelli nella grotta sottomarina, sembra ostacolato dal loro stesso corpo. Mick esprime costante preoccupazione per la veridicità di ciò che sta vivendo; ad esempio, ipotizza che colui che ritiene sia Joyce potrebbe essere in realtà un sosia e Sant'Agostino un impostore – «that might not have been the genuine Augustine at all [...] it could be even Beelzebub himself» (DA, 43) – oppure frutto di visioni provocate da droga (magari contenuta proprio nel whisky o nel DMP prodotti da De Selby) – «a phantasm such as would arise from taking mescaline or morphine» (DA, 58) –, da ipnosi o da un temporaneo malessere psichico. Così, quando domanda ad Hackett «[d]o you believe it all happened?» (DA, 44), si rende immediatamente conto che «Hackett's mind was twisted in a knot identical with his own. They were as two tramps who had met in a trackless desert, each hopelessly asking the other the way» (DA, 44). L'amico sospetta che le loro percezioni visive siano state confuse da sostanze tossiche o che De Selby li abbia ipnotizzati: «I feel all right but I'm still not certain that there wasn't some sort of drug in it. Slow-acting hypnotic stuff, or something worse that goes straight to the brain» (DA, 24); la sua particolare insistenza su questa possibilità appare alquanto significativa:

I haven't thrown overboard my suspicions of yesterday about drugs, and even hypnotism I wouldn't quite discount. But we have no means of checking whether or not all that stuff this morning was hallucination. [...] How do we know there wasn't a mixture of some brain-curdling gas in the air-tank? (DA, 44-45)

Tuttavia, questi dubbi sono fugati dal fatto che tanto Mick quanto Hackett abbiano vissuto la stessa esperienza e che entrambi, almeno in quell'occasione, fossero sobri:

Hackett and I were there [...] we could listen, and did. [...] Suddenly he felt glad that Hackett had been there, otherwise he might join Mary in her inference that he had been the victim of delusions. And another thing, both of them had been dead sober. We had no drink whatsoever, any of us (DA, 56)

I numerosi sforzi di Mick nell'intento di smettere di bere sono dunque legati a questa necessità di mantenersi lucido e in grado di analizzare la realtà circostante nel pieno delle proprie facoltà (sensoriali e razionali). Ma a niente valgono le bottigliette di acqua di Vichy consumate nei vari pub e bar che frequenta, perché, ogni volta che ha un appuntamento con un altro personaggio, invariabilmente, gli vengono offerti whisky o Guinness.

Come *The Third Policeman*, anche *The Dalkey Archive* narra i dubbi del protagonista che si trova completamente solo a confrontarsi con numerosi interrogativi su ambiti differenti quali l'amore, la religione, la scienza e, in parte, la letteratura. Ma, mentre le figure che incontra appaiono saldamente ancorate a un loro precipuo microcosmo di certezze – Mary è sicura di voler avere un bambino e una famiglia, De Selby è convinto che solo la morte possa salvare il genere umano e, pur rinunciando infine a distruggerlo, resta saldamente ancorato alla sua 'fede' nella scienza sperimentale, il Sergente interpreta la realtà in termini materialistici, Joyce sembra credere che la fedeltà filologica alle sacre scritture possa riequilibrare la Chiesa cattolica e, probabilmente, anche la vita umana e, infine, Hackett appare nichilisticamente indifferente a tutto ciò che gli accade intorno –, Mick, invece, si dimostra fino alla fine profondamente tormentato e incerto. Le sue lunghe e tediose<sup>55</sup> elucubrazioni mentali assumono spesso la forma di liste che tentano di semplificare il caos della realtà e di imporre un'organizzazione razionale agli eventi sovrannaturali di cui è testimone; ma questo suo costante sforzo espresso dall'inutilità di auto-incitamenti come «he sternly told himself to behave rationally and to see to it that when decisions were made, they were sound as well as irrevocable» (DA, 132) dimostra la sua incapacità di adottare una prospettiva razionale, senza per questo saper trovare una valida alternativa nella clausura o nell'amore coniugale. Così, quasi alla fine del romanzo, il protagonista si rivela consapevole di essere soggetto a forze superiori e «implacabili» che annullano il suo senso di onnipotenza:

*[q]uisque faber fortunae suae* the tag says everybody makes his own mess. Still, he did not think this outlook applicable. He was conscious of a pervasive ambiguity: sometimes he seemed to be dictating events with deific authority, at other times he saw himself the plaything of implacable forces. (DA, 162)

Il finale, poi, mostrerà la sua insensata presunzione di dettare gli eventi con autorità divina dato che tornerà alla banalità della propria esistenza dalla quale aveva tentato di prendere le distanze all'inizio del romanzo subendo anche la beffa di non avere neppure il controllo sulla propria (possibile) paternità.

Il fascino per la zona d'ombra che sfugge al raziocinio umano, non solo in relazione alla difficoltà di fronte alla complessità delle nuove tecnologie e delle emergenti teorie della fisica, ma in senso esteso, costituisce un *topos* delle opere dell'autore irlandese. I mondi in cui i personaggi si trovano a muoversi sembrano sempre sfuggire a qualsiasi controllo. Basti ricordare l'estrema confusione dei piani diegetici del primo romanzo, in cui priorità dell'autore è la rappresentazione della pericolosa empatia dell'artista con il proprio mondo letterario che rischia di sfociare in fissazione e in schizofrenia. Lo stesso avviene in *The Third Policeman*, nel quale il protagonista è talmente ossessionato dallo studio delle allucinate teorie di de Selby – a cui



intende dedicare un imponente lavoro critico – da entrare in una dimensione assurda governata proprio da quelle teorie. L'immedesimazione nell'opera del proprio autore feticcio fa sì che la percezione della realtà esterna cambi totalmente iniziando a obbedire alle leggi del suo mondo mentale, del tutto scollato da quello sensoriale. L'atmosfera di inquietudine e claustrofobia che ne consegue e che caratterizza tutti i cosmi finzionali dell'opera di O'Brien, poi, si connota sempre come una punizione per i personaggi. Trellis viene drogato, torturato e condannato a morte dai protagonisti del proprio romanzo. Nell'ultimo capitolo di *The Third Policeman*, il lettore scopre che l'eroe è morto da sedici anni e che la realtà sconclusionata nella quale è capitato non è altro che una sorta di inferno meritato per chissà quale volontà superiore, per uno o per tutti i peccati commessi durante lo svolgimento del *plot*<sup>56</sup>. Entrambi i personaggi stanno dunque scontando una pena per un 'peccato' di cui non sono affatto consapevoli. Questa misteriosa colpa che li accomuna, soprattutto alla luce dell'interpretazione di *The Dalkey Archive*, potrebbe essere la loro 'fede cieca' nel proprio mondo intellettuale e artistico che li ha fatti scollare dalla realtà empirica.

In *The Dalkey Archive*, il 'peccato' più grave del quale possono essere accusati i personaggi è certamente la superbia intellettuale. Se Mick oscilla tra un senso di onnipotenza e uno di profonda insicurezza, gli altri personaggi hanno piuttosto evidentemente delle salde pretese conoscitive. Il redivivo Joyce obrieniano, come anticipato, è così infervorato dalle questioni teologiche da negare di aver mai scritto *Ulysses* e *Finnegans Wake* e da ignorare le accorate domande di un ammirato Mick che spera di ottenere un'intervista esclusiva con l'autore. Tuttavia, le sue idee sembrano fondate più su uno sfoggio di erudizione che su un sincero atto di fede e il suo desiderio di entrare a far parte dell'ordine dei Gesuiti è esclusivamente motivato dalla volontà di fare carriera e di guidare una rivoluzione all'interno della Chiesa cattolica. La sua 'fede' sembra essere soprattutto riposta nella propria ragione e nel proprio sapere enciclopedico invece che nel Cristianesimo che, non a caso, intende sovvertire. Nel romanzo, tutti i personaggi che rappresentano la solidità della certezza in opposizione alle insicurezze del protagonista sembrano subire una disfatta, poiché vengono puniti per la loro superbia (intellettuale), esattamente come avviene al 'tirannico' personaggio del romanziere di *At-Swim-Two-Birds* e all'avido protagonista di *The Third Policeman*. Allora, il romanzo potrebbe apparire come una sorta di rivalsa dell'uomo senza risposte come Mick che, nel finale, viene almeno premiato dalla promessa d'amore di una donna intelligente e complessa come Mary.

Tutte le figure rappresentative del discorso culturale dominante di una società – il teologo, lo scienziato, il filosofo, lo scrittore di successo, il poliziotto – sono fortemente messe in discussione in questo romanzo. Appare dunque pertinente l'indicazione di Booker che presenta *The Dalkey Archive* come un «subversive commentary on mastery in general»<sup>57</sup>; ma occorre aggiungere che il testo non demolisce solo i simboli del sapere e i garanti

dell'ordine sociale, bensì, in modo più esteso, soprattutto l'affidabilità della ragione umana. Nel romanzo, la distanza tra fede e intelletto diventa talmente breve da rischiare di scomparire. Il pensiero razionale, se utilizzato come unico mezzo di indagine della realtà, sembra diventare una forma di culto al pari della fede acritica nei dogmi della religione e, invece di condurre verso la conoscenza, produce una serie di situazioni paradossali, quelle che per O'Brien costituiscono linfa vitale per l'invenzione comica:

You may remember Dunne's two books *An Experiment with Time* and *The Serial Universe*, also the views of Einstein and others. The idea is that time is a great flat motionless sea. Time does not pass; it is we who pass. With this concept as basic, fantastic but coherent situations can easily be devised, and in effect the whole universe torn up in a monstrous comic debauch. Such obsessions as nuclear energy, space travel and landing men on the moon can be made to look as childish and insignificant as they probably are.<sup>58</sup>

Così, in *The Dalkey Archive*, scienza, teologia, filosofia e letteratura appaiono come dei sistemi di indagine della realtà del tutto equivalenti tra loro, ma creano una serie di interferenze e dissonanze che finiscono per rendere la loro funzione del tutto inefficace. Il romanzo, attraverso tale frastuono di voci contraddittorie e perentoriamente alla ricerca di una verità alla quale affidarsi, sembra mettere in guardia dalle insidiose trappole del razionalismo – inteso come «blind faith» (DA, 15) – che sta alla base dei grandi interrogativi esistenziali. Il ritratto che ne esce, dunque, è quello di una umanità costantemente immersa nel mistero e destinata a brancolare nell'oscurità, magari quella del Colza Hotel. Eppure, pur trattando ampiamente di questioni teologiche e di fede, nessuna risposta di tipo religioso sembra emergere in modo convincente. Emblematico è forse il fatto che neppure il personaggio di Sant'Agostino sia in grado di fornire risposte definitive ai quesiti che gli vengono insistentemente posti nella grotta sottomarina. Il romanzo, invece, gioca a intrecciare e confondere le strade che la mente umana ha da sempre tentato di percorrere per raggiungere la conoscenza e si conclude svelando la totale arbitrarietà dei codici culturali e dei sistemi linguistici usati per designarli. Il vero carattere sovversivo delle «derision(s)» contenute in *The Dalkey Archive*, dunque, non consiste tanto nel prendersi gioco del 'reale' e della serietà delle discipline sopra citate, né tantomeno nel creare insoliti connubi tra scienza e religione e tra scienza e letteratura, quanto, piuttosto, nel mostrare l'irrompere inatteso dell'immaginario all'interno delle dimensioni più quotidiane e provinciali del 'reale', concretizzando la possibilità di una convivenza tra mondi che normalmente vengono designati come reciprocamente escludenti. Fino alla fine, dunque, viene mantenuta l'indecidibilità tra la possibilità che esista una 'verità' imperscrutabile e la necessità di accettare che «there is no answer at all to a very good question»<sup>59</sup> come suggerisce il Good Fairy di *At Swim-Two-Birds* e seguire il precetto del Sergente Pluck: «[t]he first beginnings of wisdom [...] is to ask questions but never to answer any»<sup>60</sup>.

## Note

<sup>1</sup> B. O'Nolan, *To Mark Hamilton* (28/11/1963), cit. in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, in A. Clissmann, D. Powell (eds), «The Journal of Irish Literature», 3, 1, 1974, Special Flann O'Brien Issue, p. 85.

<sup>2</sup> B. O'Nolan, *To Brian Inglis* (17/08/1960), cit. in *ivi*, p. 76. È da notare che l'autore aggiunge anche «but I understand that sales are enormous and that it is "going like a bomb"» (*Ibidem*).

<sup>3</sup> John Garvin, suo amico nonché collega presso il Ministero, riporta «[O'Brien] said that he had written another book – and lost it! He took it in to the Dolphin Hotel the previous night to show it to a fellow and what with one thing after another, he went home without it», cfr. J. Garvin, *Sweetscented Manuscripts*, in T. O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian & O'Keeffe, London 1971, p. 58. All'amico Niall Sheridan, invece, aveva raccontato che «he had mislaid the typescript, probably on a tramcar. He did not say whether a second copy existed, and I didn't ask him», cfr. N. Sheridan, *Brian, Flann and Myles*, in T. O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, cit., p. 52. Secondo un'altra versione, infine, il manoscritto sarebbe caduto dal retro di una macchina durante un viaggio nel Donegal, A. Cronin, *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien*, Grafton, London 1989, p. 102.

<sup>4</sup> Lettera citata in A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to his Writings*, Gill and MacMillan, Dublin 1975, p. 293.

<sup>5</sup> B. Benstock, *The Three Faces of Brian O'Nolan*, «Éire-Ireland», 3, 3, 1968, p. 54.

<sup>6</sup> Declan Kiberd e Jamie O'Neill hanno sottolineato il successo di *Cruiskeen Lawn*, del suo disacrante autore Myles na gCopaleen e dei numerosi personaggi fittizi inventati per questa rubrica, entrati di diritto nella cultura dublinese: «[t]he articles appealed greatly to the upper-class readers, and inexorably their proportion and reputation grew», cfr. D. Kiberd, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation* (1995), Vintage, London 1996, p. 499; «It became the required reading of the Dublin intellectuals», cfr. J. O'Neill, *Introduction*, in F. O'Brien, *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother* (1976), Scribner, London 2003, p. xv.

<sup>7</sup> *The Best of Myles* (1968), *Further Cuttings From Cruiskeen Lawn* (1976), *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother* (1976), *The Hair of the Dogma* (1977), *Myles Away from Dublin* (1985) e *At War* (2004). In italiano Daniele Benati ha tradotto *Il boccale traboccante* (2005) per Giano Editore e *Cronache dublinesi* (2008) per Neri Pozza.

<sup>8</sup> «*The Third Policeman* had been rejected, and O'Brien was bitterly disappointed. He put the manuscript away out of sight and told everyone that it had been lost. [...] He rewrote it as *The Dalkey Archive*» (A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writing*, cit., p. 152); Keith Hopper insiste su questo aspetto e definisce *The Dalkey Archive* come «a radical re-adaptation of the still unpublished *The Third Policeman*», «a more realist version of *The Third Policeman*» e, infine, «its [*The Third Policeman*'s] re-write», K. Hopper, *A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, Cork UP, Cork 1995, p. 50; *ibidem* e p. 192.

<sup>9</sup> La stesura del romanzo successivo – *Slattery's Sago Saga* – sarà infatti interrotta dalla morte dell'autore. Oggi è pubblicato nella raccolta *Stories and Plays*, Paladin, London 1991, pp. 19-64.

<sup>10</sup> J.C.C. Mays, *Brian O'Nolan: Literalist of the Imagination*, in T. O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, cit., pp. 77-119.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>13</sup> S. Asbee, *Chapter Six: The Dalkey Archive*, in Ead., *Flann O'Brien*, Twayne Publishers, Boston 1991, pp. 96-109.

<sup>14</sup> Lettera citata in A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writing*, cit., p. 293.

<sup>15</sup> F. O'Brien, *To M. Hamilton* (28/11/1963), cit. in R. Hogan, G. Henderson (eds), *A Sheaf of Letters*, cit., p. 85.

<sup>16</sup> A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writing*, cit., p. 296.

<sup>17</sup> K. Hopper, *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Postmodernist*, cit., p. 50.

<sup>18</sup> F. O'Brien, *To Timothy O'Keeffe* (21/09/1962), cit. in A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writing*, cit., p. 292.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> F. O'Brien, *The Dalkey Archive*, MacGibbon and Kee, London 1964, pp. 13-14. I prossimi riferimenti a questo romanzo saranno indicati in corpo testo tra parentesi tonde con l'abbreviazione DA seguita dal numero delle pagine citate.

<sup>21</sup> Nel romanzo del 1940 lo pseudo-scienziato de Selby, la cui grafia viene mutata in De Selby in *The Dalkey Archive*, non compare mai in carne e ossa nel mondo finzionale, ma è l'oggetto della fervente ammirazione del protagonista. A questo personaggio altamente emblematico della derisione obrieniana nei confronti della conoscenza umana è stata dedicata una divertente pubblicazione: C. Kennedy, *Looking for De Selby*, Morrigan, Pillala 1998.

<sup>22</sup> Clissmann è stata la prima studiosa a rintracciare i contatti tra de Selby e Dunne e ad evidenziare che il nome del personaggio potrebbe derivare da quello di Des Esseintes, protagonista di *À Rebours* (1884) di J.K. Huysmans (cfr. A. Clissmann, *A Critical Introduction to His Writings*, cit., pp. 352-353), questo riferimento sarebbe confermato dalla testimonianza di Niall Sheridan circa l'interesse di O'Brien per lo scrittore francese e, in modo particolare, per il personaggio del filosofo Des Esseintes: «he was greatly taken with Huysman's [sic] book, and especially with the protagonist, the eccentric aristocrat-philosophersavant, Des Esseintes. That interest was to be reflected in his creation of de Selby» (cfr. N. Sheridan, *Brian, Flann and Myles*, cit., p. 51).

<sup>23</sup> Nel romanzo vengono allusivamente menzionati alcuni orologi. Per poter ottenere il denaro necessario per aprire un conto corrente presso la Bank of Ireland che gli permetterà di avere una cassetta di sicurezza nella quale depositare il DMP rubato a De Selby, Mick vende «a pocket watch» (DA, 89) che, a dimostrazione della sua incoscienza temporale, «he never used and did not need» (DA, 89). Inoltre, il capitolo quattordicesimo, consacrato interamente alle riflessioni di Mick che si trova su una panchina di St Stephen's Green, è interrotto dall'arrivo di un amico, un certo Downes, che gli chiede dei soldi in prestito per recuperare al monte dei pegni un prezioso orologio d'oro affidatogli dal padre. Mick, colto da improvviso altruismo, decide di aiutarlo, stimolando ulteriormente la propria ambizione a diventare redentore del mondo.

<sup>24</sup> O'Brien conosceva il filosofo francese, come si evince dalla citazione già menzionata di *The Dalkey Archive* (DA, 13-14) riportata alla pagina 337 di questo studio.

<sup>25</sup> A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction ...*, cit., pp. 322-323.

<sup>26</sup> M.K. Booker, *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, «Irish University Review», 23, 2, 1993, p. 283.

<sup>27</sup> F. O'Brien, *A Bash in the Tunnel*, in Id., *Stories and Plays* (1973), cit., p. 170.

<sup>28</sup> A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction ...*, cit., p. 323.

<sup>29</sup> Mentre l'approccio alla religione da parte dei personaggi maschili è di carattere colto, i personaggi femminili – solo tre nell'intero romanzo – hanno una tendenza al bigottismo. L'incarnazione più ridicola di questa caratteristica è quella della signora che gestisce il bar del paese: Mrs Laverty. La donna ha scelto il nome Colza Hotel per il proprio locale perché intendeva rendere omaggio a quella che crede essere Santa Colza. Infatti, avendo saputo che la lampada appesa nella parrocchia paesana è alimentata da olio di colza, deduce che tale olio sia un olio miracoloso utilizzato da una santa con questo nome. L'ottusità della «most religious woman» (DA, 25), che sta mettendo i soldi da parte per compiere un pellegrinaggio a Lourdes, è sottolineata anche quando si inserisce in una colta discussione sulla poesia romantica tra gli avventori dell'hotel con un intervento del tutto fuori luogo per elogiare il poema «The Hound of Heaven». Anche Mary, che pure mostra importanti segni di emancipazione – lavora, fuma, legge, parla di politica e progetta di scrivere un libro – cela un'indole bigotta. La sua frase di esordio nel romanzo è un rimprovero al fidanzato per non essere abbastanza praticante: «I didn't see you at Mass this morning, she remarked» (DA, 53). E sarà proprio la ragazza a consigliargli di farsi aiutare dal Gesuita Father Cobble per risolvere il problema con De Selby. Tuttavia, questo personaggio risulta di particolare interesse perché O'Brien – di solito estremamente pudico nella rappresentazione dei rapporti tra i due sessi con affondi talvolta decisamente misogini –, crea per la prima volta un personaggio femminile che, almeno parzialmente, si discosta dagli stereotipi; infatti Mick commenta: «Mary was not a simple girl, not an easy subject to write about» (DA, 52).

<sup>30</sup> Per una disamina del *nonsense* in O'Brien, anche se di *The Dalkey Archive* non viene fatta alcuna menzione, si vedano i lavori di Wim Tigges: *Flann O'Brien*, in Id., *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 205-216 e *Ireland in Wonderland: Flann O'Brien's The Third Policeman as a Nonsense Novel* in Barfoot, C. C., D'Haen, T. (eds) *The Clash of Ireland*, Al-larki, Amsterdam 1989, pp. 195-208.

<sup>31</sup> Carol Taaffe ha riassunto il carattere della 'cautela ideologica' di O'Brien spiegando che la sua opera si ispira a un «conservative instinct [...] complicated by a disruptive critical intel-

ligence» (cfr. C. Taaffe, *Ireland Through the Looking-Glass: Flann O'Brien, Myles na gCopaleen and Irish Cultural Debate*, Cork UP, Cork 2008, p. 103).

<sup>32</sup> F. O'Brien, *To Timothy O'Keefe* (15/11/1963), cit. in A. Clissmann, *Flann O'Brien: A Critical Introduction ...*, cit., p. 294.

<sup>33</sup> M. na Gopaleen, *J-Day*, «The Irish Times», 16 June 1954, p. 4.

<sup>34</sup> A. Cronin, *No Laughing Matter*, cit. pp. 104-105.

<sup>35</sup> B. O'Nolan, *A Bash in the Tunnel*, in Id., *Stories and Plays*, cit., p. 170.

<sup>36</sup> F. O'Brien, *DA*, cit., p. 33.

<sup>37</sup> A. Spencer, *Many Worlds: The New Physics in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Éire-Ireland», 30, 1, 1995, p. 151.

<sup>38</sup> C. Kemnitz, *Beyond the Zone of Middle Dimension: A Relativistic Reading of The Third Policeman*, «Irish University Review», 15, 1, 1985, pp. 56-72.

<sup>39</sup> K. Hopper, *A Portrait of the Artist as a Young Postmodernist*, cit.

<sup>40</sup> A. Cronin, *No Laughing Matter...*, cit.

<sup>41</sup> Ivi, p. 103.

<sup>42</sup> Joyce e Borges ammettono di essere stati influenzati dalla sua teoria della serializzazione del tempo. Si veda J.L. Borges, *Il Tempo e J.W. Dunne* (1939), in Id., *Tutte le opere*, vol. 1, Mondadori, Milano 1984, p. 924.

<sup>43</sup> F. O'Brien, *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn* (1976), Dalkey Archive Press, Normal 2000, p. 98.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>45</sup> Il dottor Crewett, tra l'altro, sminuisce l'importanza di Fleming spiegando che la penicillina era utilizzata come antibiotico dalla medicina popolare da millenni (DA, 74).

<sup>46</sup> J.W. Dunne, *An Experiment with Time* (1927), MacMillan, London 1981, p. vii.

<sup>47</sup> Piuttosto sorprendentemente, la critica non ha evidenziato il parallelismo tra le teorie del sergente e le ossessioni hitleriane per la purezza della razza.

<sup>48</sup> Anche se integralmente incentrati sull'interpretazione di *The Third Policeman*, per un approfondimento dell'ambiguità nella relazione tra i generi è di particolare interesse la lettura del saggio di Andrea Bobotis *Queering Knowledge in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Irish University Review», 32, 2, 2002, pp. 242-258 e della monografia di Hopper, *A Portrait of the Artist as a Young Postmodernist*, cit.

<sup>49</sup> Fottrell, infatti, spiega anche: «My own grandfather was eighty-three when we buried him. For five years before his death he was a horse» (DA, 81).

<sup>50</sup> F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds* (1939), Penguin, London 1967, p. 25.

<sup>51</sup> O'Brien aveva già proposto una parodia delle teorie di Dunne in un articolo di *Cruiskeen Lawn* della serie di Keats and Chapman dal titolo *A Man Called Dunne*, contenuto in *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother*, cit., p. 52.

<sup>52</sup> O'Brien, coerentemente con le parole di Mary, dichiarò di essere favorevole all'anonimato della letteratura: «I don't believe any author should put his own personal real name. His work should be apart from his actual personality»; cfr. intervista di Peter Duval-Smith per il programma radiofonico della BBC *Bookstand* (18/04/1962), cit. in S. Asbee, *Flann O'Brien*, cit., p. 1.

<sup>53</sup> Probabilmente, non è da sottovalutare il contatto che O'Brien ebbe con il premio Nobel per la fisica Erwin Schrödinger, il quale, proprio nel 1939, aveva lasciato l'Austria a causa delle proprie idee anti-naziste per rifugiarsi a Dublino dove divenne direttore della School of Theoretical Physics. Nel suo saggio *Many Worlds: The New Physics in Flann O'Brien's The Third Policeman*, Spencer riporta che il fisico austriaco si immerse anche nella vita letteraria della città partecipando attivamente ai dibattiti che si tenevano nell'abitazione di Desmond MacNamara frequentati da O'Brien e da altri scrittori come Brendan Behan, Anthony Cronin e Patrick Kavanagh.

<sup>54</sup> Si tratta della terza sferzante critica nei confronti della cultura statunitense. Il primo, che costituisce la base ispiratrice della parodia di James Joyce, è quello rivolto ai critici letterari che hanno mitizzato la figura del noto scrittore irlandese, tra l'altro arrogandosi il diritto di esegeti della sua opera ed entrando in possesso della maggior parte dei manoscritti; Mick commenta «I've read some of the stupid books written about Joyce and his work, mostly by Americans» (DA, 96), una visione condivisa dal personaggio di Joyce: «[f]rom what I've heard, certain

ignorant men in America have made a laugh of me» (DA, 128). Il secondo è un attacco di tipo religioso: la presenza di immigrati irlandesi e italiani negli Stati Uniti sarebbe la causa della diffusione del vizio e del crimine in quel paese: «the Irish are the main people who built the modern United States. I think it's true that they and the Italians, both sterling Roman Catholic races, are answerable for the enduring system of crime and vice in America» (DA, 91). Questa idea sarà il fulcro delle vicende del romanzo successivo, *Slattery's Sago Saga*.

<sup>55</sup> Che l'antipatia di Mick sia una scelta deliberata è dimostrato da una lettera dell'autore nella quale spiega che che «[a]ll the characters are intended to be obnoxious, particularly the narrator»; cfr. F. O'Brien, *To Cecil Scott*. È importante ricordare che nelle prime stesure dell'opera, la voce narrante corrispondeva a quella del protagonista.

<sup>56</sup> L'anonimo narratore del romanzo potrebbe essere accusato di omicidio, di furto plurimo, di falsa testimonianza e di superbia intellettuale.

<sup>57</sup> K. Booker, *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, cit., p. 284.

<sup>58</sup> F. O'Brien, *To T. O'Keefe* (21/09/1962), cit. in A. Clissmann, *A Critical Introduction*, cit., p. 292.

<sup>59</sup> F. O'Brien, *At Swim-Two-Birds*, cit., p. 201.

<sup>60</sup> F. O'Brien, *The Third Policeman* (1940), MacGibbon and Kee, London 1967, p. 62.

### Bibliografia

#### a. Opere primarie

Sant'Agostino, *Confessioni* (398), Rizzoli, Milano 1987.

Descartes R., *Discorso sul metodo* (1637), Mursia, Milano 1994.

Dunne J.W., *An Experiment with Time* (1927), MacMillan, London 1981.

Joyce J., *Dubliners* (1914), Penguin, London 1996.

—, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), Vintage, New York 1999.

na Gopaleen M., *J-Day*, «The Irish Times», 16/06/1954, p. 4.

O'Brien F., *At Swim Two-Birds* (1939), Penguin, London 1967.

—, *The Third Policeman* (1940), MacGibbon and Kee, London 1967.

—, *The Hard Life*, MacGibbon and Kee, London 1961.

—, *The Dalkey Archive*, MacGibbon and Kee, London 1964.

—, *The Best of Myles. A Selection from Cruiskeen Lawn* (1967), Flamingo, London 1993.

—, *Stories and Plays* (1973), Paladin, London 1991.

—, *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn* (1976), Dalkey Archive Press, Normal 2000.

—, *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother* (1976), Scribner, London 2003.

—, *The Hair of the Dogma: A Further Selection from Cruiskeen Lawn* (1977), Grafton, London 1987.

—, *Myles Away from Dublin*, Flamingo, London 1985.

—, *Myles Before Myles*, Grafton, London 1988.

—, *At War*, Dalkey Archive Press, Champaign 2003.

Sterne L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), Oxford UP, Oxford 1998.

b. *Opere critiche*

Adams R.M., *Motley: Barth, O'Brien – and then Borges*, in Id., *Afterjoyce: Studies in Fiction After Ulysses*, Oxford UP, Oxford 1977, pp. 184-193.

Asbee S., *Chapter Six: The Dalkey Archive*, in Ead., *Flann O'Brien*, Twayne, Boston 1991, pp. 96-109.

Benati D., *L'ultimo dei dublinesi*, «Leggere», 51, 1993, pp. 35-57.

Benstock B., *The Three Faces of Brian O'Nolan*, «Éire-Ireland», 3, 3, 1968, pp. 51-65.

Bobotis A., *Queering Knowledge in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Irish University Review», 32, 2, 2002, pp. 242-258.

Booker M.K., *The Byclicle and Descartes: Epistemology in the Fiction of Beckett and O'Brien*, «Éire-Ireland», 26, 1, 1991, pp. 76-91 [riproposto in Id., *Menippean Satire in Ireland: O'Brien, Beckett, and the Futility of Epistemological Inquiry* in Id., *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse UP, Syracuse 1995, pp. 8-27].

— —, *The Dalkey Archive: Flann O'Brien's Critique of Mastery*, «Irish University Review», 23, 2, 1993, pp. 269-285 (riproposto in Id., *O'Brien Final Critique of Authorities: The Dalkey Archive in Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse UP, Syracuse 1995, pp. 105-120).

Borges J.L., *Il Tempo e J.W. Dunne* (1939), in Id., *Tutte le opere*, vol. 1, Mondadori, Milano 1984.

Browne J., *Flann O'Brien: Post Joyce or Propter Joyce?*, «Éire-Ireland», 19, 4, 1984, pp. 148-157.

Castillo D.A., *Librarians and Madness: Cervantes, Nabokov, O'Brien*, in Ead., *The Translated World: A Postmodern Tour of Libraries in Literature*, Florida State UP, Tallahassee 1984, pp. 44-79.

Chase W.M., *Joyce and Flann O'Brien*, «Éire-Ireland», 22, 4, 1987, pp. 140-152.

Clissmann A., *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings*, Gill and MacMillan, Dublin 1975.

Clune (Clissmann) A., Hurson T. (eds), *Conjuring Complexities. Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997.

Cornwell N., *Flann O'Brien and the Purloined Absurd*, in Id., *The Absurd in Literature*, Manchester UP, Manchester 2006, pp. 251-278.

Crivelli R.S., *Tra fantastico e meraviglioso: la casa cubista di Flann O'Brien*, <[www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/948/1/20.pdf](http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/948/1/20.pdf)> (07/2011).

Cronin A., *Dead as Doornails: A Chronicle of Life in Dublin*, Oxford UP, Oxford 1976.

— —, *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien*, Grafton, London 1989.

Del Ivan J., *Flann O'Brien: the Novelist as Critic*, «Éire-Ireland», 4, 4, 1969, pp. 64-72.

- Dewsnap T., *Flann O'Brien and the Politics of Buffoonery*, «Canadian Journal of Irish Studies», 19, 1, 1993, pp. 22-36.
- Di Francesco M., *Aspetti logico-linguistici dell'impresa scientifica*, in G. Giorello (a cura di), *Introduzione alla filosofia della scienza*, Bompiani, Milano 1994, pp. 79-148.
- Doherty F., *Flann O'Brien's Existentialist Heaven* «Canadian Journal of Irish Studies», 15, 2, 1989, pp. 51-67.
- Donohue K., *The Irish Anatomist: A Study of Flann O'Brien*, Academia Press LLC, Bethesda MD 2002.
- Ferrari R., *La Scrittura come travestimento dell'Io. La Narrativa di Flann O'Brien*, ETS, Pisa 1995.
- Gallagher M., *Flann O'Brien, Myles et les autres: masques et humeurs de Brian O'Nolan, fou-littéraire irlandais*, Presses Universitaire du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 1998.
- Hasset J., *Flann O'Brien Other World of Fantasy*, in B. Stewart (ed.), *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature*, vol. 2, Colin Smythe, Gerrard Cross 1998, pp. 188-195.
- Hopper K., *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-Modernist*, Cork UP, Cork 1995.
- Huber W., *Flann O'Brien and the Language of the Grotesque*, in B. Brämsback, M. Croghan (eds), *Anglo-Irish and Irish Literature: Aspects of Language and Culture*, Uppsala UP, Uppsala 1988, pp. 123-130.
- Hunt R.L., *Hell Goes Round and Round: Flann O'Brien*, «Canadian Journal of Irish Studies», 14, 2, 1989, pp. 60-73.
- Jacquin D., *Never Apply your Front Brake First, or Flann O'Brien and the Theme of Fall*, in M. Harmon, P. Rafroidi (eds), *The Irish Novel in Our Times*, Publication de l'Université de Lille, Lille 1976, pp. 187-197.
- Kemnitz C., *Beyond the Zone of Middle Dimension: A Relativistic Reading of The Third Policeman*, «Irish University Review», 15, 2, 1985, pp. 56-72.
- Kennedy C., *Looking for De Selby*, Morrigan, Killala 1998.
- Kiberd D., *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation* (1995), Vintage, London 1996.
- Klobas L., *Ladri di bicicletta*, «Corriere Cultura», 14/04/1992, p. 4.
- Knight S., *Forms of Gloom: The Novels of Flann O'Brien*, in D. Anderson, S. Knight (eds), *Cunning Exiles*, Sydney: Angus and Robertson, 1974, pp. 104-128.
- Lanters J., *Still Life Versus Real Life: The English Writings of Brian O'Nolan*, in W. Tigges (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1987, pp. 161-181.
- —, *Unauthorised Versions. Irish Menippean Satire 1919-1952*, The Catholic University of America Press, Washington 2000.
- Looby R., *Flann O'Brien: A Postmodernist When It Was Neither Profitable Nor Popular*, <[www.themodernworld.com/scriptorium/obrien.html](http://www.themodernworld.com/scriptorium/obrien.html)> (09/2011).



- Mays J.C.C., *Brian O'Nolan: A Literalist of the Imagination*, in T. O'Keeffe (ed.), *Myles: Portraits of Brian O'Nolan*, Martin Brian and O'Keeffe, London 1971, pp. 77-119.
- Mercier V., *The Irish Comic Tradition*, Clarendon Press, Oxford 1962.
- Morash C., *Augustine...O'Brien...Vico...Joyce*, in A. Clune (Clissmann), T. Hurson (eds), *Conjuring Complexities: Essays on Flann O'Brien*, The Institute of Irish Studies, Belfast 1997, pp. 133-142.
- O'Donoghue B., *Irish Humour and Verbal Logic*, «The Critical Quarterly», 24, 1, 1982, pp. 33-40.
- O'Keeffe T. (ed.), *Myles. Portraits of Brian O'Nolan / Flann O'Brien / Myles nagCoppallen*, Martin Brian & O'Keeffe Ltd., London 1973.
- Orvel M., *Entirely Fictitious, The Fiction of Flann O'Brien* «The Journal of Irish Literature», 3, 1, 1974, pp. 93-103.
- O'Toole M.A., *The Theory of Serialism in The Third Policeman*, «Irish University Review», 18, 2, 1988, pp. 215-225.
- Silverthorne J.M., *Time, Literature, and Failure: Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds and The Third Policeman*, «Éire-Ireland», 11, 4, 1976, pp. 66-83.
- Spencer A., *Many Worlds: The New Physics in Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Éire-Ireland», 30, 1, 1995, pp. 145-158.
- Stewart B. (ed.), *That Other World: The Supernatural and the Fantastic in Irish Literature and its Contexts*, 2 vols., Colin Smythe, Gerrard Cross 1998.
- Throne M., *The Provocative Bicycle of Flann O'Brien's The Third Policeman*, «Éire-Ireland», 21, 4, 1986, pp. 36-44.
- Tigges W. (ed.), *Explorations in the Field of Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1987.
- —, *Flann O'Brien*, in Id., *An Anatomy of Literary Nonsense*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 205-216.
- —, *Ireland in Wonderland: Flann O'Brien's The Third Policeman as a Nonsense Novel*, in C.C. Barfoot, T. D'Haen (eds), *The Clash of Ireland*, Rodopi, Amsterdam 1989, pp. 195-208.



Roberta  
Trapè

## Images of Italy in Peter Robb's *Midnight in Sicily*

My study is focused on Peter Robb's *Midnight in Sicily* (1996) within the framework of Australian travel to Italy<sup>1</sup>. *Midnight in Sicily* is a book that adds to a considerable corpus of texts by Australian writers, based on their travel experiences in Italy, and is one of the most interesting examples of the Australians' permanent interest in this country. The method I will apply has been essentially drawn from Nathalia Wright's *American Novelists in Italy. The Discoverers: Allston to James* (1965). In her study of nineteenth-century American novelists in Italy, Wright studies the impact of Italy on their creative works. She uses the same four-part approach with each writer: first she gives an outline of the Italian itinerary taken; next she summarizes the writer's comments on their Italian experiences in such private and mainly unpublished accounts as letters, diaries and travel books; then she briefly surveys the use of Italian material in all their published works and finally analyses the treatment of Italy in the writer's fiction<sup>2</sup>.

My discussion on Robb's *Midnight in Sicily* will therefore begin with an outline of his journeys and life in Italy and with the comments on his Italian experiences he made during the interview he granted me in 2007. It will then move on to the treatment of Italy in Robb's works. I will analyse which views of Italy Robb presents in *Midnight in Sicily* in order to define specifically his way of approaching and responding to this country. In analysing which images of Italy he presents in his book, I will avail myself of the theoretical discussions of description provided by Gérard Genette<sup>3</sup> and Philippe Hamon<sup>4</sup>. For this purpose I will select some relevant descriptions of Italian places in the text, and examine their functions, in order to determine Robb's vision of Italy. I will conclude by comparing the most significant images of Italy which occur in Australian travel writing with Robb's, so as to define his position within the 'Italianate' tradition of Australian literature.



However, before tackling Robb's works, a brief history of Australian travel to Italy will not be amiss.

### 1. *The Australians' Travel to Italy*

In the nineteenth century, affluent travellers from the 'New Worlds', first from the United States and later from Australia, added to the flow of visitors that for centuries had arrived in Italy to quench their thirst for history, art and beauty. But, while American travel to Italy, a constantly increasing phenomenon from mid-nineteenth century to the present, has been an object of study for many years, this has not been the case with Australian travel. Perhaps due to the remoteness of the continent from the intellectual centres of the Old World, Australian travel did not capture the interest of European scholars until the mid-1970s, when Australian studies began to acquire an international dimension.

In retracing Australian travel to Italy, I am largely indebted to Roslyn Pesman, the author of a number of well-documented and insightful contributions to the study of this subject<sup>5</sup>. In attempting a periodization of Australian travel to Italy, three different phases may be distinguished<sup>6</sup>. The first lasted over one hundred years, from the first settlement in 1778 to the 1890s. In this period, Britain, or 'Home' (either literally or metaphorically), was the longed-for goal of the trip and the continental tour was usually a popular addiction. In the nineteenth century, the typical Australian visitors to Italy were members of the wealthy colonial elite who could afford extended and leisurely tours; sojourns of several weeks in Rome or Florence were not uncommon. The Australians who came to Italy in the nineteenth century «were there for the most part as tourists, to visit the sites, Roman ruins and Renaissance architecture and art, to acquire the patina of culture, the status of having been there»<sup>7</sup>. In this period Australians do not seem to have been particularly interested in developing a knowledge of Italians and Italian society.

With the rapid demographic and economic expansion of Australia in the latter part of the nineteenth century and the rise of a prosperous middle class, the number of Australians going 'overseas' increased and so a second phase of Australian travel to Italy can be identified lasting from the 1890s up to the 1950s. «Judges, lawyers, clergymen, academics, journalists, business men, their wives and daughters, provide the typical travellers of the late nineteenth and early twentieth centuries»<sup>8</sup>. In this phase, Australians began coming to Italy also in order to study the language, literature, history, art, architecture, archaeology and music of the country.

During these first two phases, the expectations that helped construct these Australians' perceptions and opinions,

[...] the images and attitudes which accompanied [them] derived from Great Britain. The cultural tradition that the colonial elites and educated middle

classes had brought to Australia included a deep interest in Italian literature, a view of Italy as literary inspiration and a whole corpus of English literature with 'Italian' settings.<sup>9</sup>

Australian travellers differed from each other in the intensity of their interest in Italy as well as in the extent to which their vision was informed by real knowledge of its culture, literature, language and art; consequently, their perceptions and responses to Italy were by no means uniform. However, as Pesman points out,

[w]ithout homogenising experience or erasing diversity some general observations can be made for the period from around the mid nineteenth century to the mid twentieth century. This is possible only because the vast majority of the travellers came from the same social class and background: a provincial, Protestant British-Australian bourgeoisie.<sup>10</sup>

Not surprisingly, the responses of Australian travellers have much in common with those of the British and the Americans: «[t]heir images of Italy derived from English literature and travel guides as did the widely, but not universally held assumption that Italians were a people inferior to the British race»<sup>11</sup>. Australian travellers were very conscious that their country was lacking in high culture, did not have a millennial history and could not vaunt ancient monuments, but, like their American counterparts, with whom they shared the anxieties of provincial societies, the majority of Australians in Italy had little doubt as to the superiority of their own country in terms of material progress, the people's health and happiness and their country's wonderful prospects for the future. Therefore, they shared most of the common perceptions of Italy and of Italians that are found in British and American travel literature and fiction. Gaetano Prampolini lists them as follows:

complaints concerning the physical hardships of traveling in Italy, the difficulty of communicating due to the language barrier, diffidence concerning the sort of Italians with whom travelers [are] obliged to come into daily contact [...]. [Also] the blooming of [the traveler's] sensuality thanks to the country's mild climate, [...] the haughty derision of Italian superstitions [...] the disconcerted discovery of the importance placed on 'appearances' in Italy.<sup>12</sup>

Most Australians also commented on the supposed lack of industriousness of Italians, their *dolce far niente*, the oppressive preponderance of the past over the present, and also the all-pervasive decay overpowering a long-gone *grandeur*. Australian travellers did not meet Italians in social situations and had little knowledge of the language, so contact with Italians was usually minimal, confined to waiters, hoteliers, guides and beggars; nonetheless, they judged Italian people quite patronisingly. More specifically, after the opening of the Suez Canal in 1869 and up to the 1960s, for

the majority of Australians travelling to Europe Naples was first port of call or disembarkation point: «[a]s the point of entry and exit, Naples was for Australians the boundary of Europe just as London was the centre. It was also a kind of synecdoche for Italy, for Southern Europe, for Mediterranean society»<sup>13</sup>. Therefore for the Australian tourists travelling by ship, it was Naples that usually represented Italy and confirmed all their preconceptions.

Sensuality, pleasure, but also dirt and indolence were associated with this warm South, and contemporary Naples and its people were judged – and usually condemned – by most Australian travellers on the standards of the British colonial bourgeoisie: sobriety, order, cleanliness, comfort, industriousness and material progress. In their perceptions filth and dirt were associated with immorality and decadence; the people were often described as dishonest, impulsive and lazy. Disgusted by filth and squalor, the bourgeois travellers do not appear to have grasped the main cause of such flaws: poverty.

During these first two phases of Australian travel, Italy underwent epochal changes, from the plethora of regional and subregional states up to the mid nineteenth century through the Risorgimento and unification under the Savoy monarchy to the Fascist *regime* and the post-World War II Republic. However, Australian travellers to Italy rarely seem to have been interested in the political situation, although there were some exceptions, mainly among artists, writers and scholars<sup>14</sup>. Among those Australians who visited Italy in the 1920s and 1930s enthusiasm for Mussolini was frequent. Owing to the widespread opinion that Italians were lazy, frivolous and dishonest, Mussolini and Fascism were credited with having cleaned up buildings and streets, and also the people; under the new *regime* the Italians were now seen as an orderly people, with moral fibre and national dignity. Not all the Australians who visited Italy were impressed by Mussolini and Fascism, but the dissenters were a small minority; again, those exceptions were scholars and writers<sup>15</sup>. The Italian belligerency against the Allies put a stop to travel to Italy during the war. Diplomatic relations, broken in 1940, resumed in 1947, with the Paris Peace Treaties; in July 1949 Australia opened a legation in Rome. Australia's first ambassador to Italy, Paul McGuire, was appointed in 1957; this was the beginning of ever closer and friendlier relations between the two countries.

At the beginning of the 1950s a new stage began in Australian travel to Italy: «Australia entered a period of unprecedented prosperity at the end of the Second World War, and cheap berths on the returning migrant ships opened the possibility of travel abroad to a wider group of Australians»<sup>16</sup>. This third phase of Australian travel is characterized by a consistent increase in the number of travellers; among them was quite a large number of writers, painters and intellectuals, who rejected and fled, at least for a while, an overwhelmingly Anglophile and conservative Australia<sup>17</sup>. From the 1950s on, a growing number of Australian writers and artists chose to live in Italy in search of a place where they could express themselves more

freely: «[t]he two conditions were the weakening of the Anglocentric world view and the growth of an Australian intelligentsia»<sup>18</sup>. To artists and writers, travel to Italy meant a reclaiming of a European heritage which did not necessarily coincide with Great Britain. Most of them returned home, some remained abroad for years, some others never went back. Martin Boyd (1893-1972), A.D. Hope (1907-2000), Morris West (1916-1999), Shirley Hazzard (b. 1931) and David Malouf (b. 1934) travelled to or resided in Italy in the 1950s. Peter Porter (b. 1929), who moved to London in 1951, also travelled to Italy in the 1960s and continued to visit frequently<sup>19</sup>. In 1958 Patrick White was staying in Italy as well<sup>20</sup>.

A great number of scholars, artists and writers went to Italy in the 1960s and in the 1970s<sup>21</sup>. Australian academics became a significant presence in Italy as a result of generous scholarship schemes and the expansion of Australian universities. In the early 1970s there was in fact a sense of new vigour in Australian culture, also due to the disappearance of literary censorship in 1970 and the foundation of the Literature Board of the Australia Council in 1973, whose main purpose was to support artists and writers in developing their work. For the young Australian writers in the Seventies this meant easier working conditions, more outlets for their publications, means for overseas travel and an increased critical interest in their work on an international level. Some of them sought out forms to challenge the work of earlier generations and many also resisted any colonial dominance of Britain or America. Some of these writers decided to go to Europe, and to Italy, to develop their art. In December 1972 Gough Whitlam was elected Prime Minister of Australia, reinstating Labor Party rule after twenty-three years of Liberal party dominance. This political change created a new confidence and a new hope among Australian artists and writers; they believed that arts and culture in Australia would at last have genuine government support under Whitlam. Whitlam himself has felt a life-long fascination with the history of Italy; he went there first in 1962 and has continued to visit regularly<sup>22</sup>. Desmond O'Grady (b. 1929), literary editor of «The Bulletin» in Australia, moved to Rome in 1962, where he still lives. Art critic Robert Hughes left Australia for Europe in 1964, and lived for a time in Porto Ercole, Tuscany; he settled in London and then moved to New York, where he still lives.

At the end of 1964 Jeffrey Smart (b. 1921), widely acclaimed as one of Australia's greatest painters, moved to Italy, and in 1971 bought the house where he still resides, in Posticcia Nuova, near Arezzo. In 1972 Germaine Greer (b. 1938) acquired a property in a valley in Tuscany; her mother was of part-Italian extraction and Greer spent three months in a Calabrian village in 1967. Tom Shapcott (b. 1935), poet, novelist, playwright, librettist and editor, visited Italy for the first time in 1975, staying in Florence. Judith Rodriguez (b. 1936) travelled to Italy in the early 1960s as a student, and went back in 1977. The author of *Second Sight*

(1986), Janine Burke (b. 1952) travelled to Venice, Florence and Rome in the 1970s, and again to Tuscany at the end of 1983, where she returned in 1988 and in 1989. In the 1980s Australian university students and graduates in the humanities and social sciences started to travel to Italy as well.

In 1989 a conference, organized by Gaetano Prampolini and Marie-Christine Hubert in Florence, «An Antipodean Connection: Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany», emphasised the literary connections between Australia and Italy, specifically Tuscany. It certainly was, as Pesman suggests, a pioneering treatment of the theme of Australians in Italy<sup>23</sup>, but it also highlighted, I believe, a peak in the cultural relations between these two countries. The 1980s saw other writers significantly affected by their journeys in Italy: Leon Trainor (b. 1945), the author of the novel *Livio* (1988), travelled from Western Australia to Abruzzo and Naples in 1975, and visited again in the 1980s and in 1992; Kate Grenville (b. 1950) resided in a Tuscan farmhouse where she set her novel *Dreamhouse* (1986), the antithesis of the idyllically idealized experience of Italy; David Foster (1944) was inspired by his first visit to Venice, in 1986, when writing the comic novel *Testostero* (1987). Poet Diane Fahey (b. 1945) travelled to Italy in 1987 and 1989, moving from Venice through Florence to Rome<sup>24</sup>.

Peter Robb (b. 1946) travelled to Italy in 1974; he returned in 1978 and lived there for almost fifteen years. The answer Robb gave an interviewer after the publication of *M* (1998), his biography of Caravaggio, to the question of what drew him to Italy in the late 1970s, holds for many other Australians travelling in the third quarter of the twentieth century:

[w]hat drew me to Italy, specifically southern Italy, and the Mediterranean countries and cultures in general, was a sense I'd had since I was very young that these countries and people were richest in the qualities my Anglophone culture was poorest in. The visual, the plastic, the musical, the physical, the erotic, the culinary, a sense of continuity with the past. All these things, and people's resources of emotional intensity, seemed to me marvellous compared with Anglo calculation and control.<sup>25</sup>

Those same aspects associated with the South which had been perceived as negative during the second phase of travel to Italy, namely the sensuality and pleasure connected to the physical and the emotional, are now prized as an *alternative* way of living.

The stream of Australian travellers to Italy did not for sure abate in the 1990s, also thanks to the revolution in transport which has certainly made distance less of a problem. In the twenty-first century Australians continue to travel to Europe in great numbers with Italy as their favourite destination, second only to the United Kingdom. Today, more Australians than ever are travelling to Italy and more of them linger for longer periods; but they mainly come to carry out business in the global market, to learn about food and wine as integral parts of the currently prevailing idea of a coun-



try's culture, to participate in cookery classes, to experience some form of rural life in Tuscan or Umbrian villages. Young Australians in Italy are said to be growing as a group; this category includes people between twenty and thirty years of age, who are in Italy to study or to work.

There is a significant element to take into account when looking at the present picture of Australians in Italy. Although Australian writers and artists kept on visiting the country in the 1990s, and continue to do so in the twenty-first century, they no longer represent the major component of the flow of visitors from Australia. They usually stay for a while, and go back to their own country. However, their 'Italianate' writings certainly continue to testify their interest for and attraction to Italy. In fact contemporary Australian literature clearly suggests that travel to Italy remains a phenomenon of great significance. From the beginning of the 1990s onwards there has been a sizeable output of books set in or having to do with Italy, which add to a considerable corpus of texts by Australian writers based on their travel experiences in this country: novels by scholar Paul Carter (*Baroque Memories*, 1994) and writer and translator Robert Dessaix (*Night Letters*, 1996); David Malouf's short story *Around Midnight* (in *Every Move you Make*, 2007), but also Jeffrey Smart's autobiography (*Not Quite Straight*, 1996); Peter Robb's *Midnight in Sicily* (1996), *M* (1998) and *Street Fight in Naples* (2010); Desmond O'Grady's *The Victory of the Cross: a History of the Early Church in Rome* (1991) and *Rome Reshaped: Jubilees 1300-2000* (1999); Shirley Hazzard's *Greene on Capri, A Memoir* (2000) and *The Ancient Shore: Dispatches from Naples* (2008); Gough Whitlam's *My Italian Notebook* (2002); historian Richard Bosworth's essays *Mussolini* (2002) and *Mussolini's Italy* (2005); art critic Robert Hughes's *The Seven Ages of Rome: a Cultural History* (2009).

In the same period there has been a spate of best sellers mainly by Australian journalists who have spent time in Italy. Basically meant to serve as guidebooks for tourists, these works focus on the pleasures of living in Italy, whether they are describing Italian life in a village in Tuscany or Umbria or in one of the main Italian cities; their favourite topics are food and wine, and Italians' reputation as great lovers<sup>26</sup>. They correspond to a sort of global genre, a new kind of travel book that is fast proliferating and to which Australia is contributing in a surprisingly large measure<sup>27</sup>. This new kind of travel book has mainly originated from the great emphasis on lifestyle in global consumer culture and does not represent a peculiarity in Australian literature, although it powerfully proves the great curiosity felt by Australians for Italy and the fascination that this country still exerts on them.

## 2. Peter Robb's Journeys in Italy

Peter Robb was born in Melbourne in 1946 and grew up in Australia and New Zealand. Since the 1970s he has travelled extensively through Europe and South America, and has lived in Italy and in Brazil as well.

While in Europe in the early 1970s, he lectured on literature in Finland and taught English in France. In the mid-seventies he returned to Australia and for several years he taught English to immigrants and prison inmates in Sydney. He got very involved in politics and wrote for ephemeral radical papers. In 1978 he set off for South America but stopped in Naples instead, where he spent his next fifteen years, teaching at the Istituto Universitario Orientale. In the 1980s he wrote for the «London Review of Books» and for the «Times Literary Supplement», and interviewed the American writer Gore Vidal for the «Sydney Morning Herald». At the end of 1992 he returned to Sydney, where he still lives. During his last years in Naples and after his return to Australia he also wrote for the theatre: «I liked the collective dimension of the activity in the theatre – I had already sensed the loneliness and sadness of the writer – and I enjoyed working with the actors a lot»<sup>28</sup>. But he soon realized that his interests did not correspond to the shape theatre was taking in Australia. While in Sydney, he also wrote for the now defunct «Independent Monthly», discussing life and criminal organizations in Naples in one of his articles. He wrote his first book when he was fifty. Although, as he once said, «writing was not [my] plan or an ambition», but «simply a way of making a living» when, «in the early 1990s, Australia was in a deep recession... [and] I was out of work and approaching middle age»<sup>29</sup>, Robb's writings suggest an innate passion for words and literature. He has written four non-fiction books, *Midnight in Sicily* (1996)<sup>30</sup>, *M* (1998)<sup>31</sup>, *A Death in Brazil* (2003)<sup>32</sup> and *Street Fight in Naples* (2010)<sup>33</sup>, plus a collection of three crime novellas (*Pig's Blood and Other Fluids*, 1999)<sup>34</sup>.

«One of the terrific things about my work at the University of Oulu in Finland», says Robb, «was that I actually had to be there only seven months a year. So in 1972 I spent most of my summer in Italy»<sup>35</sup>. When the snow melted he went south from Helsinki to Venice and then, after a month touring ancient sites of Greece and Asia Minor, he hitchhiked north from Rome through Siena, Florence, Bologna, Verona, Lake Garda, and then through Switzerland to France and England, and from the north of England to Norway and across Scandinavia back to Oulu. In 1973, after a couple of winters on the Arctic Circle Robb decided to leave Finland and came to Italy again. After a summer in Rome and the Etruscan places of Lazio, Umbria and Tuscany, «with friends I drove north, through France and back to London» (*I*, 2007). In 1974 he was back in Italy and headed south from Rome for the first time, first to Naples and then to Paola, Catanzaro, Reggio and Sicily. After Messina, Taormina and Catania, Robb wanted to see the interior before returning to Australia at the end of the year. From Catania he reached Enna and then Agrigento and Palermo.

In 1978 he was ready to leave Australia again, South America on his mind: «[i]t was more convenient and cheaper to reach South America going through Europe, and I thought 'that's what I'd like to do' because that way I could go back and have a quick visit to Southern Italy. I wanted to see Naples a bit more» (*I*, 2007).

From a deserted mid-August Rome he went down to Calabria and then back to Naples:

[a]t that point I realized that the South America idea was rather a mad thing. I knew nothing about South America, I knew nobody and I had no money, and Naples was very strange and very fascinating at that point, and... fourteen years later I was still there. Basically that is what happened, I ended up living there. (*I*, 2007)

This is how Robb explains this unplanned outcome of his 1978 visit to Naples:

I've been drawn to the South of Italy for two reasons, I think, and in a sense they are connected. One is that by the time I went there at the beginning of the 1970s Italy had already been transformed by the post-war boom. And so the further you went north from Rome the more it had changed, and the less interested I was in Italy. It was just like everywhere else. But going south from Rome you encountered a society that was a lot less changed, and also a society that was less visited by foreigners, like Naples, and that was what interested me, I was drawn to the South because it seemed to me [...] a more authentic Italy because it hadn't had the North's continuous industrial transformation. That was one thing, but the other was that the South was the Italy where most of the Italo-Australians came from [...] not entirely but overwhelmingly, most of them are from Campania, Calabria, Puglia, Sicily. (*I*, 2007)<sup>36</sup>

Recollecting his emotional responses to Naples when he first went there, Robb points out that he strongly felt that the city belonged to the poor people who lived there, «and I was poor myself» (*I*, 2007):

[w]hat I realize now with the perspective of time is that I was very lucky and very unlucky at the same time. I think now that it was the very last moment of something. And I think you can mark the end of that moment with the earthquake in 1980, because the earthquake was the crisis which precipitated everything. The camorra war, the beginning of the drug thing, the criminal corruption [...] it was all happening before, but it was sort of contained. There was a huge amount of money that the government put into the reconstruction and it immediately went to the camorra. In Naples before the earthquake more than anywhere else in Europe the centre of the city was still densely populated by ordinary people, and a lot of them were forced out at the end of 1980 and the moment it happened you knew that all these people would never come back, and they didn't, and that was sort of the beginning of the end. (*I*, 2007)

After the earthquake, life in Naples had suddenly become so unpleasant, so 'absolutely dreadful', that Robb started to visit Brazil during the northern summer. He moved to the University of Bari for a year and then he moved back to Naples and the Istituto Universitario Orientale until the

end of 1992 when he, who had «continuously mismanaged [his] life, [his] life [being] totally driven by emotions, made [the] completely rational decision» (*I*, 2007) to go back to Sydney, never to regret it.

Robb left Italy months after Cosa Nostra made a direct and murderous assault on the Italian state and at the very moment when the Christian Democrat party, which had ruled Italy since the war, collapsed and vanished. When in 1995 Giulio Andreotti was charged with «external support and abetting» (*I*, 2007) of the Mafia, Robb «followed [the case] with great fascination from a distance» (*I*, 2007). He started writing about life and crime in the *Mezzogiorno*, having earlier «avoided the subject of the Mafia, which disgusted [him] and which [he] did not understand»<sup>37</sup>, while living in Naples.

After his first visit in 1974 Robb had returned to Sicily twice in the 1980s, but his most important journey was the one he made in 1995, when a publisher commissioned him to write a book on contemporary Italy. He went to Palermo to cover an unprecedented set of hearings that were to expose the full extent of the links between Italian politics and government and the Mafia. He saw the

sudden possibility of understanding the historical reality of all these decades [...] Sindona, Pecorelli, Ustica [...]. The fact that Andreotti was on trial was really secondary, it was the possibility of understanding the real dynamics of Italian society in those years. I tried to interest magazines, but nobody in Australia, or very few, knew or understood anything about these topics and heard about Andreotti [...] and I tried to interest them... I still had no money... hoping I could get some magazines to send me to Italy to write some articles, because I could see the beginning of this thing. I began writing pieces for a magazine; the editor had been planning to start as a publisher and he got interested in what I was talking about, and he said 'I certainly will pay for you to go, if we do a contract and then when you come back you will write some book about it' and I thought that to write a book would be interesting. (*I*, 2007)

Robb stayed in Italy four months, from September, when the trial opened, to the end of the year, most of the time in Sicily.

When Robb went back to Australia, «after a slow start, [he] wrote the book very quickly» (*I*, 2007). He had accumulated a lot of notes and «wanted to tell people this story» (*I*, 2007). But «it was very complicated» (*I*, 2007). He realized that «the politics of another country are not all that comprehensible or interesting to ordinary people. It was just horrible, the violence, the killings» (*I*, 2007); these, he sensed, were obstacles to telling the story that he wanted to tell: «[he] had to do it in a way that would keep people reading» (*I*, 2007).

That was the challenge. [...] I knew that if I started myself reading a book about Andreotti and the Mafia that was just that, I would stop reading it after a few pages, because it would be hard to follow and, with all the violence,

the corruption and the killing, it would be just depressing. But I also wanted to do justice to that society, saying 'this is not the whole story', when I say 'society' I mean specifically the Mezzogiorno, the former Kingdom of the Two Sicilies, a wonderful and tragic society also, and I wanted to give some sense of that... (I, 2007)

After the publication of *Midnight in Sicily* Robb returned to Italy at the end of 1996, to research for the book he wanted to write on Caravaggio, which he started almost immediately after. He went back to Palermo. In recent years he worked in Australia on his book on Naples, which came out in October 2010; during its writing he said: «it is a very difficult book to write. I don't have the detachment I had when writing about Sicily»<sup>38</sup>.

Robb's journeys to Italy did not follow the usual Australian routes, whose blueprint was so often the Grand Tour. His itineraries were dictated by chance. He expresses very lucidly his attraction to and familiarity with the South of Italy, which he chose as his home during his years abroad. Robb's approach to this country was mainly guided by the encounter of Italian immigrants in Australia and by the images from Fellini's films; in Naples he felt part of the people, the poor people specifically, who he felt close to when living there. His approach and his responses to Italy will become clearer through the analysis of his books about Italy.

### 3. *Midnight in Sicily*

Robb's Italian experience could not but have considerable bearing on his remarkable books set in Italy: *Midnight in Sicily*, *M* and *Street Fight in Naples*. When *Midnight in Sicily* came out in Australia in 1996, it was one of the top ten best-sellers for months and has kept on selling very well in all English-speaking countries ever since. Together with Alexander Stille's *Excellent Cadavers. The Mafia and the Death of the First Italian Republic*<sup>39</sup>, *Midnight in Sicily* has been considered the most valuable recent study on Sicilian Mafia in English<sup>40</sup>. Robb's authoritativeness has been widely recognized not only because of his familiarity with the country, thanks to his many years of residence in Italy, but also because of the detailed documentation offered in corroboration of his argument (Robb's command of Italian is excellent)<sup>41</sup>.

In bookshops, this book is often displayed in a variety of sections: politics, history, true crime, travel, which attests to its multifaceted nature. When it appeared in the United States, the American publisher added *On Art, Food, History, Travel and La Cosa Nostra* as a subtitle, but, once this subtitle was expunged from later editions, the reader was left to cope with a title which reveals nothing about the genre and the content of the book.

The shrewdly devised paratext of which this mysterious title is a part includes an array of epigraphs: first a poem by Eugenio Montale about the destructive (but only up to a certain point) action of history, which

«scrapes the bottom / like a drag net / with a few rips and more than one fish escapes»<sup>42</sup>; then three lines from a song by The Everly Brothers, *Night Time in Italy* (from which the title of the book seems to have been drawn), and finally a legend, well-known throughout Southern Italy. Its protagonist is Cola Pesce, a boy able to dive far down into the depths of the Mediterranean. Asked by the king to discover what the sea bed was like, he started to explore it; he saw gardens of coral, precious stones, heaps of treasures, weapons, wrecked ships, and brought up fistfuls of jewels from the caves under the Castel dell'Ovo in Naples:

[o]ne day the king wanted to know how far down Cola Pesce could go in the sea, and told him to bring up a cannonball shot from the lighthouse at Messina. Cola Pesce said he'd dive if the king insisted, though he thought he'd never come up again. The king insisted, and Cola Pesce dived after the cannonball as it sank, fast enough and deep enough to grab it finally. When he looked up, though, the water above him was now hard and still and closed like marble. He found he was in an empty waterless space and unable to swim and there he stayed forever. [...] Whether he came from Messina or Palermo or Naples, Cola Pesce belonged to that southern part of Italy, hot, dry, sea-girt, wracked by earthquake and eruption, that Italians call the Mezzogiorno, that point in the Mediterranean where Europe is no longer entirely Europe but also Africa, Asia, America. The Mezzogiorno is the furthest part of Italy from Europe and the nearest to the rest of the world. (MS, pp. 13-14)<sup>43</sup>

At the end of the Cola Pesce story the narrator's persona makes its appearance, to hold the spotlight in the last paragraph of the paratext:

Cola Pesce has stayed in *my* mind for years and years, almost as long as Montale's poem about history's interstices and escape routes, with which, in the image of entrapment under water, it ended up coinciding. Cola Pesce was in *my* mind now, as *I* came back to Italy, drawn by curiosity and fear, came back to Naples and boarded the night boat for Palermo, preparing to dive into the past, to explore things once half glimpsed and half imagined, desiring knowledge but afraid of entrapment down there in a dire and lifeless mental world of power. *I* wanted to know how deep the sea was, and what was holding up Sicily. Ready to dive and hoping to surface again, or at least to find a rip in the net. (MS, p. 14; my emphasis)

A similarity between Cola Pesce and the «I» diving deep into the mysteries of Sicily and risking entrapment in what Montale's poem has called history's «underpasses, crypts, holes, and hiding places»<sup>44</sup> is here clearly suggested. But the narrator, «[r]eady to dive», hopes for a different ending for its story – to find one of the «few rips» (Montale, *Satura*; trans. by Peter Robb) in that mechanical drag net which scrapes our past. On turning the page, we are plunged into the text proper:

I woke with a start about an hour after midnight. The boat was still throbbing doggedly through the dark but I couldn't breathe. The roof of my cabin was a few inches above my face and there was no oxygen in the damp salty fug that was gathered there. [...] I sweated, pressed and paralysed, buried alive. (*MS*, p. 15)

The «I» awakening with a start is on the very «night boat for Palermo» mentioned in the last paragraph of the paratext. This creates a close continuity between paratext and text: both conspire in stressing this «I»'s dangerous mission in the deep waters of Sicily. An even stronger connection is established between the «I» and Cola Pesce through spatial determinations whose characteristics, being darkness and constriction, complete the identification of the «I» with the boy, as both face an extremely dangerous task.

But what type of narrator is this one, so curiously straddling paratext and text? The first sentences of the text – «I woke with a start about an hour after midnight. The boat was still throbbing doggedly through the dark» – present the typical *incipit* of a travel book, the narrating voice being that of the traveller. Its tale belongs, therefore, to the genre of autobiography, which of course implies a perfect coincidence between narrator, author and protagonist. This journey to Sicily, made in 1995, is the backbone of the book, the primary narrative on which all the passages and sections concerning previous journeys to the South and in other parts of Italy are analectically grafted. If in «Summer hadn't yet broken. The voyage south brought back other unbearable summer nights in the Mezzogiorno» (*MS*, p. 16), the point in time of the narrator's previous experiences is still undefined<sup>45</sup>, temporal determinations become more and more precise as the narrative develops, so as to allow, even if not without some uncertainty, the reconstruction of the overall chronology of Robb's journeys through Italy.

However, on closing the book, we realize that the narrative devoted to the narrator's journeys takes up a portion of the text which is considerably smaller than the one taken up by the narrative of 'something else'. The larger portion of the book consists in fact in a discussion of the history of Italy over the last three decades, of that of Sicily from the landing of the Allied Forces in 1943 to the present, its main focus being on the connection between Italian politics and Sicilian Mafia. As a travel book, *Midnight in Sicily* is then, very peculiar indeed, but an attentive reader will have no difficulty in recognizing that the larger portion is the very *raison-d'être* of the smaller:

[...] after the massacres of 1992 [the murders of Falcone and Borsellino], I'd left Italy for good, yet I was drawn irresistibly back in 1995 because at the end of the summer Andreotti was going on trial. He was going on trial in Palermo for association with the mafia and a few weeks later he was going on trial in Perugia for murder. (*MS*, p. 37)

The narrator tells the story of his return to Italy to follow the prosecution of the senator and seven times Prime Minister Andreotti; he has «some inquiries to make» (*MS*, p. 37) in Palermo. His aim is to explore the histori-

cal roots of the Mafia in Italy in an attempt to understand its ominously crucial role in contemporary Italian politics; to this purpose he selects and narrates the main episodes related to the Mafia crimes in Italy over the last three decades, not in their chronological succession but according to their thematic affinity and the narrator's thought associations.

On the other hand, *Midnight in Sicily* might be seen as a kind of extremely accurate reportage or, more precisely, of a detailed popularization of history, within the framework of a travel book. The autodiegetic narrative of the protagonist-narrator combines with that of a witness-narrator, in the position of observer and contemporary chronicler<sup>46</sup>, giving way to that, more rare and subtle of the «subsequent historian»<sup>47</sup>. If we take into consideration Robb's works on Italy, Caravaggio and Brazil his strong inclination as historian emerges; we notice that the mixture of historical and personal narratives which characterizes *Midnight in Sicily* was to be effectively reiterated, with a similar proportion between the two parts. As Robb himself declares, initially it was extremely difficult to find a structure for the book; the perfect functioning of this double form, where the story of the narrator's 1995 journey to Sicily frames the reportage, shows his talent:

[i]t was a very hard book to write in the early stages, because I didn't know what form to give it. I had no idea of how I could relate all these different elements ... At one point I was thinking I would just write a book with a series of paragraphs, maybe half a page, or a page and people could just connect them as they wanted. It would have been a disaster, I think ... but I just had that sense of having contradictory elements that I couldn't fit together. It was quite traumatic, I was quite desperate. At a certain point suddenly I thought 'I think it is connecting, I think it is going to fit together' and I started to write ... I wrote the description of the Vucciria market. (*I*, 2007)

The first chapter of the book recounts the protagonist's arrival in Palermo, and already on the second page of the text the narrator cleverly intertwines brief episodes of the Sicilian past and recent history:

[a]s we eased up to the dock in Palermo smartly dressed passengers were pressing like desperate refugees or immigrants at the place the gangplank would reach. [...] After a coffee, several coffees, near the waterfront I trudged up toward the centre of Palermo. [...] A little further on the carabinieri had set up a road block. There were carabinieri and soldiers, a lot of them, and fretful. [...] One of them caught my oblique glance as I passed and slipped the safety catch on his machine gun. Seven thousands troupes had arrived in Sicily from the continent in the summer of 1992. Three years later the troops were still there. In a certain view, Operation Sicilian Vespers was yet another foreign occupation, and an oddly named one, since it recalled the bloody thirteenth-century uprising by the locals against the occupying Angevins from France, when thousands were massacred in days. (*MS*, p. 16)



Effectively the narrator mentions the Sicilian Vespers to stress the fatal repetition of a history of foreign domination on the island. Soon after, a blank space starts to introduce much more extensive segments of the narrative of recent Sicilian history, and Cosa Nostra is introduced through the reference to Salvo Lima and Vito Ciancimino (*MS*, pp. 23-34). A powerful example of the narrative of recent Italian history is the account of the work of the magistrate Giovanni Falcone and of his friend and colleague Paolo Borsellino, in their fight against the Mafia:

Falcone and Borsellino had paid a high price for their success against Cosa Nostra. [...] The Palermo maxitrial had convicted hundreds of leading *mafiosi*. It had ratified their thesis that Cosa Nostra was a single organization. [...] Falcone had gone to Rome in April 1991 to head a new office in the justice ministry and Borsellino had ended up back in Palermo at the end of that year, in Falcone's old job. [...] New decrees started rattling out of Rome [...]. District antimafia pools were created, an antiracket law was passed, house arrest was ended for mafiosi appealing convictions. Measure by measure, Falcone was putting Italian justice into a condition to systematically pursue organized crime for the first time in his history. [...] The April elections that followed Lima's murder in 1992 were a disaster for that ruling party. [...] On the Saturday afternoon of May 23, Falcone and his wife, the magistrate Francesca Morvillo, flew back to Palermo on a secret flight in a government plane. Falcone always went to Palermo for the week end. The plane landed around six in the evening and the Falcones were met by their three-car escort and seven bodyguards. [...] *Hell opened before us, said a driver following the convoy. A terrifying explosion ... a scene from the apocalypse ... screams of terror ... an unreal silence.* (*MS*, pp. 31-32)

The narrator describes the murders of Falcone and Borsellino in retaliation for their attempts to bring the Mafia to justice. From here he starts to record the criminal actions committed by the Mafia, providing the cultural and historical background needed to understand the motivations and consequent repercussions as the events unfold.

The italics at the end of the passage quoted above report direct speech by people who witnessed the narrated events, and who become characters in the episodes of the Italian recent history he narrates; Robb uses italics instead of speech marks. This device is used throughout the whole essay to introduce other people's judgements or sources such as newspapers and written documents<sup>48</sup>:

Paolo Borsellino got to the emergency room in time to see him [Giovanni Falcone] die. He came out and embraced his daughter, *his face lost, shaken, he'd aged visibly in just a few minutes*. He wept and his daughter wept and she was crying too because of what she'd heard him say a thousand times. *Giovanni's my shield against Cosa Nostra. They'll kill him first, then they'll kill me*. At the funeral, Giorgio Bocca, a tough and sceptical journalist not easily moved to admiration, watched Paolo Borsellino place his hand on Giovanni Fal-

cone's coffin, in his black legal gown with the embroidered white shirt and for the first time he looked to me bellissimo, like an antique knight swearing fidelity before his fallen comrade. Bocca also thought he saw something new, or something old renewed at this public moment.

It was years since I'd seen the faces of honest and brave Italians, not the grotesque and greasy masks of a corrupt and mediocre power, years since I'd seen people's pain and anger ... I saw the young people's faces, crowds of young people, as if they'd woken up from a long sleep ... (MS, p. 33)

The italics indicate direct speech also when the narrator reports the meetings with Leoluca Orlando at Villa Niscemi in Palermo (MS, pp. 46-49), with the magistrate Gian Carlo Caselli in Palermo's Palace of Justice (MS, pp. 384-385), and with the photojournalist Letizia Battaglia (MS, pp. 239-240)<sup>49</sup>. Even when the author positions himself as an historian, or as I have already defined him, as a popularizer of history, he does not renounce his function as observer, which introduces his personal and affective involvement in the story, as the following example shows:

*Photos?* Said Letizia Battaglia. It was the third time I'd sidled up to the matter of the photos in twenty-four hours. This time I wasn't going to be shaken off. *They're all put away in boxes*, she mumbled. *It's such a bore to get them all out.*

[...] In Sydney once I'd heard about a planned exhibition of work by a woman photographer from Sicily. It was going to be held under the auspices of the Italian cultural institute.

[T]he institute was thrilled with the idea of promoting Letizia Battaglia as cultural ambassador for Italy. Then shortly before opening time Italy's cultural representatives got a glimpse of some of the black-and-whites [...] they were going to display. Shattered car windows. Rigid figures in car seats. Eyes staring sightlessly from wrenched back heads. Blood trickling from the corner of an open mouth. Bodies face down in a pool of blood beneath some crumbling wall. Feet in expensive shoes sticking out of one end of a blanket hastily thrown on the footpath, from whose other end a rivulet of sticky blood was flowing. Wailing women on their knees. The legs and feet of bystanders, fencing in the central image. [...] Chalk outlines on the asphalt. Pine coffins. Police cars with flashing roof lights. [...] The exhibition was cancelled. Patronage withdrawn. Letizia couldn't now, she claimed, remember anything about it. (MS, pp. 239-241)

The meticulous description of the details in Battaglia's photos in *Midnight in Sicily* makes clear that Robb this time was not «shaken off», as he put it. The narrative in italics evokes the causes or antecedents of the diegetic situation it occurs and therefore fulfills an explanatory function:

Caselli leaned forward in his chair. *The mafia*, he said, speaking slowly and weighting his words, *Cosa Nostra, the Sicilian mafia.*

*It kills in Palermo. It invests in Milan. In Frankfurt. In London. New York. Maybe in Sydney. Cosa Nostra is a machine for producing power and money. Wherever and however it can. It would be a disaster to think of the mafia as just a Sicilian problem, or even as just an Italian problem. [...] Cosa Nostra's historical roots are in Sicily, the heart and the brain probably still are. But its activities and interests are now entrenched in the world economy. It's because the economic stakes are so high that mafia inevitably contaminates politics. Where the mafia is, human rights, freedom, democracy are in danger. (MS, pp. 385-386)*

Even when the narrator disappears, we realize that he belongs to the diegetic universe of his narrative and that he will reappear sooner or later:

Fourteen years earlier, heading for South America in the late European summer, I'd stopped off for a return visit to the Mezzogiorno and ended up settling in Naples. In the spring of that year the former Italian Prime Minister Aldo Moro had been ambushed and kidnapped in Rome by terrorists of the Red Brigades. He'd been on his way to parliament for the swearing-in of yet another conservative DC government headed by Giulio Andreotti, a government for which Moro himself had most remarkably won the support of Italy's huge communist party, the PCI. After the murder of his driver and bodyguards, Moro was held prisoner for a couple of months in a secret place in the middle of Rome and then murdered. The events of Moro's long imprisonment, the government's total failure to find him or do anything to save his life, were extremely puzzling. The government had masked its inaction as intransigence, defending the state by not compromising with terrorism. Knowing the state of their state, Italians were sceptical about this. Still, the terrorist emergency wasn't a normal time. Learning the language, I followed the debate, and the deepening of a crisis that seemed entirely ideological, with interest and detachment. (MS, p. 35)

Within this narrative, the narrator's intervention with regard to the story can also take the didactic form of an authorized commentary on the action; what could be called the author's ideological function is effectively expressed through the choice of vocabulary, adverbs, qualifying predicates and nouns in explicit judgements as in the following examples: «the government had masked its inaction as intransigence», «a government for which Moro himself had most remarkably won the support of Italy's huge communist party», «a crisis that seemed entirely ideological». Throughout *Midnight in Sicily* the reader is constantly aware of the presence of the author, and of the sovereign authority of that presence in his work. The rate of recurrence and the importance of this kind of intervention bring about the author's psychological and historical discourse.

Robb's narrative aims to be exhaustive and precise. We admire the copiousness of the detailed information; the historical reconstruction is rigorous and totally acceptable. The certainty of truth conveyed by the book and the exactness the author aims to achieve are substantiated by the list of fundamental sources, which Robb quoted and commented at the end

of *Midnight in Sicily*, before the bibliography: magistrates Caselli, Falcone and their colleagues, historian Paul Ginsborg, journalists Alexander Stille and Claire Sterling<sup>50</sup>:

[t]he raw documents are in Italian and are the most enthralling of all. In published form there are Caselli *et al.* *La Vera Storia d'Italia* [sic], for the Andreotti trial, and Falcone *et al.* [ed. Staiano], *Mafia*, for the mafia maxitrial, and the parliamentary reports in Commissione parlamentare antimafia, *Camorra e politica*, and in Tranfaglia [ed.], *Mafia, politica e affari 1943-1991*. Three indispensable books, however, are in English. Paul Ginsborg's *A History of Contemporary Italy. Politics and Society 1943-1988* [...] Alexander Stille's *Excellent Cadavers. The Mafia and the Death of the First Italian Republic* [...] Claire Sterling's *Octopus*, aka *The Mafia* [...] is now like Ginsborg's history slightly out of date in its information [...] but formidably accurate and detailed, particularly useful on the American connection, and unputdownable. (*MS*, p. 394)

In the bibliography other authoritative sources appear: Pino Arlacchi, in 1995 deputy head of the parliamentary antimafia commission, and, quite importantly, writer Leonardo Sciascia. However, the main reference point in Robb's investigation is: *La vera storia d'Italia*, published in Naples in 1995 by a small Neapolitan publishing house; in Robb's own words, it «became the framework for the whole book. And the point of reference, ... as a source of information as well» (*I*, 2007):

[i]n Naples just before I boarded the night ferry for Palermo, the publisher Tullio Pironti had given me a copy of his latest book. It was a wristbreaking large format volume of nine hundred and seventy-three pages, printed on good white paper, and it must have weighed a couple of kilos. Its cover was plain blue, with an outline map of the Italian peninsula and the islands in white. The title, printed at the top in small sober yellow letters, was *The True History of Italy*. A subtitle read *Interrogations, testimony, evidence, analysis. Gian Carlo Caselli and his assistants reconstruct the last twenty years of Italian history*. This massive book consisted of an edited version of the main testimony that prosecutors had gathered against Andreotti. (*MS*, p. 40)

The reference to the quantity («nine hundred and seventy-three pages», «it must have weighed a couple of kilos») and precision of Robb's main source, aims to have the reader receive the book as a guarantee of truth. The narrator himself, as the organizer of the narrative, analyst and commentator, is also a guarantor of the transcription and translation of the events as narrated in the original sources. Robb admits to himself: «What you needed was an index, a key to all mythologies, a theorem, a Big Picture into which all the details would fit. Of course I never found one» (*MS*, p. 36). Elsewhere the author talks of «[h]ideous deaths, disturbing coincidences, plenty of details, enveloping menace and no real knowledge at all»; towards the end of *Midnight in Sicily* in an answer to a friend, he says his

book will be an attempt «to make sense of the Andreotti trial. All quite rebarbative. 'So what's the problem' said Clara, 'have some marsala. Have a mandarin'» (MS, p. 301):

I spent a lot of my own fifteen years in southern Italy energetically ignoring the mafia and the camorra and the 'ndrangheta. In the end I had to see that all the worst things in the late century Italy – the corruption and greed and secrecy, the social injustice, the political violence, the administrative inertia, the poisonous stagnation of public life, the cynical opportunism of individuals and the selling out of the young by the old – were all cemented by mafia. Since my love of the Italian south - all of it from Rome down – had grown rather than diminished over these years, I felt a responsibility to make some sense of it all, to understand what the connexions were, and the discoveries that led to the start of Andreotti's trials in 1995 provided an opening. I'm nowhere near the end of it.<sup>51</sup>

Robb's attempt to understand and discover the connections between the Mafia and Italian politics may seem totally naïve to an Italian reader; yet the presentation of well-documented facts and the admission of this lack of answers to the «grand narrative», make the book on the whole convincing and realistic. It shows Robb's genuine preoccupation with what is historically or morally important, a concern which runs through all his work and his life. Some critics defined the interpretation of history in *Midnight in Sicily* and the characterizations of the *mafiosi* as somehow sensationalistic and exaggerated:

[...] ultimately Robb has a regrettable tendency to present a 'great men' explanation of history: for example his description of the town of Corleone is very hackeneyed, as his presentation of the town's most notorious inhabitants. On the other hand his understanding of the Corleonesi in terms of Mafia history is very good, if you largely set aside the descriptions of individual gang leaders.<sup>52</sup>

Robb's narrative of contemporary Italian history is built on the actions and words of the people who made it – not only of «great men» – and this cannot be considered a deplorable approach. Furthermore, I find the portrayals of the Mafia leaders appropriate and effective:

[...] a very new and powerful black Alfa Romeo cruised slowly down the hill toward me and rolled past at walking speed. It was driven by a reface youth wearing a black leisure suit with green and purple panels and a mean look on his meaty face. I knew the face. I'd seen it in the papers. I'd just been brushed by Totò Riina's son. (MS, p. 101)

Robb occasionally makes use of a distinctly matter-of-fact prose, which shows his intention to jolt back the reader into the heart of the Italian midnight:

[t]he head decomposing on the front seat and the body found when the car boot was cautiously opened had both belonged to a Roman lawyer. He'd last been seen lunching at the Hotel Royal on the seafront at Santa Lucia, looking out on the boat harbour with its yachts and contraband fleet and the ancient castel dell'Ovo, and beyond to the bay of Naples, Capri and Vesuvius. The lawyer had been an unsavoury type even in one piece. (MS, p. 199)

This kind of prose could perhaps appear as a concession to a successful trend in popular literature, but I do not think this is so. Neither do I see as an indulgence in a fashionable topic the long passages that explore the richness and importance of food in Sicily and in Naples, which Robb has cleverly interweaved with the main narrative. The reader finds detailed descriptions of the texture and ingredients of *panelle* or *zeppole*, the Neapolitan *friarelli*, the Sicilian jasmine ice-cream, *cassata*, *ricotta* and *cannoli*. Chapter 11 begins with a two-page description of *caponata*, the Sicilian rather than Neapolitan variety. Robb ranges from descriptions of meals to an exposé on the history of the fork, or the Arab origin of pasta, or the qualities and rituals of coffee in Naples. It is possible – but only *possible* – that the space given to food was intended to have *Midnight in Sicily* go with the stream of contemporary Australian and American books that exploit the (relative) exoticism of Italian food; but the foregrounding of food is unquestionably a trend of contemporary culture. It cannot be denied that these segments dedicated to the richness of food in southern Italy are also a way of alleviating the reader in the journey through Mafia violence and crime; Robb obviously has his Australian audience in mind, as he declared in the above quoted interview. However, I interpret the author's choice of integrating these additions on the subject of the food into the essay as a contribution to the portrayal of the Italian society and culture in the South; food becomes a way of penetrating a reality radically different from Robb's own. Consequently, these segments do not attribute discontinuity to the narrative but, on the contrary, integrate interestingly with the rest of it.

Since I intend to point out and explore the images of Italy in *Midnight in Sicily*, I will have to consider those wide segments in the narrative where the narrator-protagonist performs the function of direct observer. The most significant passages where the narrator recounts his own story through his sensorial experience are the ones where he introduces his perceptions of Italian places at the time of his 1995 journey, and the analepses which convey images and memories belonging to his previous experience in this country<sup>53</sup>. These segments consist of insightful, long and detailed descriptions; in these specific passages Robb expresses his vivid views of two cities, Palermo – depicted at the time of Robb's first visit to Sicily in 1974 and of the one in 1995 – and Naples, where he mostly lived during the fourteen years he spent in Italy. Comparisons between the two places are frequent, and most interesting.

#### 4. Views of Two Cities: Images of Palermo and Naples

In *Midnight in Sicily* the perception of the Italian places is the exclusive prerogative of the narrator, and takes place in those «interruption[s] in the syntagmatics of the narration» which, as Hamon reminds us, are the descriptions<sup>54</sup>. I will examine the descriptions of the Italian cities of Naples and Palermo to explore their functions within the narrative as a whole.

While wandering the labyrinthine alleyways of Palermo, the narrator-protagonist finds himself in the Vucciria market, and in his first image he conveys his impressions at the sight:

It'd been like a dream when I first wandered into it [the Vucciria] at the end of an earlier summer years and years ago. (MS, p. 17)

The very detailed description of the market which follows is introduced by the account of the narrator's first visit to Palermo:

[w]henever I went back to Palermo, the market was the first place I headed for. It was a way of getting my bearings. That first time, twenty-one years earlier [1974], I'd arrived in Palermo mapless from Enna, in the high-parched bleak centre of the island, the poorest province in Italy, and strayed through the ruins of the old city. The old city centre of Palermo had been gutted by bombs in 1943, in the months before the allied armies invaded Sicily. A lot of its finest buildings, *palazzi* of the seventeenth and eighteenth century, the family homes of the Sicilian nobility, about a third of them, were destroyed. Other European cities had been bombed in the forties, and many worse than Palermo. What was unique to Palermo was that the ruins of the old city were still ruins, thirty years, fifty years on. Staircases still led nowhere, sky shone out of the windows, clumps of weed lodged in the walls, wooden roofbeams jutted towards the sky like the ribs of rotting carcasses. Slowly, even the parts that had survived were crumbling into rubble. There were more people living there in the early seventies, in the buildings that were still intact, or partly so, and it must've been a Monday because the washing was strung across the alleys like flags, whipping and billowing everywhere in the powerful sun. It was a very hot day. (MS, p. 17)

The narrator «strayed through the ruins of the old city»; the adjective «mapless» and the verb «strayed» convey the idea of an absence of direction, of his lack of preoccupation in getting lost. A brief reference to the history of the city during the Second World War follows. The image of the ruins is reiterated and amplified in the description of the houses destroyed by the bombs: «wooden roofbeams jutted towards the sky like the ribs of rotting carcasses». The zoomorphic simile effectively reinforces the idea of decay, adding the notion of putrefaction to the image of the houses «crumbling into rubble». The description opens with the narrator's reference to the time of his first visit to the Vucciria, and closes with another time deter-

mination: «it must've been a Monday». The image of the washing flapping in the hot sun closes the description. «[T]he washing [...] like flags, whipping and billowing everywhere» is perceived by the observer as a powerful part of the beauty of the city. This switch from the image of the crumbling ruins to this flash made of colours and movement, demarcates the beginning of the description of the market:

[i]t was a very hot day. When I stepped into the Vucciria from a narrow crooked alley, it was a move from the wings on to a stage set in mid-show. The noon sun fell vertically on the tiny space and the stallkeepers had winched out brown canvas awnings. The piazzetta of the Vucciria market was so small and deep that on one side you climbed a flight of stone steps to leave, and when the awnings were out on all sides the sky was covered and everyone was inside a kind of circus tent. The sun beating on the reddish canvas filled the space with a warm diffused light, and the canvas trapped and intensified the odours of the food that was steeply massed on display. It was the belly of Palermo and the heart too. The visual centre of the close and brilliant and almost claustrophobic indoor outdoor theatre was the big fish. (MS, pp. 17-18)

The narrator, constricted in a narrow and twisted alley – the reader imagines it quite dark as well – steps out into the *piazzetta* of the market and the scenery is foregrounded; the sun is high in the sky, the light is bright, the air transparent. He is intruding upon an unknown place while taking a walk; this type of action and the light illuminating the space he is about to focus on are quite typical introductory devices to a description. This demarcative apparatus prepares for the descriptive passage, so as to avoid a friction between description and narration, and make the interruption of the narration plausible. The protagonist's psychological motivation is also implied: a state of wandering off, gazing vacantly, fascination and curiosity. The opening of the space from the alley to a «stage» prepares the reader for the presentation of the rest of description.

The metaphor<sup>55</sup> of the theatre connotes the description and, together with the idea of the spectacle opening in front of the narrator, triggers a series of theatrical metaphors and a set of themes: «a stage set in mid-show», «a kind of circus tent» and «the close and brilliant and almost claustrophobic indoor outdoor theatre». The *piazzetta* where the market is displayed, is described as small and deep – «on one side you climbed a flight of steps to leave» – tiny, almost claustrophobic and completely covered by brown canvas awnings; the brilliant sun passing through them gives a «warm diffused light» to the scene. All these elements highlight the intimacy of a closed environment: «everyone was inside a kind of circus tent», even the odours of the food are «trapped».

Then the food is described. The following long paragraphs offer a clear example of the narrative wherein perception as description comes about:



[o]n the table were the black eye and the silver rapier and the tail's arc of a swordfish whose body had been mostly sliced away, and blocks of blood red tuna. The swordfish and tuna were flanked by many smaller fish, striped mackerel and fat sardines, and squid and prawns and octopus and cuttlefish. I don't remember seeing shellfish. I remember how the diffused red light of the market enhanced the translucent red of the big fishes' flesh and the silver glitter of the smaller ones' skins. The meat was bright red too, redder than usual in this hot muted light. The eye passed more rapidly over the rows of kids' heads with melancholy deep black eyes. There were coils of pearly intestines. There was horse flesh and beef and pork and veal and skinny Mediterranean kids and lambs. There were pale yellow chooks strung up by their bright yellow feet, red crest downmost, and batteries of eggs. The fruit and vegetables were summer things with the sun in their colours. Purple and black eggplant, light green and dark green zucchini, red and yellow peppers, boxes of eggshaped San Marzano tomatoes. Spiked Indian figs with a spreading blush, grapes, black purple yellow and white, long yellow honeydew melons, round furrowed cantaloupes, slashed wedges of watermelon in red, white and green and studded with black seeds yellow peaches and *percocche*, purple figs and green figs, little freckled apricots. There were sprigs of leaves around the fruit. It may have been too early for the oranges, but the lemons were there. There may have been only one kind of fig. *On that day*. There was bread, cheeses, sacks of chick peas, lentils, white bean and nuts, ranks of bottled oil and tinned tomatoes, big open tins of salted anchovies and tun ain oil, blocks of dried tuna roe, there were wine shops and coffee bars. Fat produce from the north, hams and salami, parmesans and gorgonzolas, was harder to find. (MS, pp. 18-19)

The colourful description of the food is more than a page long. «[T]he diffused red light», «this muted light» makes the fishes' flesh «translucent red» and the meat «bright red too, redder than usual». The colour red dominates at the beginning of the description, but when the fruit and vegetables are portrayed all the different shades of colours are mentioned: purple, black, light green, dark green and yellow. From the emphasis on the sense of sight and this triumph of colours the description moves to the *odori* from the spectacularly displayed herbs:

[t]he *odori* were in an alley just off the piazza, a bravura massing of thyme and oregano and marjoram and rosemary in dusty drying clumps, chilli bushes uprooted with their leaves still green and the fruit fat, larger chillies dried a dark laquered red and hanging like cords of horn against the evil eye, plaited ropes of garlic, papery white and tinged with purple, dried mud clinging to their root hairs, vats of olives, black and green, large and small, in brine and oil, spiced and not. The booth smelt like a hill in Sardinia at dawn in summer, a concentrate of fragrant Mediterranean scrub. (MS, p. 19)

The description of the market stands out against the narrative background. The reader is invited to abstract himself from the narrative; this delay is justified by the narrator's interruption of his walk through a nar-

row alley and his halt in front of the view that opens before him on reaching the *piazzetta*. He slows down, wanders among the market stalls and observes this variegated scene. Only with a «I don't remember seeing» is the narrator's presence revealed, then the described objects take over the whole scene. The reader feels that the description depends on the narrator's ability to see. The length of this particular passage emphasizes the prolongation of his gaze; the reader has to suppose that the narrator is absorbed, fascinated, that he loses track of time because of the sight before him.

Just before the description of the market begins, the reader has come across the following passage:

[a]s in certain sweet and savoury dishes that contain everything, where the savoury merges into the sweet and the sweet into the savoury, dishes that seem to realize a hungry man's dream, so the most abundant and overflowing markets, the richest and most festive and the most baroque, are those of the poor countries where the spectre of hunger is always hovering ... in Baghdad, Valencia or Palermo, a market is more than a market ... it's a vision, a dream, a mirage.

The market the Sicilian writer Leonardo Sciascia had in mind here was the Vucciria. (*MS*, p. 17)

But Sciascia in his turn had somebody else's vision in mind, fixed in an image, not in Palermo and not from life:

[i]t was taking form in the summer of 1974 as a painter's dream in the far north of Italy, and in writing the following winter about the sweet and savoury markets of the Mediterranean, Leonardo Sciascia was describing not the market itself, but this painting of the Vucciria, this dream by Sciascia's friend the famous Sicilian painter Renato Guttuso. (*MS*, p. 20)

Vision, dream, mirage, «a painter's dream»: Sciascia, through Guttuso, refers to the Vucciria as a symbol of all the markets of the South of the world, the markets of the poor countries of the South: abundant, overflowing, «the richest and most festive and the most baroque» because «the spectre of hunger is always hovering». The narrator implicitly equals his own vision to those of the writer and the artist: «[i]t'd been like a dream when I first wandered into it». Although the description of the market is detailed and realistic, the Vucciria is from the beginning not seen as a place belonging to everyday reality. The sensuous pleasure and the disorientation induced by a space perceived as an enchanted *casbah*, and by an experience so different from any more familiar to him, predominate. The description of the Vucciria discloses the narrator's psychology and attitude at the time of his first visit to Sicily: it reveals his dream of the South. The images of the Vucciria the narrator saw in 1995 are interweaved with those from the memories of his visit in the past, which compared to the present become even brighter:

[...] I list these things now because a lot of them were already gone by 1995. The Vucciria in the summer of 1995 was a slowly fading and diminished place, and words in any case seemed inadequate to recall the lost plenty. What you once found in the Vucciria, and all the markets of the south, were the dense, scarred, irregular and deeply coloured fruit of backbreaking labour. The meaning of this produce was in how it looked, and that was beyond semantics. It might have been caught in an image. Taste, texture, what each thing might become when cooked or combined, these were also matter for the eye. Flavour was form and colour. Freshness translated into the gleam of a fish's eye, the sheen on an eggplant, the resilience of a leaf, the moistness of a speck of manure still clinging to an egg. (*MS*, p. 19)

The narrator starts by recollecting the market he went to in 1995, but he soon ends up evoking what the reader will not see: the Vucciria he saw in 1974. The reader is reminded – this passage follows the above quoted description in the same page of the book – of what they would have found in the market in the early Seventies, and in «all the markets of the South». The impersonal you-form throughout the above quoted description invites the reader to share the narrator's pleasure in front of the «dense, scarred, irregular and deeply coloured fruit», product of honest «backbreaking» labour. The visual strength of the produce displayed is emphasized; «it might have been caught in an image». And it was: Robb too probably has Guttuso's painting of the Vucciria in mind when describing the condensed beauty of the Sicilian market.

The only image relating to 1995 is the «slowly fading and diminished place» which has replaced «the lost plenty». This process reinforces the idea that what is left is the vision in the narrator's eyes, and in Guttuso's painting. The fruit of honest and hard labour gives way to a new «product» which changed the Vucciria, and Sicily:

[b]y the summer of 1995, heroin was now one of the more important commodities traded in the neighbourhood of the Vucciria. A lot more people had moved out. There was bad heroin on the streets of Palermo and junkies were dying like flies. There were killings in the Vucciria and raids every few days. A crowd the day before had rounded on a police patrol and roughed them up. It was lunchtime on a sunny day when I got there. (*MS*, p. 23)

The sun is the only element which recurs unchanged in the image of the market:

I returned to Palermo at the end of the seventies with a certain feel for the resources and shadings of city life in the Mezzogiorno, and by comparison with Naples Palermo was desolate. The streets were closed and shuttered outside business hours, and empty of pedestrians. I saw for the first time the extent of the ruination in the centre, the rubble, the abandon, the places you couldn't see if they were lived or not. Rain sharpened the sour smell of rot-

ting masonry. Life after dark was silent files of cars along the main arteries. What spooked most was the newer area, the smart part of town I hadn't seen before, stacked with rows and rows of big apartment blocks along the Via della Libertà, in place of the art nouveaux villas and the parks of the belle époque. In the sinister quiet of Palermo, I realized, there was a lot of money, as there wasn't in Naples. (*MS*, p. 22)

The description of Palermo is clearly demarcated by the presence of the narrator: «I returned», «I realized». The adjective Robb uses to qualify the city is «desolate», the streets are «closed, shuttered, empty». The nouns he uses to characterize the centre reiterate and reinforce the idea of the ruins he introduced a few pages before: «ruination in the centre, the rubble, the abandon, [...] rotting masonry». The rain gives the decomposing building material an unpleasant smell. At the end of the description the narrator stresses the «sinister quiet», even the *files* of cars, with people locked inside, are silent; this is an indirect but powerful reference to the *omertà* in Sicily – the refusal of people to speak out against the Mafia and to witness against its crimes in court. The vocabulary is associated with the senses of sight, smell and hearing. The image of the ruins contrasts with «the newer area, the smart part of town I hadn't seen before», «stacked with rows and rows of big apartment blocks along the Via della Libertà, in place of the art nouveaux villas and the parks of the belle époque». A few pages later the narrator describes the new area of Palermo upon his return to Sicily in 1995:

[w]hen you walked into the new parts of Palermo it was like walking into the mafia mind. The sightless concrete blocks had multiplied like cancer cells. The mafia mind was totalitarian and even on a summer day it chilled you. Italy for decades consumed more cement pro capita than any other country in the world and in Sicily construction was in the hands of the Cosa Nostra. Construction, property development, real estate had once been the main business for mafia firms. Now they were where the drug money went to the laundry. (*MS*, p. 25)

The new section of the city mirrors the development of the criminal organization. «The new parts of Palermo» are compared to «the mafia mind» and «the sightless concrete blocks» to «cancer cells»; the implication is obviously that Mafia spread quickly and horribly like cancer. What follows this simile is not a description, but an explanation of the reason why this happened. The narrator perceives the present state of Palermo as in fact shaped by the effect of the advent of heroin in the Mafia business. After referring back to his other visits to Palermo, Robb lingers on his memories of Naples at the time he lived there:

[t]hat first blazing summer vision hadn't been my only sight of Palermo before 1995. There'd been other visits in between. The second was five years after the first, at the end of the seventies, a wet winter's fag end when I started

seeing the shadows in Palermo. By then I'd been living in Naples for a couple of years [it was the end of the seventies], and Naples then was terminally decrepit but intact. The old capital of the Bourbon kingdom belonged to the people who lived in it. By virtue, it had to be said, largely of neglect. Naples was lived in, and densely, all through its centre. It was a city whose people possessed their street, stayed out in them until the early morning. It was a city whose days and weeks and seasons were strongly marked for everyone by meal hours and holidays and the sea. If it were March the nineteenth, for instance, it was San Giuseppe and that meant *zeppole*, huge grooved shells of choux pastry baked or fried, flattened in the centre by a splodge of yellow pastrycook's cream and a fleck of bitter cherry conserve and dusted with icing sugar, would be on sale hot and fresh every few yards. It meant that the street where I lived, a main street of the business centre, would be given over, inexplicably, to an animal market, and full of goats, turtles, ducklings, goldfish, puppies, monkeys. (*MS*, pp. 21-22)

The first distinction between the two cities is the sound of the voices of people, filling the streets of Naples and absent in Palermo. In Naples the city belonged to its people, who stayed out noisily in the alleys and squares of the centre until the early morning; they determined the life rhythm of their city. Naples itself, Robb underlines, was «terminally decrepit», neglected but «intact». The viewer perceives its decay as positive; these ruins, unlike Palermo's, are kept alive by the people who live in them. Nevertheless, like Palermo's, Naples's spaces and society end by being ruined by the heroin business:

[h]eroin wrecked an intricate society of crowded urban spaces and a promiscuous mixing of classes, a culture that made a great deal out of the immaterial, the precarious and the ephemeral, whose highest arts were music and theatre, whose distinctions were rhetorical, erotic, comic, baroque, carnal, metaphysical, a sensibility that was lazily sensual and austere abstract by turns, choral and instinctive, solitary and systematic. Naples gave the world ice-cream, pizza, opera buffa and transvestism as an art form. Naples ravished Virgil, Boccaccio, Stendhal, shocked and disgusted Sade, Ruskin, Sartre. Naples filled the paintings of the visitor Caravaggio and the operas of the visitor Mozart. [...] Until heroin and the earthquake and all their consequences. (*MS*, pp. 188-189)

«Immaterial», «precarious», and «ephemeral», «rhetorical, erotic, comic, baroque, carnal, metaphysical», «lazily sensual and austere abstract», «choral and instinctive, solitary and systematic»: the long list of adjectives, referring to the world of emotions, characterizes the culture and sensibility of the city. This copiousness aims to underline what dominates in the narrator's perception: the spiritual, cultural and sensual wealth of Naples's inhabitants. Nonetheless, soon after he recalls the most negative material aspects of the city, which, he affirms, he had already observed on his arrival there in the late seventies. The three descriptions I am about to quote

are presented in two consecutive pages one after the other, demarcated by different paragraphs:

[c]ollapse of some kind would've come anyway. Naples in 1978 was, after nearly three millennia, showing her age. The unutterable scenic beauty of the bay and the city hardly bore a closer look. A lot of it was a filthy, pullulating slum [...]. Twelve rats for every human, someone had calculated. Its schools, library, hospitals, universities, museums, prisons must have been the worst in Europe. Visits to a bank, a post office, the town hall were hallucinatory experiences. The *res publica*, taken to include health, education, transport, politics, communication, entertainment, sport, personal safety, was a lost cause. By the usual measures of social well-being Naples was a disaster area. Five years earlier there had been an outbreak of cholera. The incidence of hepatitis was the second highest in the world, as I found when I became infected myself. A wave of infant deaths panicked the poorer districts for much of my first year. There was a lot of talk about a mystery illness but there was nothing mysterious about the squalor that bred infection. *The third world begins in Naples*, people used to say, and lot of the statistics were third world. (MS, p. 190)

The narrator moves away from the indescribable beauty of the bay – and in fact he does not describe it. Instead he turns his eyes on the city for a closer look and discovers that most of it is «a filthy, pullulating slum», infected with rats and diseases. A list of all the city's inefficient social services follows. The narrator mentions specific diseases such as cholera, infant deaths, a mystery illness, and hepatitis – of which he can give first hand testimony: «I became infected myself»:

[w]hat Naples still had going for it in the seventies, apart for its decaying heap of incomparable art, was the popular urban life that went back, directly if tenuously, to the city's ancient beginnings. It was unique in Europe and enabled by the very fact that Naples became a backwater at the beginning of the industrial age. In the eighteenth century and into the nineteenth, as Goethe and Stendhal found and vividly testified, Naples was one of the three great capitals of Europe. Stendhal wrote in 1817, *To my eyes it's without compare the most beautiful city in the universe*. It was as big as London and Paris and as splendid. *Paradise and hellfire*, said Gibbon, thinking of Pompei's fate and Vesuvius still smoking ominously outside the city's perimeter. Marginalized by the shift of power to the north when Italy was unified, Naples went into the economic decline that spared it, at the cost of its decay, the destructive renewals of modernization and development. Urban renewal was fragmentary, sporadic. A wide straight street was ploughed through the poor slums late last century after a cholera epidemic. Some land was reclaimed at Santa Lucia. Mussolini later bulldozed another patch below via Toledo in the centre for the Bank of Naples, the police headquarters, the post office in fascist modern monumental style, the city's only decent new buildings in the last hundred years. Otherwise Naples was left alone. The centre still teemed with people and it still presented in a degraded form a continuity of culture long gone elsewhere. (MS, pp. 190-191)

The people's Naples, «the popular urban life», is perceived as the only connection between the present and the city's lost grandeur, its «ancient beginnings». «Unique in Europe [...] the centre still teemed with people and it still presented in a degraded form a continuity of culture long gone elsewhere». The vision comes back:

[i]n a way [Naples] seemed enchanted, in those days before the drugs and the killings. That this howling, passionate, hedonistic life, this art of arranging yourself, was possible in the middle of the modern world. The city's choking traffic and the encroachments of TV felt almost irrelevant. The mad centripetal energy of Naples seemed in the world but not of it. Their shared outsider-excluding language defended Neapolitans from Italy and beyond and gave people a sense of relatedness, of family, that was stronger than their difference in social classes. The indolence in practical matters, a shared intense preoccupation with small things, infinitesimal amounts of money, the nuance of a plate of pasta, tiny points of social decorum, marked a society adrift and turned in on itself. Yet the huge expense of passion and energy on the utterly ephemeral gave life a shared imaginative intensity I don't expect to find again. Naples was a theatre, and Neapolitans further offered a newcomer the vast consolation of a people who'd seen it all. They'd learned to live not as the makers of history but as choral onlookers. History in Naples and Sicily meant two and a half millennia of foreign occupation. The mild moist fug of the climate enhanced a dream-like state in which food, sex and getting by till tomorrow were the major concerns. I thought I saw the past and it worked. These were the survivors of the ancient world. I was enchanted too. I abandoned my plans and the world to stay in Naples. I thought it'd go on forever. After several thousands years and in the middle of late capitalism, why not? Like the Neapolitans I'd arrange myself. Three years later it was all gone. The people's Naples had vanished. (*MS*, p. 191)

Adjectives such as «howling, passionate, hedonistic, utterly ephemeral, imaginative, shared» and the nouns «passion, energy, intensity» amplify the features of the Neapolitans' way of living which the narrator most appreciates and enjoys. He found in Naples «a shared imaginative intensity» he doesn't expect to find again. The adjective «enchanted», which previously referred to the centre of the city – «[i]n a way it seemed enchanted» – now applies to the narrator as well: «I was enchanted too». He was dragged into a «dream-like state in which food, sex, and getting by till tomorrow were the major concerns»; it took him close to the ancient times, with passion and intensity: «I thought I saw the past and it worked». With imaginative energy the narrator sees the ancient beginnings in present day Neapolitans, «the survivors of the ancient world», and feels part of them. This is what he is looking for, and this is most likely what was in his mind before he reached Italy.

The metaphor of the theatre reappears with reference to Naples; the people of Naples, choral onlookers of history, will include the narrator, the newcomer, in the spectacle they are looking at. But during his 1995 jour-

ney to Italy, he realized that «the people's Naples had vanished». Just like every dream does:

I went away. I came back. I was in the very Neapolitan situation of having glimpsed felicity only to have everything snatched away. What was remaining was a lacerating sense of loss. (MS, p. 198)

A similar kind of dream, with reference to Sicily, is captured by the narrator in the eyes of the poet Theocritus. Robb recalls his journey by bus to Corleone. After the bus has climbed the slopes of parched hills, he finds himself in a dense forest of oaks:

I could imagine, as I'd often tried and failed to do, the Sicily that antedated the Roman deforestation, the bush-covered island of Theocritus. For a nano-second I thought I saw now an interior Sicily of poetry and sex, pipes and panic, light and shade that lingered in a few old poems. [...] I was merely daydreaming though, and so, probably, was Theocritus. Pastoral art and its staying power in western culture said a lot about the seductive resilience of dreams of simplicity, dreams of escape. (MS, p. 98)

After the «dream of simplicity» has vanished, the reality of the latter day Naples takes its place in the narrator's eyes:

Naples in 1995 still seemed an utterly disoriented city whose language and gestures remained what they'd been but no longer referred to reality. A poison was abroad in Naples now. Resentments surfaced quickly. The baroque configuration of the Neapolitan mind was being twisted further into something ugly. Meanwhile you were expected to admire pedestrian zones and open air cafes. The theme park necrosis was taking hold. Sinister forces wanted to embalm the city, create another Venice, a little piece of Tuscany. People were being pushed to the edges, if not out of town. You could see them in the shadows, at the edge of your field of vision. Was it the beauty that blurred my eyes now, or the life gone from the places I'd known? Naples had never seemed more beautiful. I felt like a ghost stalking the streets. *The tourists are coming back!* Twenty years earlier, Naples had been a dying city that belonged to the people who lived in it. It was hardly bearable at best, yet there'd been life in the dreadfulness of life. You seldom heard Neapolitan now. The absurd comedy was gone. Naples broke my heart. And yet, as the city always had, it teased, it led you on to dream of more than it could ever deliver, made you remember why you'd thrown away your life to be there and still, for an instant, if you loved it, think it the most marvelous city in the world. In Naples you remembered being happy and never why. Naples, I consoled myself with thinking, would always be more interesting than other places. Naples would never bore. When Braudel saw Naples at its nadir in 1983, he reflected that Naples has always scandalized, scandalized and seduced ... Italy's lost a lot from not knowing, out of indifference and also fear, how to use the formidable potential of this city, which is really too different, European more than Italian...

Naples was the only place I'd ever felt at home. (MS, pp. 212-213)



The way in which the contrast between today's Italy and yesterday Italy is developed here is quite interesting: the narrator is strikingly ambivalent about the work done on the city after the earthquake. The reconstruction and renovation in Naples, which seems to have embalmed the city, has also made it beautiful («Was it the beauty that blurred my eyes now, or the life gone from the places I'd known? Naples had never seemed more beautiful», *MS*, pp. 212-213), but has deprived it of the life and energy he has constantly associated with the people. The present beauty of Naples causes disorientation and a sense of loss. He qualifies the place as «disoriented» (*ibidem*), but the disorientation is his own as he feels lost in the new setting. «Naples broke my heart» (*ibidem*); a painful substitution of the real for the imaginary seems to take place.

Nevertheless, not even present day Naples can destroy the glimpses of that dream which convinced the writer to stay<sup>56</sup>, and to feel at home. The theme of belonging, or better of *having belonged*, is here expressed explicitly for the first time. Of the place where he had felt he belonged he can now see only glimpses: «[a]nd yet, as the city always had, it *teased*, it led you on to dream of more than it could ever deliver, made you remember why you'd thrown away your life to be there and still, for an instant, if you loved it, think it the most marvellous city in the world». But has this place ever existed? «Was it a vision, or a waking dream? Fled is that music: – Do I wake or sleep?»<sup>57</sup>. Interestingly enough, Robb uses the verb «tease», the same used by Keats in the last stanza of his *Ode on a Grecian Urn*: Naples teases the narrator as the Attic shape «dost *tease* us out of thought». «O Attic shape! Fair attitude! With brede / Of marble men and maidens overwrought, / With forest branches and the trodden weed; / Thou, silent form, dost *tease* us out of thought / As doth eternity: Cold Pastoral!»<sup>58</sup>. «To tease» here means not only «to tempt, to allure, to catch the fancy of» but also «to make fun of, to mock». The reality is that Robb settled in Naples in 1978; in 1980 the earthquake had terrible consequences, as he underlined various times, on the life of the city:

I was there at dusk on November 1980 when the ground shook and buildings started to collapse on to the streets, crushing parked cars. It was the earthquake. A few miles away whole towns were collapsing. [...] Nearly three thousand people died in the earthquake, but few in Naples. [...] Naples escaped the hecatomb by a whisker. It was nevertheless the end of the world as we knew it, though it took a few years for this to become clear. The buildings of Naples were a mouthful of rotten teeth that withstood the jolt only because they were packed so tightly together. Cracks snaked across decaying walls all over the city. (*MS*, p. 196)

Furthermore, in one of the above quoted descriptions the narrator recalls Naples's difficulties already at the time of his arrival in 1978.

In examining Robb's views of Italy in *Midnight in Sicily* through the descriptive passages of Naples and Palermo – always combining the narra-

tor-protagonist with a setting, a milieu, a landscape – we realize that the narrator's act of looking interestingly interweaves with the consciousness of his past experiences. This happens in the first detailed description of the food displayed at the Vucciria market; this particular descriptive segment corresponds to a contemplative pause by the narrator himself, and thus evades the temporality of the story. The function of the description of the food displayed in the market can be considered «decorative» in the positive sense stressed by Hamon: it is a «decorative» unit meant as a functional element of a coherent, overall system<sup>59</sup>.

Elsewhere Robb's narrative never comes to a standstill during the description of places: the descriptions are based on the narrator's activity of recognizing and identifying. They are less a description of what is contemplated than they are a narrative of the perceptual effort of understanding the observer's impressions, progressive discoveries, shifts in distance and perspective, enthusiasm or disappointments; a contemplation very active indeed, and containing a whole story. In the descriptions of Naples and Palermo, the observation is neither an instantaneous flash nor a quick recollection, nor a moment of passive and restful ecstasy; it is an activity, intense, intellectual, often physical, and the telling of it is a narrative just like any other. This activity is forced on the narrator by the recognition of the aging and changing of the society of southern Italy. In describing the changes in the places he has visited or lived in, Robb looks at and speaks of them, and in doing so he recounts their story. We are definitely dealing with a narrative: how the narrator, passing from one place to another, must each time make the effort to recognize the signs of transformation and identify the causes. The change is always a loss of something which had been perceived as positive. This is why the passages describing Naples and Palermo are never purely descriptive and do not bring about a complete pause in the narrative, and thus a suspension of the story; these parentheses modify the narrative tempo but the descriptive is only an aspect or a modulation of the narrative. As Genette reminds us «descriptions as constituent of the spatio-temporal universe of the story, are diegetic, and thus when we deal with them we are involved with the narrative discourse»<sup>60</sup>. Furthermore, the fact that Naples and Palermo are mainly portrayed respectively as they were in the 1970s and in 1995 creates a dialectic between past and present. I suggest that the comparison and juxtaposition of descriptions representing the same place at different times, does contribute to the integration of description into narration, and reinforces its diegetical function.

The descriptions of Italian places in *Midnight in Sicily* constitute indeed an important factor of internal cohesion in the whole text. The descriptions of the two cities are in fact incorporated in the larger textual ensemble through a unifying narrative element: the narrator's journey through southern Italy in search of answers to his questions about the Mafia. While description requires a true narrative stage-setting, it is also the point in the

text at which, in the most natural way possible, an ideological competence may be inserted – mainly, the narrator's knowledge of the system of dominant values, rules and laws which governs the society he is describing. The aesthetic evaluation of what Robb is looking at comes about and, most importantly, on a deeper level the psychological motivation shaping a certain kind of image. In this sense, the description is the indispensable point where the information of the narrative is brought together. The setting, the milieu, the landscape, sharpen and reveal aspects of Robb's perceptions of the society that he is examining.

I believe that in *Midnight in Sicily* the descriptions of Palermo and Naples embody two main explicative-symbolic functions in the overall unfolding of the text in which they are embedded: they powerfully convey the author's views on the southern Italian society and culture he is portraying, but also and more importantly, they mirror his dream of the world he passionately desires to be part of. Within the realistic and crude narration of the history of the Italian Mafia and its intimate ties with Italian politics, some of the representations of Naples and Palermo that refer to the narrator's first visits in the Seventies, correspond in a way to an idealization; Italy as part of the world's collective imagining, Italy as an imaginary place, representing the South, the Mediterranean: colourful, sensual, voluptuous and humane.

##### 5. *Midnight in Sicily in the Tradition of Australian 'Italianate' Literature*

The responses to Italy of Australian writers change significantly as Australian travel to Italy goes through its different phases, and yet quite a number of images keep recurring<sup>61</sup>. When we speak of literary images, «[g]enerally we are speaking of images of the mind, not concrete images which can always be seen and defined by everybody, but abstract images which are formed, preserved and, if the need arises, adapted within the mind of the individual»<sup>62</sup>. According to Pesman and Bader, the images of Italy found mainly in the eighteenth and nineteenth century English novels have largely influenced Australian writing, in the ways of settings and themes. It is obvious that Italy and the Italians have always played a prominent part in Western European thought and imagination, for several reasons:

[r]eviewing the history of Western Europe from the ancient Romans, through the Middle Ages with the overwhelming influence of the Catholic Church, the revival and renewal of so much ancient content in the Renaissance period and the significance of Italian Renaissance texts in English Elizabethan context, one does not need to justify this prominence.<sup>63</sup>

Since the first phase of Australian travel to Italy, for most of the Australian writers familiar with English 'Italianate' fiction, Italy was a land

they had dreamt of and had expectations about: the cradle of Renaissance art, the land of churches, palaces and museums which housed the works of the great Italian artists. The Renaissance was well known to educated Australians, and their fascination for it continued into the twentieth century. The land of the Renaissance has always been seen as the perfect place for discovering and expressing oneself; one leitmotif that emerges in English novels set in Italy is that of rebirth, often associated with images of light and warmth. But whereas for the British traveller, entering Italy mainly means leaving darkness for light, in Australia atmospheric light is stunningly intense. Australians who first encounter Europe in Italy have usually taken its climate for granted. In terms of atmosphere they have often been reminded of home, to the point that quite a few travellers have noticed similarities between Italian and Australian landscape. However, while Australian writers did not adopt the passage from darkness and light from their British predecessors, they have widely embraced the associated metaphor of rebirth. This theme of Italy as rebirth is present in Australian writing from the very first phase of travel: one of the story-lines attached to travel is that of «transformation, discovery or construction of a new self or new aspects of the self. [...] Perhaps nowhere in Europe carries so dense a cluster of myths and associations of rebirth as does Italy, the site of the Renaissance»<sup>64</sup>. And this theme is no less present in the work of the Australian writers who travelled to/through Italy during our third phase<sup>65</sup>.

Another theme developed in the most common British, and in general European, perceptions of Italy in literature, is the opposition of Italy's glorious antiquity, the beauty of its art to its present poverty and decay. This theme was taken over in Australian writing during the second phase of travel, and when the traveller had the South under their eyes «[p]erhaps the most common distancing technique employed to deal with the teeming humanity [...] was to present daily life as another sight, as spectacle»<sup>66</sup>. It was not until the late 1930s that any understanding of poverty started to occur in Australian writing on Italy, and specifically on Naples, in the works of writers and artists who lived in the Italian South in the twentieth century<sup>67</sup>.

In the third phase there is the continuation of the theme of the past glory in contrast with the contemporary decay, which becomes ever more frequent from the 1970s to the present as late twentieth century Italy of rapid industrialization and urbanization openly clashes with Italy as it was, or was imagined it was, before the economic boom. It has become indeed an increasingly pervasive theme and has expanded in different ways. In his novel *Night Letters* (1996) Robert Dessaix offers striking images of decay and devastation of contemporary Italy, of the pollution in contemporary Italian cities due to exhaust fumes and industry, which might destroy what is still visible of the past glory. However, in this phase there is also the addition of a new significant theme, which is the representation of Italy as a

place for passion, sensuality and sexual liberation, as in Hazzard's novel set in Naples. Not only figuratively, many Australian authors discovered in Italy a home of the senses; this country in fact represented to many of them an area of experience wanting in the Anglo-Saxon world. During the first two phases of Australian travel to Italy, sensuality and passion had been virtually missing:

[i]n the northern European imagination, [Italy], Naples, the South, the Mediterranean, were voluptuous worlds of Sirens and sybarites, of passion, sensuality and liberation... Australia's earlier sober, bourgeois travellers ... were either deaf to the Siren's call or reluctant to put sensuality into print.<sup>68</sup>

Talking about the choice of an Italian setting for his *Night Letters*, Dessaix interestingly said: «Italy is the source of the most sensual part of me, which I have denied ... and when you know that you are going to die soon you need to go back where you belong ... for me one answer was to try to go back actually to something more fundamental and Italy is colour and smell»<sup>69</sup>.

From the 1950s on the desire to belong to a world where sensuality, spontaneity and humanity are seen as part of the people's heritage, starts to appear in Australian writing; «[w]hat the Australian writers ultimately appear to find in Italy is a people who are at home in their place, [...] and who thus belong»<sup>70</sup>. This awareness, together with the powerful recognition of Italy as the source of Western European – and therefore also Australian – culture, generate a longing for return<sup>71</sup>, and the need to belong<sup>72</sup>, reinforced by the distance of Australia from this ancient civilized world. Dessaix affirmed: «[going to Italy] is about return, it's not about going towards something new, it's going back to where I came from. [...] Italy and the Renaissance are part of what we are, [...] made us what we are»<sup>73</sup>.

Of all these images, which ones are present in Robb's *Midnight in Sicily*? What continues the tradition of travel to Italy and what is new? A theme that appeared in twentieth century Australian writing and re-emerges in *Midnight in Sicily*, is the trope of the South as a place where passion, eroticism and sensuality are an integral part of the life of the people. In his description of Naples Robb emphasizes the energy of «this howling, passionate, hedonistic life», the «dream-like state in which food, sex and getting by till tomorrow were the major concerns» (MS, p. 191); a celebration of the senses also characterizes the description of the Vucciria in 1974 (MS, pp. 18-19)<sup>74</sup>. What differs from the tradition of twentieth century Australian 'Italianate' writing is that the sensual and luminous South does not represent a place for rebirth or transformation, but it becomes, at least for a while, the aptest place for the expression of the narrator's true self.

The trope of lost grandeur in contrast with present decadence continues in one of Robb's descriptions of Naples (MS, pp. 190-191); the glory reached

by the city in the eighteenth and early nineteenth century is lost. This description of Naples's decay has much in common with the stereotyped portrayal of the city given by the Australian travellers visiting in the nineteenth and early twentieth century, astonished and repelled by filth and disease. In their writing the poverty of the Italian South is also often mentioned, but without being investigated or understood; given its problematic complexity it was often perceived as a «spectacle», a process which Pesman defined a «common distancing technique».

Robb develops the themes of the decay and poverty of the South in a strikingly original way through his new approach to the interrelation between place and people. He often uses the metaphor of the stage, specifically in the description of the Vucciria, but exclusively in order to prepare the reader for the spectacle they are about to «see», and to invite them to concentrate on this alluring environment, without any negative implications. More importantly, Robb makes use of the image of the South of Italy as decaying and poor, but his own original representation of it alters the traditional effect of detachment on the reader. What is entirely new is that the decadence, ugliness and misery are in a sense idealized through a common recurring element: the people. The ruins in Naples in the Seventies belonged to the poor people; life in Naples was dreadful but Robb felt he belonged, being poor amongst the poor: «Naples was the only place I'd ever felt at home» (MS, p. 213).

The need to belong that comes out of the description of the South in *Midnight in Sicily* is the most significant continuity with the tradition of Australian travel to Italy. However, it develops in an extremely original way, in particular through the description of two places: the Vucciria in Palermo and the people's Naples. In the text Palermo and Naples are described through a series of contrasting images. Palermo's new city development, with its infinite rows of apartment blocks, contrasts with the Vucciria, which is presented like a dream. Living in Naples is described as absolutely dreadful, but at the same time as a dream-like experience<sup>75</sup>. In the end, the symbolic function conveyed by the visions of the Vucciria and of people's Naples powerfully emerges: they embody the author's dream. The Vucciria in the early Seventies is presented as colourful, festive, plentiful, a joy for the eye, a triumph of flavour, form and colour evoking pleasure. The second descriptive passage referring to the market at that time emphasizes that this plenty was then the produce of «backbreaking labour». People do not figure in the description of the market, but the poor people of Sicily are the ones who worked hard to produce all that plenty; their absence from the scene becomes a strongly evoked presence. Naples instead is described through its poor people, who inhabited the city centre and made it alive; they lived in poverty but «arranged themselves» with great passion and imaginative energy. This is the place where the narrator felt he belonged. This is also, I suggest, the South of the poor of the world he wanted to belong to before he went there. Like Caravaggio in his paintings, in *Midnight in Sicily* Robb at

times directs a beam of light on the poor, the embodiment of the world he wants to be part of. His insistence on poverty, both in the essay and in the interview, might be seen as a process whereby he is romanticizing a tragic side of Italian society, as another form of expressing the idea of a poor but happy South. However, I interpret Robb's human and literary engagement with Italy, his efforts to understand its history and above all its people as deeply respectful; he tried not only to understand the poverty behind the urban decay he perceived, but was also a part of it. The portrayal of the animate and lively world of the poor people, and the nobility that Robb ascribes to them connect him to Fellini, and in this aspect we can see the writer's closeness to the director.

To conclude, the diegetic function I ascribed to Robb's descriptions of Naples and Palermo makes them strongly contribute to the narration of the story of the Italian South. Most importantly, these descriptions embody Robb's most significant and original contribution to the development of the images of Italy in the tradition of Australian 'Italienate' literature: through their symbolical-explicative function, the images of Palermo and Naples reveal the author's perception of Italy and his dream to be part of the South of the world. I suggest that his decision to stop in the South of Italy on his way to Brazil was also determined by his desire to connect and belong to this symbolic South, which was radically different from the prosperous and new one he came from. It is not a coincidence that after his disillusion with the South of Italy, Robb goes in search of another South, to Brazil. He was trying to continue the pursuit of his dream there.

Robert Nowak says that «Peter Robb's books give[s him] that sense of necessity. In the interstices of his work you can hear the braying of wolves and hounds. If the word *passion* hadn't been destroyed one might use it of Robb»<sup>76</sup>; but the word *passion* has definitely not been destroyed and we can certainly use it of Robb: passion, imaginative energy, and strong commitment to the issues and above all to the people he embraced in his journey to the South. Robb's passion for the stories of all those southern Italian people who tried to 'write' a different history, the extraordinary depiction he gives of them and the depth of understanding of that society do emerge in his eloquent and powerful portrait of contemporary Italy.

#### Notes

<sup>1</sup> The first part of this essay, *The Australians' Travel to Italy*, has been significantly expanded in the Introduction of my book *Imaging Italy Through the Eyes of Contemporary Australian Travellers (1990-2010)*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2011. The sections entitled *Midnight in Sicily* and *Views of Two Cities: Palermo and Naples* are earlier versions of the analysis I have developed in the third part of the book.

<sup>2</sup> N. Wright, *American Novelists in Italy. The Discoverers: Allston to James*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1965, p. 7.

<sup>3</sup> G. Genette, *Figures II*, Seuil, Paris 1969; G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. by Jane E. Lewin, Cornell UP, Ithaca 1980; G. Genette, *Narrative Discourse Revisited*, trans. by J.E. Lewin, Cornell UP, Ithaca 1988.

<sup>4</sup> P. Hamon, *Rhetorical Status of the Descriptive*, «Yale French Studies», 61 (1981), pp. 1-26; P. Hamon, *What is a Description?*, trans. by R. Carter in T. Todorov (ed.), *French Literary Theory Today*, Cambridge UP, Cambridge 1982, pp. 147-178.

<sup>5</sup> Roslyn Pesman is Professor Emeritus at the University of Sydney. In 1961 Pesman boarded an Italian ship and «embarked upon that Australian middle class rite-of-passage, the overseas trip». R. Pesman, *The Past: Australian and Tuscany 1850-1950*, in G. Prampolini, M.C. Hubert (eds), *An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany*, Slatkine, Geneva 1993, p. 135. A regular visitor to Italy since 1961, Pesman lived in Florence in 1976 working on Florentine history in the Archivio di Stato. Pesman's studies cover the period from the 1850s up to the 1990s, focussing in particular on the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth.

<sup>6</sup> The criteria by which I distinguish the different phases are sociology of the traveller and typology of visit (destinations, interests).

<sup>7</sup> R. Pesman, *Australians in Italy 1788-1988: the Long View*, in B. Kent, R. Pesman, C. Troup (eds), *Australians in Italy: Contemporary Lives and Impressions*, Monash University ePress, Clayton 2008, p. 2, and R. Pesman, *Australian Visitors to Italy in 19th Century*, in G. Cresciani, (ed.), *Australia, the Australians and the Italian Migration*, Franco Angeli, Milano 1983, p. 129.

<sup>8</sup> R. Pesman, *Australian Visitors to Italy in 19th Century*, cit., p. 126.

<sup>9</sup> R. Pesman, *The Past: Australian and Tuscany 1850-1950*, cit., p. 136.

<sup>10</sup> R. Pesman, *Australians in Italy 1788-1988: the Long View*, cit., p. 3.

<sup>11</sup> R. Pesman, *Some Australian Italies*, «Westerly», 39, 4 (1994a), p. 96. Referring specifically to the trip to Tuscany, Pesman stresses how «Australians went to Tuscany fortified with British race pride, the British sense of superiority to all other peoples» (*The Past: Australian and Tuscany 1850-1950*, cit., p. 136).

<sup>12</sup> G. Prampolini, *Metafiction in the Italianate Novel*, «South Carolina Review», 40, 2007, p. 200.

<sup>13</sup> R. Pesman, *Majestic Nature – Squalid Humanity: Naples and the Australian Tourist 1870-1930*, «Australian Cultural History», 10, 1991, p. 46. Pesman continues: «[f]or some travellers intent only on Britain, a day in Naples was their only experience of Italy, the only basis for the views which they expressed. For others, it was the most important segment of the Continental tour, the place where more time was spent, and the place which absorbed more space in the accounts of their travels».

<sup>14</sup> R. Pesman, *Australians in Italy 1788-1988: the Long View*, cit., p. 5. The painter Adelaide Ironside (1831-1867), probably the first Australian to live in Italy, was in Rome from 1856 until her death in 1867. Ironside wrote enthusiastic letters about Garibaldi's deeds, and also expressed her sympathies for the Republicans through her paintings. Many of Ironside's letters, which are conserved at the Mitchell Library in Sydney, have been published in J. Poulton, *Adelaide Ironside, The Pilgrim of Art, Hale & Iremonger*, Sydney 1987. Other Australians who had been inspired by the Risorgimento struggles travelled to Italy after 1861 to see the new Italy reborn. Andrew Inglis Clark, one of the architects of the Australian Constitution, and a great admirer of Mazzini, visited Italy in 1890 and recounted the events of his journey in a long poem, *My Pilgrimage* (R. Pesman, *Some Australian Italies*, cit., pp. 95-100). According to Pesman women artists were among the first Australian residents in Italy.

<sup>15</sup> Among them the historian Keith Hancock (1898-1984), who may have been the first Australian to write a scholarly work on the Risorgimento. R. Pesman, *Australians in Italy 1788-1988: the Long View*, cit., p. 7.

<sup>16</sup> R. Pesman, *Australians in Italy 1788-1988: the Long View*, cit., p. 9.

<sup>17</sup> R. Pesman, *Majestic Nature – Squalid Humanity: Naples and the Australian Tourist 1870-1930*, cit., p. 55.

<sup>18</sup> R. Pesman, *Rome in the Australian Imagination*, «Bollettino del Centro interuniversitario di ricerche sul 'Viaggio in Italia'», 23, 1991b, pp. 46-68, here p. 63. However, numerous artists had already lived in Italy: beside the above mentioned Ironside, the sculptor Margaret Thomas (1843-1929), who spent years in Rome. Another sculptor, the twenty-year-old Theodora Cowan (1868-1949) arrived in Florence in 1889, to study at the Accademia di Belle Arti. The first Australian writer to live in Italy and to leave significant records of her Italian experience appears to have been Louise Mack (1870-1935). In Florence between 1904 and 1910, Mack was for a time the editor of the local English language weekly, the *Italian Gazette*, and wrote novels which usually included Italy as part of their settings (Pesman, *Some Australian Italies*, pp. 95-



97). Writer Ethel Turner (1872-1958) travelled to Europe for the first time in 1911 and writer Doris Dinham Gentile (1894-1972) lived in Italy in the 1930s and 1940s. R. Pesman, *Majestic Nature – Squalid Humanity: Naples and the Australian Tourist 1870-1930*, cit., p. 46.

<sup>19</sup> In *The Cats of Campagnatico from Fast Forward* (Oxford UP, Oxford 1984), Porter casts Italy as paradise, the «rational landscape» (l. 4), everyone seeks.

<sup>20</sup> Boyd settled in Rome in 1957 and spent a large part of his mature life there; much of his most successful fiction was written while he was in Italy. Boyd's Italianate novels project images that embody the new awareness of Australia's European cultural roots in the 1950s. The powerful recognition of Italy as the source of Western European – and therefore also Australian – culture in this phase of the travel, generates a longing for return, reinforced by the distance of Australia from this ancient civilized world. West left Australia in 1955 to further his career as a writer; he lived in Austria, Italy, England and in the United States; in 1959 he worked for six months for *The Daily Mail* as the correspondent from the Vatican. Hazzard spent the 1950s working in New York, travelled to Italy in 1956 and worked for a year in Naples; since then she has continued to spend her time between Manhattan and Italy. Malouf, one of Australia's leading contemporary writers, moved to England in 1959, disembarking in Naples, and returned to Australia in 1968. In 1978 he moved to Italy and settled in Tuscany, in Campagnatico, where he bought a house. He lived there for some years and divided his time between Italy and Australia, going back to Sydney in 1985.

<sup>21</sup> Raymond Maxwell Crawford, Professor of History at the University of Melbourne from 1937 to 1970, travelled extensively to Italy for his investigations. Archaeologist Dale Trendall held a scholarship in the 1930s in Rome where he spent four years, and kept on visiting the South of Italy regularly for his research ever since. So did Renaissance Historian Bill Kent, who undertook research in Florence in the late 1960s.

<sup>22</sup> G. Whitlam, *My Italian Notebook*, Allen & Unwin, Sydney 2002, covering art, architecture and politics, is the record of his profound interest in this country.

<sup>23</sup> R. Pesman, *Introduction in Australians in Italy: Contemporary Lives and Impressions*, cit., p. x.

<sup>24</sup> I am gratefully indebted to Gaetano Prampolini for the as yet unpublished interviews he had in Australia in 1992 with Shapcott, Rodriguez, Trainor, Foster, Fahey, from which I drew information on their respective journeys to Italy.

<sup>25</sup> Duffy and Snellgrove, *Speaking with Peter Robb about M*. Interview with Peter Robb, 1998. <[www.duffyandsnellgrove.com.au/extracts/m\\_interview.htm](http://www.duffyandsnellgrove.com.au/extracts/m_interview.htm)> (01/2008).

<sup>26</sup> I refer to such works as David Dale's *The 100 Things Everyone Needs to Know about Italy* (1998); Geoffrey Luck's *Villa Fortuna: An Italian Interlude* (2000); Virginia Ryan's *Where the Cypress Rises: An Australian Artist in Umbria* (2000); George Negus's *The World from Italy. Football, Food and Politics* (2001); Ann Rickard's *Not Another Book About Italy* (2004) and *The Last Book About Italy* (2005); Carla Coulson's *Italian Joy* (2005); Sue Howard's *Leaning Towards Pisa* (2005); Brian Johnston's *Sicilian Summer. A Story of Honour, Religion and the Perfect Cassata* (2005); Judith Armstrong's *The Maestro's Table* (2006); Sara Benjamin's *A Castle in Tuscany* (2006); Sally Hammond's *Just a Little Italian. Exploring the South of Italy* (2006); Penelope Green's *When in Rome: Chasing La Dolce Vita* (2006), *See Naples and Die* (2007) and *Girl by Sea: Life, Love and Food on an Italian Island* (2009); Peter Moore's *Vroom with a View. In Search of Italy's Dolce Vita on a '61 Vespa* (2003) and *Vroom by the Sea. The Sunny Parts of Italy on a Bright Orange Vespa* (2007); Chris Harrison's *Head over Heel* (2008); Simon Capp's *Italy, It Seemed Like a Good Idea at the Time* (2008).

<sup>27</sup> Suffice to mention, as regards the United States, the extremely popular *Under the Tuscan Sun* (1996) by Frances Mayes and the most recent *Eat, Pray and Love* by Elizabeth Gilbert (2006). There have been numerous publications of this kind in other English speaking countries as well. From this phenomenon originates as a consequence a huge amount of popular fiction and non-fiction published in Australia mainly intended as travel guides for Australian visitors to Italy.

<sup>28</sup> R. Trapè, *Interview with Peter Robb*, Sydney, April 2008.

<sup>29</sup> T. Horan, *A Writer's Life: Peter Robb*, *Telegraph*, 6 June 2004, online at <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3618883/A-writers-life-Peter-Robb.html>> (09/2008).

<sup>30</sup> P. Robb, *Midnight in Sicily*, Duffy and Snellgrove, Potts Point 1996. The book won the Victorian Premier's Literary Prize for Non-Fiction in 1997. A new edition was published in 2003 with a new Foreword by the author.

<sup>31</sup> P. Robb, *M*, Duffy and Snellgrove, Potts Point 1988. This biography of Caravaggio created considerable controversy on its publication in Britain in early 2000. In November 2003 a new edition of *M* was released, to coincide with the exhibition of Caravaggio's works in Sydney and Melbourne. The book won the National Biography Award and the Victorian Premier's Award for Non-Fiction in 1999. Translated by Doriana Camerlati and Massimo Parizzi, it came out in Italian as *M – L'enigma Caravaggio*, Mondadori, Milano 2001.

<sup>32</sup> P. Robb, *A Death in Brazil*, Duffy and Snellgrove, Potts Point 2003. *A Death in Brazil* was named The Age Non-Fiction Book of the Year for 2004.

<sup>33</sup> P. Robb, *Street Fight in Naples*, Allen & Unwin, Sydney 2010. The book came out in Australia with the subtitle *A Book of Art and Insurrection*; for the British edition the publishing house (Bloomsbury) asked the author to change it, and interestingly, Robb decided for *A City's Unseen History* (R. Trapè, *Email Communication with Peter Robb*, September 2010).

<sup>34</sup> P. Robb, *Pig's Blood and Other Fluids*, Duffy and Snellgrove, Potts Point 1999. The collection contains *Pig's Blood*, *No Sweat*, *Lime Juice*. *Lime Juice* and *No Sweat* were originally published under a pseudonym, B. Selkie.

<sup>35</sup> R. Trapè, *Interview with Peter Robb*, Sydney, March 2007. Henceforth all the quotations referring to Robb's journeys in Italy will be taken from this interview and referred to as *I*, 2007, unless otherwise indicated. I wish to express my gratitude to Robb.

<sup>36</sup> «As far as he could, Robb has shared the life of the people who constitute his subject. He has earned a right to speak. [...] Robb shows a deep familiarity with ordinary people. His regard for them is expressed rather nobly in his accounts of modern labour struggles and of the anarchistic settlements of Palmares and Canudos». R. Nowak, *Punk Patrician: the Latest Book by Peter Robb Prompts Robert Nowak to Look at Robb's Entire Oeuvre and Explore its Recurrent Preoccupations, Motifs and Technique*, «Meanjin» 63, March 2004, p. 196. Robb's interest in the ordinary people, mainly poor people, and in their difficult life and efforts stands to the fore in *A Death in Brazil* – to which Nowak is referring – but no less in *Midnight in Sicily*.

<sup>37</sup> R. Trapè, *Interview with Peter Robb*, Sidney, April 2008, «I followed the events concerning the Camorra much more carefully in those years, the war between Cutolo and the Nuova Famiglia, [...] I had an intuition of the tragic development which would follow and whose beginning I was witnessing».

<sup>38</sup> R. Trapè, *Interview with Peter Robb*, Sydney, April 2008.

<sup>39</sup> A. Stille, *Excellent Cadavers. The Mafia and the Death of the First Italian Republic*, Cape, London 1995. In 2005 a black and white documentary called *Excellent Cadavers* was released; it was directed by Marco Turco, with Stille as narrator. Stille is joined on camera by Letizia Battaglia, a Sicilian photojournalist and anti-Mafia activist, who had photographed each of the excellent cadavers during the 1980s. She is one of the people Robb met during his 1995 sojourn in Sicily. She is the subject of a whole chapter in his book, but her role is quite significant in Robb's whole story.

<sup>40</sup> As Stephen Metcalf affirms in an article delineating the achievements of judge Giovanni Falcone against Cosa Nostra: «[t]o understand what we – not just Sicilians, not just Italians, but we Americans [...] – owe Falcone by way of thanks, it is best to think of Sicily not as a remote backwater but, as the Australian journalist Peter Robb clearly sees it, as the pure point of contact between the modern conscious and unconscious mind. Where Stille has written the finest book on mob trials, Robb has written the finest recent book on Sicily, *Midnight in Sicily*. [...] [It] is as exquisitely prodigal as its subject, an unconquerably inward island occupied in turn by would-be conquerors, from the Greeks, the Romans, the Byzantines, the Normans, the Arabs, and the Bourbons, to the allied armies of the World War II. For Robb Sicily is a sensuous dreamscape, a place free from abstraction or the impersonal norms of modern life. All of Italy, Robb reminds us, is a society not of 'contrast and difference but nuance and interrelationship', and Sicily is simply the soul of these nuances and interrelationships, which in their extremes become ineradicably criminal. What Robb shows us is a place of lurid beauty, yes, but also of unending connivance, where sunlight has never disinfected anything, and secret histories melt into quicklime by the hour». S. Metcalf, *Martyred by the Mob. What Giovanni Falcone Died for, and Why*, *Slate*. <<http://www.slate.com/id/2146551/>> (01/2008). Beside Robb's and Stille's, other widely-read studies on the Mafia in English are, of course, Norman Lewis's *The Honoured Society. The Mafia Conspiracy Observed*, Collins, London 1964, by now considered a sort of classic, Claire Sterling's *Octopus. The Long Reach of the International Sicilian Mafia*, W. W.

Norton & Company, New York 1990 and, the more recent John Dickie's *Cosa Nostra: A History of the Sicilian Mafia*, Hodder and Stoughton, London 2004 and David Lane's *Into the Heart of the Mafia. A Journey Through the Italian South*, Profile Books, London 2009.

<sup>41</sup> *Midnight in Sicily* has not been translated in Italian. Publishers «all shied off», writes Robb in the *Foreword* to the 2003 reprint of the book, «and I was inclined to put this down to a not unreasonable sense that Italians already knew a lot more about their dreadful secrets than a foreigner could ever tell them». He also reveals that a young Melbourne woman who lived in Rome visited the publishers' offices in Sydney and London and ingeniously relayed a few threats, mentioning the name of Nitto Santapaola. «She demanded that the book be pulped. [...] The publishers held their ground. [...] The British edition of *Midnight in Sicily* continues to do rather well in Italian bookshops». P. Robb, *Midnight in Sicily* (1996), Duffy and Snellgrove, Potts Point 2003, p. xiv.

<sup>42</sup> P. Robb, *Midnight in Sicily* (1996), Random House, Vintage, New York 1999, p. 11.

<sup>43</sup> Henceforth, the pagination of *Midnight in Sicily*, preceded by the abbreviation *MS*, will be given at the end of each quotation. All references are to the following edition: *Midnight in Sicily* (1996), Random House, Vintage, New York 1999. Robb's source for the legend of Cola Pesce is Benedetto Croce, who recorded it in *Storie e leggende napoletane* (1919), Adelphi, Milano 1990 but he also knows the version included in Italo Calvino's *Fiabe italiane* (1956), Mondadori, Milano 1993. Both texts are quoted by Robb in the bibliography. The legend was also painted by Renato Guttuso on the vault of Teatro Vittorio Emanuele II in Messina.

<sup>44</sup> P. Robb, *Midnight in Sicily*, cit., p. 11.

<sup>45</sup> Only later, though, the reader will learn that the narrator is returning to Italy in 1995 and that his first visit to the south took place in 1974. The expression «years and years» on p. 14 is to be understood as referring to a time-span going from this first visit in 1972 to 1995.

<sup>46</sup> «The autobiographical hero, too, is very often in the position of observer, and the idea of witness-hero is perhaps not so contradictory». G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, cit., p. 102.

<sup>47</sup> Ivi, p. 104.

<sup>48</sup> Also quotations from Tomasi di Lampedusa's *The Leopard* are introduced in italics.

<sup>49</sup> Robb also recounts his encounter and interview with painter Renato Guttuso's former model and lover, Countess Marta Marzotto; he somehow manages to paint a sympathetic portrait of how Marta Marzotto was treated both before and after Guttuso's death; in this section he also discusses the Italian painter's artistic career, his artistic decline, and the manoeuvres of his friends and acquaintances during his last years and after his death in the struggle to control the proceeds of his will. Robb's discussion of Guttuso's life and art might seem to stand out in a way of the main narrative, but even in this context the omnipresent figure of Andreotti emerges, and represents the powerful connection with Robb's exploration of the politics, corruption and organized crime in Italy.

<sup>50</sup> A fundamental Italian literary source is also Giuseppe Tomasi di Lampedusa's *The Leopard*. Robb largely quotes and refers to the novel in the course of the essay.

<sup>51</sup> P. Robb, *Foreword* to *Midnight in Sicily*, cit., p. xv.

<sup>52</sup> T. Beham, *Review of Midnight in Sicily*, «Modern Italy», 4, 1, 1999, p. 116.

<sup>53</sup> While the book develops, the narrator gives more detailed information about his past sojourn in Italy.

<sup>54</sup> P. Hamon, *What is a Description?*, cit., p. 150.

<sup>55</sup> It goes without saying, Genette reminds us, that a description is never a realistic copy, some utopian reproduction of a reality, but rather an *a posteriori* rationalization which is always in search of an effect through metaphoric vocabulary (G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, cit.).

<sup>56</sup> «Fourteen years earlier [1978], heading for South America in the late European summer, I'd stopped off for a return visit to the Mezzogiorno and ended up settling in Naples» (*MS*, p. 35).

<sup>57</sup> J. Keats, *Ode to a Nightingale*, ll. 79-80, in H. Bloom, L. Trilling (eds), *The Oxford Anthology of English Literature. Romantic Poetry and Prose* (1973), Oxford UP, New York 1980, p. 541.

<sup>58</sup> J. Keats, *Ode on a Grecian Urn*, ll. 41-45, ivi, p. 542 (my emphasis).

<sup>59</sup> «The passage of description from the status of 'frame', or 'decor' (subordinated to more important textual features) to a 'decorative' status, in the positive sense, is perhaps the first condition for description to be recognized as a specific textual technique» (P. Hamon, *Rhetori-*

cal Status of the Descriptive, cit. p. 24). Interestingly, the description of the Vucciria market is the first passage of the book that Robb writes (G. Robb, 2007); it sparked the author's creative process and the story he had to tell.

<sup>60</sup> G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, cit., p. 94.

<sup>61</sup> Here I have selected the ones that are more relevant for Robb's *Midnight in Sicily*.

<sup>62</sup> R. Bader, *The Visitable Past, Images of Europe in Anglo-Australian Literature*, Peter Lang, Bern 1992, p. 75. Bader refers to the methodological approach he had delineated in *Eiconics and Comparative Literary Imagology: a Discussion of the Interdisciplinary and Transdisciplinary Aspects of an Imagological Approach in the Australian Context*, «Commonwealth», 11, 1, 1988, pp. 13-37.

<sup>63</sup> R. Bader, *The Visitable Past, Images of Europe in Anglo-Australian Literature*, cit., p. 264.

<sup>64</sup> R. Pesman, *Some Australian Italies*, cit., p. 97.

<sup>65</sup> The theme of rebirth powerfully emerges also in Boyd's 1939 autobiography *A Single Flame* (Dent, London 1939, p. 167) and in Hazzard's writings; she portrayed herself as undergoing transformation when she went to live in Naples in the 1950s: it was on her return from Naples to Australia that she began her life as a writer. Malouf's Ovid in *An Imaginary Life* portrays the experience of inhabiting Italy as a process of self-discovery: «Do you think of Italy [...] as a place given by the gods, ready-made in all its placed beauty? It is not. It is a created place. [...] if the gods are there, it is because you have discovered them there, draw them up out of your soul's need for them and dreamed them into the landscape to make it shine. They are with you, sure enough» (Malouf, 1978). A process of self-discovery and rebirth is also in Dessaix's *Night Letters* (1996).

<sup>66</sup> R. Pesman, *Majestic Nature – Squalid Humanity: Naples and the Australian Tourist 1870-1930*, p. 51. On the other hand, Pesman notices that already in the nineteenth century some Australian travellers showed a genuine interest in Italian people and their history and learnt the language in order to get closer to them. She points out Randolph Bedford (1868-1941), who showed a strong hostility towards British imperialism. For his interest in Italian mines Bedford travelled to Tuscan Maremma, into remote regions of the Appenines, to Sardinia and to Lecce. His newspaper articles described an Italy of misery and despair (R. Pesman, *Rome in the Australian Imagination*, cit., p. 62). Pesman also mentions James Smith, a journalist who had migrated to Victoria from England in 1854; he spoke good Italian and wrote articles on Italian literature for Australian journals. Smith was also an enthusiastic follower of the events of the Risorgimento, and wrote a five-act play celebrating Garibaldi's life and work. Another Australian who knew the language was Sir Samuel Griffith, a former premier of Queensland and future first Chief Justice of the High Court of Australia; he made his first trip to Italy in 1867 while on a scholarship from Sydney University, and translated Dante's *Divine Comedy* into English.

<sup>67</sup> R. Pesman, *Majestic Nature – Squalid Humanity: Naples and the Australian Tourist 1870-1930*, cit., pp. 52-53. Pesman refers to writers Christina Stead (1902-1983) and Morris West (1916-1999) and painter Alan Mc Culloch (1907-1992).

<sup>68</sup> R. Pesman, *Majestic Nature – Squalid Humanity: Naples and the Australian Tourist 1870-1930*, cit., p. 55.

<sup>69</sup> R. Trapè, *Interview with Robert Dessaix*, Melbourne 2008.

<sup>70</sup> «As aliens in their own land, white Australians live awkwardly – uneasily – in a place that they have conquered but not possessed» (R. Pesman, *Some Australian Italies*, cit., p. 102).

<sup>71</sup> «Nicholas Jose has suggested that it is this desire or necessity to mend some 'lost primordial link' that contributes to the attraction and importance of Italy for Australian writers perpetually in exile». R. Pesman, *Some Australian Italies*, cit., p. 99; she refers to Jose's *Nuovo Mondo*, «Age Monthly Review», April 1982. The theme of return to the origins is powerfully evocated in A.D. Hope's *A Letter from Rome*: «The source is Italy, and hers in Rome / The fons et origo of Western Man / [...] / Here simply with a sense of coming home / I have returned with no explicit plan/Beyond a child's uncertain quest, to find / Something once dear, long lost and left behind. / The clue lies not in art or history, / Relics or ruins that survive their prime. / The thing I came to find was lost in me, / [...] The graves may open and their dead appear, / But mine is the voice I hear» (*A Letter from Rome*, see L. Kramer, *A. D. Hope*, Oxford UP, Melbourne 1979). «So the avatar of the Anglo-Australians' divided ghost is to be found in Italy. The source of Western culture, according to Hope, is Italy, and Italy's source is Rome [...]. For

this poet, to visit Rome means to search his own soul for his cultural heritage» (Bader, *The Visitable Past, Images of Europe in Anglo-Australian Literature*, cit., p. 275).

<sup>72</sup> «Where a person belongs [is] a particularly prominent theme in Australian literature, especially in texts written by first- or second-generation migrants to Australia» (Bader, *The Visitable Past, Images of Europe in Anglo-Australian Literature*, cit., p. 289).

<sup>73</sup> R. Trapè, *Interview with Robert Dessaix*, Hobart 2007.

<sup>74</sup> Nevertheless, the sensuality and eroticism of Italy and the idea of sexual liberation are not expanded in *Midnight in Sicily*. These aspects interestingly come out more explicitly in *M*, in Robb's descriptions of Caravaggio's life and above all of the characters in his paintings.

<sup>75</sup> The theme of the coexistence of the horrible and the good in one entity is a recurring one in Robb's work, be it in an individual – Caravaggio – or a country or a culture – Italy and Brazil. Naples and Palermo are no exception. The creeping power of the Italian Mafia makes the horrible take up the larger portion of the book; and *Midnight in Sicily* becomes the bitterest exposure of Italian corruption by an Australian intellectual.

<sup>76</sup> R. Nowak, *Punk Patrician: the latest Book by Peter Robb Prompts Robert Nowak to Look at Robb's Entire Oeuvre and Explore its Recurrent Preoccupations, Motifs and Technique*, cit., p. 196.

### Bibliography

#### Primary

- Robb P., *Midnight in Sicily* (1996), Random House, Vintage, New York 1999.  
 — —, *Midnight in Sicily* (1996), Duffy and Snellgrove, Potts Point 2003  
 — —, *M*, Duffy and Snellgrove, Potts Point 1998.  
 — —, *Pig's Blood and Other Fluids*, Duffy and Snellgrove, Potts Point 1999.  
 — —, *A Death in Brazil*, Duffy and Snellgrove, Potts Point 2001.  
 — —, *M – L'enigma Caravaggio*, trad. di D. Camerlati, M. Parizzi, Mondadori, Milano 2001.  
 — —, *Street Fight in Naples*, Allen & Unwin, Sydney 2010.

#### Secondary

- Adams P., Interview with Robert Hughes, *Late Night Live*, first broadcast on ABC Radio National, Classic LNL, 27 October 1999, <<http://www.abc.net.au/rn/latenightlive/stories/2008/2244985.htm>> (05/2008).  
 Armstrong J., *The Maestro's Table. Food, Talk and Convivio*, Text Publishing, Melbourne 2006.  
 Ashcroft B., Griffiths G., Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures* (1989), Routledge, London-New York 2002.  
 Bader R., *Cultural Conflict in Australian Migrant Literature in English*, «Commonwealth», 6, 2, 1984, pp. 73-81.  
 — —, *Images of Europe in Australian Literature*, «Antipodes», 3, 2, 1989, pp. 108-113.  
 — —, *The Visitable Past, Images of Europe in Anglo-Australian Literature*, Peter Lang, Bern 1992.  
 Behan T., *Review of Midnight in Sicily*, «Modern Italy», 4, 1, 1999, p. 116.  
 Benjamin S., *A Castle in Tuscany*, Murdoch Books, Sydney 2006.

- Bennett B., *More than a Love Affair: Australian Writers and Italy*, in B. Kent, R. Pesman, C. Troup (eds), *Australians in Italy: Contemporary Lives and Impressions*, Monash University ePress, Clayton 2008, pp. 1-11.
- Bloom H., Trilling L. (eds), *The Oxford Anthology of English Literature. Romantic Poetry and Prose* (1973), Oxford UP, New York 1980.
- Bosworth R.J.B., *Mussolini*, Arnold Press, London 2002.
- —, *Mussolini's Italy* (2005), Penguin Books, London 2006.
- Britain I., *Once an Australian: Journeys with Barry Humphries, Clive James, Germaine Greer and Robert Hughes*, Oxford UP, Melbourne 1997.
- Calvino I., *Fiabe italiane* (1956), Mondadori, Milano 1993.
- Capp S., *Italy, It Seemed Like a Good Idea at the Time*, New Holland, Chatswood 2008.
- Caselli G., Montanaro S., Ruotolo S., *La vera storia d'Italia*, Pacelli Editore, Napoli 1995.
- Chard C., *Pleasure and Guilt on the Grand Tour. Travel Writing and Imaginary Geography. 1660-1830*, Manchester UP, Manchester-New York 1999.
- Coulson C., *Italian Joy*, Penguin Books Australia, Lantern, Camberwell, Vic. 2005.
- Croce B., *Storie e leggende napoletane* (1919), Adelphi, Milano 1990.
- Dale D., *The 100 Things Everyone Needs to Know about Italy*, Pan Macmillan Australia, Sydney 1998.
- De Seta C., *Napoli in Storia d'Italia, Atlante*, Einaudi, Torino 1976.
- — (ed.), *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Annali*, vol. 5, *Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982, pp. 125-283.
- Dickie J., *Cosa Nostra: A History of the Sicilian Mafia*, Hodder and Stoughton, London 2004.
- Duffy and Snellgrove, *Speaking with Peter Robb about M* (1998), <[www.duffyandsnellgrove.com.au/extracts/m\\_interview.htm](http://www.duffyandsnellgrove.com.au/extracts/m_interview.htm)> (accessed 10/01/2008).
- Duncan J., Gregory D. (eds), *Writes of Passage. Reading Travel Writing*, Routledge, London 1999.
- Dutton G. (ed.), *The Literature of Australia*, Penguin Books, Australia Ringwood 1976.
- Galasso G. (a cura di), *Napoli, Laterza*, Roma-Bari 1987.
- Genette G., *Figures II*, Seuil, Paris 1969.
- —, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, trans. by J.E. Lewin, Cornell UP, Ithaca 1980.
- —, *Narrative Discourse Revisited*, trans. by J.E. Lewin, Cornell UP, Ithaca 1988.
- Ghinelli A., *Napoli italiana. Storia della città dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1977.
- Ginsborg P., *A History of Contemporary Italy: Society and Politics 1943-1988*, Penguin Books, London 1990.
- Goethe J.W., *Italian Journey (1786-1788)*, trans. by W.H. Auden, E. Mayer, 3<sup>rd</sup> edition, Penguin Books, Penguin Classics, London 1985.

- Green P., *When in Rome. Chasing la Dolce Vita*, Hodder Australia, Sydney 2005.  
 — —, *See Naples and Die*, Hachette Australia, Sydney 2007.  
 — —, *Girl by Sea: Life, Love and Food on an Italian Island*, Hachette Australia, Sydney 2009.
- Grenville K., *Dreamhouse* (1986), Queensland UP, St. Lucia 1987.
- Hammond S., *Just a Little Italian. Exploring the South of Italy*, New Holland, Chatswood 2006.
- Hamon P., *Rhetorical Status of the Descriptive*, trans. by P. Baudoin, *Towards a Theory of Description*, «Yale French Studies», 61, 1980, pp. 1-26.  
 — —, *What is a Description?*, trans. by R. Carter, in T. Todorov (ed.), *French Literary Theory Today*, Cambridge UP, Cambridge 1982, pp. 147-178.
- Harrison C., *Head over Heel*, Murdoch Books, Sydney 2008.
- Hassan I., *Identity, Play, Imagination: David Malouf, Hossein Valamanesh, and I*, in J. Ryan, C. Wallace-Crabbe (eds), *Imagining Australia. Literature and Culture in the New World*, Harvard UP, Cambridge, MA 2004, pp. 83-105.
- Hergenhan L., *The 'I' of the Beholder: Tuscany in Contemporary Australian Literature*, in G. Prampolini, M.C. Hubert (eds), *An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany*, Slatkine, Geneva 1993, pp. 33-51.
- Hergenhan L., Bennet B. (eds), *The Penguin New Literary History of Australia*, Penguin Books Australia, Ringwood, 1988.
- Higham C., Wilding M. (eds), *Australians Abroad*, Cheshire, Melbourne 1967.
- Hirst J., *The Sentimental Nation: The Making of Australian Commonwealth*, Oxford UP, Melbourne 2000.
- Hope A.D., *Collected Poems: 1920-1965*, Angus & Robertson, Sydney 1966.
- Horan T., Interview with Peter Robb, *A Writer's Life: Peter Robb*, «The Telegraph», 6 June 2004, <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3618883/A-writers-life-Peter-Robb.html>> (09/2008).
- Howard S., *Leaning Towards Pisa. An Italian Love Story*, Bantam Australia, Milsons Point, NSW 2005.
- Johnston B., *Sicilian Summer. A Story of Honour, Religion and the Perfect Cassata*, Allen & Unwin, Sydney 2005.
- Johnston W.M., *In Search of Italy. Foreign Writers in Northern Italy since 1800*, The Pennsylvania State UP, University Park-London 1987.
- Jones T., *Into the Heart of the Mafia: A Journey Through the Italian South* by David Lane, «The Sunday Times», 26 April 2009.
- Kent B., Pesman R., Troup C. (eds), *Australians in Italy: Contemporary Lives and Impressions*, Monash University ePress, Clayton 2008.
- Kent B., *Gaining a Foothold: Australian Cultural Institutions in Italy*, in B. Kent, R. Pesman, C. Troup (eds), *Australians in Italy: Contemporary Lives and Impressions*, Monash University ePress, Clayton, 2008, pp. 1-11.
- Kowalewski M. (ed.), *Temperamental Journeys. Essays on the Modern Literature of Travel*, The University of Georgia Press, Athens 1992.

Lacour-Gayet R., *A Concise History of Australia*, trans. by J. Grieve, Penguin Books Australia, Ringwood, Vic. 1976.

Lane D., *Into the Heart of the Mafia. A Journey Through the Italian South*, Profile Books, London 2009.

Lawson A., Lock F., *Australian Literature. A Reference Guide* (1977), 2<sup>nd</sup> edition, Oxford UP, Melbourne 1980.

Leed E., *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, Harper Collins, New York 1991.

Lewis N., *The Honoured Society. The Mafia Conspiracy Observed*, Collins, London 1964.

Luck G., *Villa Fortuna: An Italian Interlude*, New Holland, Frenchs Forest, NSW 2000.

Metcalf S., *Martyred by the Mob. What Giovanni Falcone Died for, and Why*, «Slate», 26 July 2006, <<http://www.slate.com/id/2146551/>> (01/2008).

Moore P., *Vroom with a View. In Search of Italy's Dolce Vita on a '61 Vespa*, Bantam, Sydney-London 2003.

— —, *Vroom by the Sea. The Sunny Parts of Italy on a Bright Orange Vespa*, Bantam, Sydney-London 2007.

Montale E., *Satura. 1962-1970*, Mondadori, Milano 1971.

Negus G., *The World from Italy. Football, Food and Politics*, Harper Collins, Sydney 2001.

Nowak R., *Punk Patrician: the latest Book by Peter Robb Prompts Robert Nowak to Look at Robb's Entire Oeuvre and Explore its Recurrent Preoccupations, Motifs and Technique*, «Meanjin», 63, 1, 2004, pp. 192-196.

Pesman R., *Australian Visitors to Italy in the Nineteenth Century*, in G. Cresciani (ed.), *Australia, the Australians and the Italian Migration*, Franco Angeli, Milano 1983, pp. 124-141.

— —, *Some Italian Views of Australia*, «Journal of the Royal Australian Historical Society», 70, 1984, pp. 69-81.

— —, *An Australian in Mussolini's Italy: Herbert Michael Moran*, «Overland», 115, 1989, pp. 44-53.

— —, *Randolph Bedford in Italy*, «Overland», 120, 1990, pp. 12-15.

— —, *Majestic Nature – Squalid Humanity: Naples and the Australian Tourist 1870-1930*, «Australian Cultural History», 10, 1991a, pp. 46-57.

— —, *Rome in the Australian Imagination*, «Bollettino del Centro interuniversitario di ricerche sul 'Viaggio in Italia'», 23, 1991b, pp. 46-68.

— —, *The Past: Australian and Tuscany 1850-1950*, in G. Prampolini, M.C. Hubert (eds), *An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany*, Slatkine, Geneva 1993a, pp. 133-155.

— —, *'We Want a Mussolini': Views of Fascist Italy in Australia*, «Australian Journal of Politics and History», 39, 1993b, pp. 348-366.

— —, *Some Australian Italies*, «Westerly», 39, 4, 1994, pp. 95-104.

— —, *Duty Free: Australian Women Abroad*, Oxford UP, Melbourne 1996.



- —, *Hancock and Italy*, in D.A. Low (ed.), *Keith Hancock. The Legacies of an Historian*, Melbourne UP, Carlton, Vic. 2001, pp. 22-32.
- —, *Australians in Italy 1788-1988: the Long View*, in B. Kent, R. Pesman, C. Troup (eds), *Australians in Italy: Contemporary Lives and Impressions*, Monash University ePress, Clayton, 2008, pp. 1-15.
- Pierce P. (ed.), *The Oxford Literary Guide to Australia* (1987), Revised Edition, Oxford UP, Melbourne-New York 1993.
- Pine-Coffin R.S., *Bibliography of British and American Travel to Italy to 1860*, Olshki, Firenze 1974.
- Porter P., *Fast Forward*, Oxford UP, Oxford 1984.
- —, *In a Trance through Paradise*, in G. Prampolini, M.C. Hubert (eds), *An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany*, Slatkine, Geneva 1993, pp. 183-197.
- Prampolini G., Hubert M.C. (eds), *An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany*, Slatkine, Geneva 1993.
- Prampolini G., *La letteratura di viaggio*, «Il ponte», 44, 1988, pp. 259-268.
- —, *Metafiction in the Italianate Novel*, «South Carolina Review», 40, 2007, pp. 199-204.
- Quartermaine P., *Jeffrey Smart*, Gryphon Books, Melbourne 1983.
- — (ed.), *Diversity Itself: Essays in Australian Arts and Culture*, The University of Exeter, Exeter, Devon 1986.
- —, *The Cypressess of Erehwyna: Jeffrey Smart in Tuscany*, in G. Prampolini, M.C. Hubert (eds), *An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany*, Slatkine, Geneva 1993, pp. 121-130.
- —, *Imaginary Homeland: Jeffrey Smart's Italy*, in E. Capon (ed.), *Jeffrey Smart. Retrospective*, Art Gallery of New South Wales, Sydney 1999, pp. 34-39.
- Rickard A., *Not Another Book About Italy*, New Holland, Frenchs Forest, NSW 2004.
- —, *The Last Book About Italy*, New Holland, Frenchs Forest, NSW 2005.
- Ryan J., Wallace-Crabbe C. (eds), *Imagining Australia. Literature and Culture in the New World*, Harvard UP, Cambridge, MA 2004.
- Ryan V., *Where the Cypress Rises: An Australian Artist in Umbria*, Lothian Books, Port Melbourne 2000.
- Shama S., *Landscape and Memory*, Random House, Vintage Books, New York 1995.
- Stendhal, *Roma, Napoli e Firenze nel 1817*, trans. by B. Maffi, B. Pincherle, Bompiani, Milano 1977.
- Sterling C., *Octopus. The Long Reach of the International Sicilian Mafia*, W.W. Norton & Company, New York 1990.
- Stille A., *Excellent Cadavers. The Mafia and the Death of the First Italian Republic*, Cape, London 1995.
- Tomasi di Lampedusa G., *The Leopard*, trans. by A. Colquhoun, Collins, London 1960.

Trapè R., *Interview with Peter Robb*, Sydney, March 2007.

— —, *Interview with Robert Dessaix*, Hobart, February 2007.

— —, *Interview with Peter Robb*, Sydney, April 2008.

— —, *Email Communication with Peter Robb*, September 2010.

Wallace-Crabbe C. (ed.), *The Australian Nationalists: Modern Critical Essays*, Oxford UP, Melbourne 1971.

Wellek R., Warren A., *Theory of Literature*, Harcourt Brace, New York 1949.

White R., *Inventing Australia: Images and Identity 1688-1980*, Allen & Unwin, Sydney 1981.

Whitlam G., *My Italian Notebook*, Allen & Unwin, Sydney 2002.

Wright N., *American Novelists in Italy. The Discoverers: Allston to James*, Pennsylvania UP, Philadelphia 1965.

**Davide Barbuscia** (barbusciadavide@hotmail.com)

Il saggio analizza la presenza del 'carnevalesco' bachtiniano come modalità estetica nel *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, soffermandosi sul 'realismo grottesco' e sulla presenza del carnevalesco nell'Inghilterra del diciottesimo secolo, in particolar modo sul fenomeno della *Masquerade*. Viene poi messa in evidenza l'estetica grottesca del *Tristram Shandy* e, attraverso l'analisi critica di alcuni aspetti specifici quali, ad esempio, il ruolo del romanziere come Jester e la rappresentazione grottesca del corpo, si dimostra come, e fino a che punto, essa sia riconducibile alla cultura carnevalesca delineata da Bachtin.

Parole-chiave: Sterne, *Tristram Shandy*, Bachtin, carnevalesco, grottesco.

This essay analyses the presence of the 'carnavalesque' – as outlined by Mikhail Bakhtin – in Laurence Sterne's *Tristram Shandy*. It focuses on Bakhtin's concept of the carnivalesque and on its aesthetic mode, so-called grotesque realism. It also deals with the presence of the carnivalesque in eighteenth-century England, and, in particular, the phenomenon of the *masquerade*. It highlights *Tristram Shandy's* grotesque aesthetic and demonstrates how, and to what extent, this can be traced back to the carnivalesque culture defined by Bakhtin through the analysis of aspects such as the role of the novelist as a jester, and the grotesque representation of the body.

Keywords: Sterne, *Tristram Shandy*, Bakhtin, carnivalesque, grotesque.

Davide Barbuscia è dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze). Fra i suoi interessi: il romanzo inglese settecentesco, Bachtin, Beckett, DeLillo, il dibattito teorico postmoderno, la filosofia del tempo, il rapporto tra cinema e letteratura.

Davide Barbuscia holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). Among his interests: XVIIIth century English novel, Bakhtin, Beckett, DeLillo, postmodern theory, the philosophy of time, the relationship between cinema and literature.

**Francesca Benucci** (banana.split@me.com)

Attraverso l'utilizzo di un corpus di circa 150.000 parole creato come parte integrante della tesi di dottorato, lo studio ha lo scopo di dimostrare come le associazioni semantiche di parole che appartengono ad un contesto giornalistico inglese della prima età moderna, siano di fondamentale importanza nel determinare non solo il lessico ma anche e soprattutto il modo di raccontare un evento di particolare rilevanza.

Parole-chiave: linguistica computazionale, linguaggio giornalistico inglese, collocazione lessicale, «Mercurius Aulicus», «Mercurius Britannicus».

This essay examines the semantic associations of words found in the mid-seventeenth-century news lexical environment using a newly created 150,000-word corpus. Its aim is to show how semantic associations of words belonging to a journalistic context in early modern English newspapers are fundamental, not only in order to determine lexical usage, but also the way important news is reported.

Keywords: corpus linguistics, early modern English news discourse, lexical collocation, «Mercurius Aulicus», «Mercurius Britannicus».

Francesca Benucci è dottore in ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze). Durante i suoi studi si è occupata principalmente di lingua inglese con particolare interesse per la linguistica computazionale.

Francesca Benucci holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). Her fields of interest are English language and computational linguistics.

**Tommaso Borri** (tommasoborri2004@libero.it)

Questo lavoro sviluppa una riflessione su alcuni aspetti della produzione letteraria in lingua inglese dei Caraibi. Lo scopo è quello di presentare alcuni aspetti significativi del dibattito culturale ed estetico che ha portato alla fondazione di un'identità letteraria della regione caraibica.

Parole-chiave: canone, identità, cultura. Caraibi, West Indies.

This work focuses on certain specific aspects of Caribbean literature in English, and on the cultural development of the West Indies in the twentieth century. The aim is to delineate some of the significant elements of the cultural and aesthetic debate that has influenced the development of the literary identity in the Caribbean.

Keywords: canon, identity, culture, Caribbean, West Indies.

Tommaso Borri è dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze). Si occupa di teoria della traduzione, e della cultura linguistico-letteraria irlandese. È membro dell'Efacs (European Federation of Associations and Centres of Irish Studies) e della Iasil (International Association for the Study of Irish Literature).

Tommaso Borri holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). His main areas of research are Translation Studies and Irish culture. He is a member of the European Federation of Associations and Centres of Irish Studies (Efacis) and of the International Association for the Study of Irish Literature (IASIL).

**Sheila Frodella** (sheilaeffe@virgilio.it)

Il saggio indaga le origini rinascimentali della tragicommedia pastorale ferrarese e analizza le modalità di trasmissione del capolavoro di Guarini verso l'Inghilterra tardoelisabettiana, soffermandosi sulla riscrittura ideologica del *Pastor fido* ad opera del realista Sir Richard Fanshawe nel periodo della guerra civile.

Parole-chiave: Fanshawe, Guarini, Pastor fido, tragicommedia, riscrittura.

This essay looks into the Italian origins of Renaissance pastoral tragicomedy. It follows the migration of Guarini's masterpiece to late Elizabethan England, focusing on the ideologically biased translation made by the royalist Sir Richard Fanshawe during the Civil War.

Keywords: Fanshawe, Guarini, Pastor fido, tragicomedy, rewriting.

Sheila Frodella si è laureata presso l'Università di Firenze con una tesi dal titolo *Elizabeth Barrett Browning e il percorso verso la rinascita della donna artista*. Insegna lingua e civiltà inglese nella scuola superiore. Ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze) discutendo una tesi dal titolo *Tragicommedia pastorale guariniana e politica culturale monarchica nell'Inghilterra tardo elisabettiana e Stuart*.

Sheila Frodella graduated from the University of Florence with a degree in English Literature and a thesis on Elizabeth Barrett Browning's rebirth as a woman and artist in Italy. She holds a PhD in English and American Studies (University of Florence), and teaches English language and culture in high schools. Her doctoral thesis focused on the migration of Italian pastoral drama to Tudor and Jacobean England.

**Samuele Grassi** (samuele.grassi@gmail.com)

Il saggio analizza le rappresentazioni del corpo di donne attraverso le figure del travestimento e le rivisitazione di miti greci in chiave femminista nei *plays* di Caryl Churchill e Timberlake Wertenbaker. L'indagine propone una serie di letture volte a dimostrare l'uso politico dei corpi sul palco, nel tentativo di rintracciare nuove articolazioni sostenibili per i femminismi del futuro.

Parole-chiave: Churchill, Wertenbaker, femminismo, cross-dressing, mito.

This essay investigates instances of women's bodies in performance through figures such as the cross-dressed body and the oppressed body in Greek mythology. Caryl Churchill and Timberlake Wertenbaker have used the performing body politically, that is, to address shifting perceptions on feminism and its prospects for the future.

Keywords: Churchill, Wertenbaker, feminism, cross-dressing, myth.

Samuele Grassi è dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze). Di recente, ha pubblicato *Looking Through Gender: Post-1980 British and Irish Drama* (2011). *Anarchismo queer: una introduzione* è in corso di stampa per i tipi di ETS. È membro dell'Editorial Board della rivista *Studi Irlandesi: A Journal of Irish Studies*.

Samuele Grassi holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). He is the author of *Looking Through Gender: Post-1980 British and Irish Drama* (2011). *Anarchismo queer: una introduzione* is forthcoming from ETS. He is a member of the Editorial Board of the journal *Studi Irlandesi: A Journal of Irish Studies*.

**Arianna Gremigni** (ariannagremigni@gmail.com)

Dopo la diagnosi di sieropositività, il regista inglese Derek Jarman documentò tutto il decorso della malattia nei suoi diari e in due autobiografie. Attraverso l'analisi della produzione narrativa di Jarman, in questo lavoro si prendono in considerazione i due assi, temporale e spaziale, per scoprire come Jarman abbia costruito un'identità personale e narrativa queer nello spazio pubblico della malattia.

Parole-chiave: AIDS, autobiografia, cinema indipendente, diario, queer.

After having been diagnosed HIV positive, British independent director Derek Jarman documented his life and the stages of his illness writing journals and autobiographies. This essay analyses the conception of time and space in Jarman's literary works in order to determine how he managed to cut out his own dissenting dimension in the heteronormative society that blamed him for his illness.

Keywords: AIDS, autobiography, journal, independent cinema, queer.

Arianna Gremigni è dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze); la sua tesi, *Racialized Aliens and Black Vampires: Science Fictional Musings on the Space of the Stranger*, prende in esame romanzi di fantascienza contemporanea di lingua inglese. Si interessa anche di studi queer, studi culturali e di genere.

Arianna Gremigni holds a PhD in English and American Studies (University of Florence); her doctoral thesis, titled *Racialized Aliens and Black Vampires: Science Fictional Musings on the Space of the Stranger*, is on contemporary science fiction. Her fields of research are Cultural Studies, and Queer Gender Studies.

**Claudia Luppino** (claudia.luppino@hotmail.it)

Il saggio prende in esame una recente raccolta di racconti della scrittrice sudafricana premio Nobel Nadine Gordimer e ne studia le strategie di costruzione e di decostruzione dell'identità dei personaggi, in particolare rispetto alle lingue attraverso cui essi si esprimono (lingua madre, lingua imposta dal colonizzatore, linguaggio del corpo) e rispetto al loro rapporto col passato (personale, familiare, collettivo), facendo riferimento a recenti teorie antropologiche

e filosofiche intorno al concetto di identità e al dibattito postcoloniale su lingua e potere.

Parole-chiave: lingua e identità, Nadine Gordimer, postcoloniale, storia, short story.

This essay analyses a recent collection of short stories by South African Nobel Laureate Nadine Gordimer. It focuses on the strategies of identity construction and deconstruction and follows two major tracks, namely, that of the different languages through which the characters express themselves (their mother-tongue; the language imposed by the colonizer; body-language); and that of their relationship with the past (personal past; family past; collective past). Reference is made to recent philosophical and anthropological theories about identity and the postcolonial debate about language and power.

Keywords: language and identity, Nadine Gordimer, postcolonial, history, short story.

Claudia Luppino ha ottenuto il titolo di dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze) con una tesi intitolata *From John McGahern to Claire Keegan: Resistance to Postmodernism in Contemporary Irish Fiction*. I suoi campi di interesse includono la letteratura contemporanea irlandese e inglese, la storia e la filosofia contemporanee, e gli studi postcoloniali. Ha pubblicato articoli su John McGahern, William Trevor e altri autori irlandesi contemporanei.

Claudia Luppino holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). The title of her PhD thesis is *From John McGahern to Claire Keegan: Resistance to Postmodernism in Contemporary Irish Fiction*. Her main fields of interest and research include contemporary Irish and English fiction, contemporary history and philosophy, and postcolonial studies. She has written on John McGahern, William Trevor and other contemporary Irish authors.

**Elisa Martini** (elisa.martini@gmail.com)

La figura dell'alieno nella science-fiction è diffusa e frequente e la presenza aliena (reale o immaginata) resta uno dei temi cardine del genere. Attraverso l'analisi di alcuni esempi di ibridazione umano-alieno tratti dall'ambito fantascientifico, il saggio si propone di chiarire l'uso del topos alieno come metafora dell'Altro e dell'ibridazione come contatto con l'Alterità, inquadrando le due prospettive in un immaginario percorso verso il Sovraumano.

Parole-chiave: cinema di fantascienza, fantascienza, gender studies, ibridi umano-alieno, incontri umano-alieno.

In science fiction literature, aliens are extensively used as metaphor. Their presence (real or imaginary) is a key feature of the genre. Examples of hybridisation between human and alien in science-fiction will be looked at in this essay to suggest an alternative perspective for the interpretation of the encounter with the Other. These encounters impact on the human and draw an imaginary path towards the superhuman.

Keywords: sci-fi cinema, science fiction, gender studies, human-alien hybrids, human-alien encounters.

Elisa Martini si è laureata presso l'Università degli Studi di Firenze con una tesi dal titolo *The White Devil ed il metodo compositivo websteriano*. Attualmente sta lavorando alla sua tesi di dottorato, un'analisi strutturale delle tecniche compositive e delle strutture contrappuntistiche del teatro inglese fra Cinque e Seicento. Le sue principali aree di ricerca sono il teatro inglese del Cinquecento e del Seicento e la musicologia, con incursioni nella science-fiction e nei modelli narrativi di graphic novels e videogames.

Elisa Martini graduated from the University of Florence with the thesis *The White Devil ed il metodo compositivo websteriano* (*The White Devil and Webster's dramaturgy*). Her main research fields are Elizabethan and Jacobean Theatre and Music Studies. She is also interested in science fiction and the narrative structures of graphic novels and videogames. She is currently working on her PhD dissertation on Compositional Techniques and Contrapuntal Structures in Elizabethan and Jacobean Theatre.

**Valentina Milli** (valmentina@libero.it)

Questo saggio mette in luce il tema della ricerca della conoscenza nel quarto e ultimo romanzo compiuto di Flann O'Brien e, in modo particolare, investiga la rappresentazione di religione e scienza come risposte inefficaci ai grandi interrogativi esistenziali dell'essere umano.

Parole-chiave: Flann O'Brien, *The Dalkey Archive*, scienza, realtà/finzione, teoria molecolare.

This essay analyses the theme of the search for truth in Flann O'Brien's fourth and last novel. It shows how religion and science are derided and represented as two very weak answers to human existential doubts.

Keywords: Flann O'Brien, *The Dalkey Archive*, science, reality/fiction, molecular theory.

Valentina Milli è dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze). Tra i suoi interessi di studio: la letteratura irlandese contemporanea, il fantastico, la narrativa di Flann O'Brien e l'uso dello Hiberno-English come lingua letteraria. Ha pubblicato un'intervista al romanziere Frank Ronan dal titolo *A Novel Is a Lengthy Question* (2006) e il saggio *Petrarca in Hiberno English: i sonetti tradotti da John Millington Synge* (2008). È membro dell'Editorial Board della rivista *Studi Irlandesi: A Journal of Irish Studies* e della International Association for the Study of Irish Literatures (IASIL).

Valentina Milli holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). Her main fields of interest are: contemporary Irish literature, the fantastic, Flann O'Brien and the use of Hiberno-English in literature. Her publications include an interview with novelist Frank Ronan, *A Novel is a Lengthy Question* (2006) and an essay on John Millington Synge's transla-



tions of Petrarch's sonnets, *Petrarca in Hiberno English: i sonetti tradotti da John Millington Synge* (2008). She is a member of the Editorial Board of the journal *Studi Irlandesi: A Journal of Irish Studies* and of the International Association for the Study of Irish Literatures (IASIL).

**Roberta Trapè** (robertatrape@hotmail.com)

Il saggio prende in esame *Midnight in Sicily* di Peter Robb nel contesto della letteratura australiana del viaggio in Italia. Il viaggio di Robb in Sicilia del 1995 fa da cornice alla narrazione della storia dell'Italia degli ultimi tre decenni, con una particolare attenzione al nesso tra politica italiana e criminalità organizzata siciliana. Utilizzando le discussioni teoriche sulla descrizione fornite da Gérard Genette e Philippe Hamon, Trapè analizza le immagini di Palermo e Napoli.

Parole chiave: letteratura australiana contemporanea, letteratura di viaggio, mafia siciliana, Peter Robb, viaggio australiano in Italia.

This essay analyses Peter Robb's *Midnight in Sicily*. In writing the book, Robb narrates his journey to Sicily in 1995, and goes over the most "excellent" crimes committed by the Mafia during the last three decades: travel narrative reveals itself to be the framework for first-rate investigative journalism. Trapè focuses on Robb's descriptions of Palermo and Naples, availing herself of the theoretical discussions of descriptions provided by Gérard Genette and Philippe Hamon.

Keywords: contemporary Australian literature, travel writing, Sicilian mafia, Peter Robb, Australian travel to Italy.

Roberta Trapè è dottore di ricerca in Anglistica e Americanistica (Università di Firenze). Ha lavorato presso l'Università di Melbourne, School of Languages and Linguistics, per cinque anni. Si interessa di letteratura di viaggio, letteratura australiana contemporanea e di studi sullo spazio. La sua più recente pubblicazione è il libro: *Imaging Italy Through the Eyes of Contemporary Australian Travellers (1990-2010)* (2011).

Roberta Trapè holds a PhD in English and American Studies (University of Florence). She worked as a Lecturer at the University of Melbourne, School of Languages and Linguistics, for five years. Her research interests are: travel writing, contemporary Australian literature and theories of space. Her most recent publication is the book *Imaging Italy Through the Eyes of Contemporary Australian Travellers (1990-2010)* (2011).



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 evidenze 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 olivicolearia 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 Pellicano, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi: verso una nuova scienza. Un inedito trattato galileiano di architettura nella Firenze del 1650*
42. Aldo Burrelli (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 Mezzomonte. 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 Pecoriello, 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 empolese*
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 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*
96. Massimo Moneglia, Alessandro Panunzi (edited by), *Bootstrapping Information from Corpora in a Cross-Linguistic Perspective*
97. Alessandro Panunzi, *La variazione semantica del verbo essere nell'Italiano parlato*
98. Matteo Gerlini, *Sansone e la Guerra fredda. La capacità nucleare israeliana fra le due superpotenze (1953-1963)*
99. Luca Raffini, *La democrazia in mutamento: dallo Stato-nazione all'Europa*
100. Gianfranco Bandini (a cura di), *noiloro. Storia e attualità della relazione educativa fra adulti e bambini*
101. Anna Taglioli, *Il mondo degli altri. Territori e orizzonti sociologici del cosmopolitismo*
102. Gianni Angelucci, Luisa Vierucci (a cura di), *Il diritto internazionale umanitario e la guerra aerea. Scritti scelti*
103. Giulia Mascagni, *Salute e disuguaglianze in Europa*
104. Elisabetta Cioni, Alberto Marinelli (a cura di), *Le reti della comunicazione politica. Tra televisioni e social network*
105. Cosimo Chiarelli, Walter Pasini (a cura di), *Paolo Mantegazza e l'Evoluzionismo in Italia*
106. Andrea Simoncini (a cura di), *La semplificazione in Toscana. La legge n. 40 del 2009*
107. Claudio Borri, Claudio Mannini (edited by), *Aeroelastic phenomena and pedestrian-structure dynamic interaction on non-conventional bridges and footbridges*
108. Emiliano Scampoli, *Firenze, archeologia di una città (secoli I a.C. - XIII d.C.)*
109. Emanuela Cresti, Iørn Korzen (a cura di), *Language, Cognition and Identity. Extensions of the endocentric/exocentric language typology*
110. Alberto Parola, Maria Ranieri, *Media Education in Action. A Research Study in Six European Countries*
111. Lorenzo Grifone Baglioni (a cura di), *Scegliere di partecipare. L'impegno dei giovani della provincia di Firenze nelle arene deliberative e nei partiti*

112. Alfonso Lagi, Ranuccio Nuti, Stefano Taddei, *Raccontaci l'ipertensione. Indagine a distanza in Toscana*
113. Lorenzo De Sio, *I partiti cambiano, i valori restano? Una ricerca quantitativa e qualitativa sulla cultura politica in Toscana*
114. Anna Romiti, *Coreografie di stakeholders nel management del turismo sportivo*
115. Guidi Vannini (a cura di), *Archeologia Pubblica in Toscana: un progetto e una proposta*
116. Lucia Varra (a cura di), *Le case per ferie: valori, funzioni e processi per un servizio differenziato e di qualità*
117. Gianfranco Bandini (a cura di), *Manuali, sussidi e didattica della geografia. Una prospettiva storica*
118. Anna Margherita Jasink, Grazia Tucci e Luca Bombardieri (a cura di), *MUSINT. Le Collezioni archeologiche egee e cipriote in Toscana. Ricerche ed esperienze di museologia interattiva*
119. Ilaria Caloi, *Modernità Minoica. L'Arte Egea e l'Art Nouveau: il Caso di Mariano Fortuny y Madrazo*
120. Heliana Mello, Alessandro Panunzi, Tommaso Raso (edited by), *Pragmatics and Prosody. Illocution, Modality, Attitude, Information Patterning and Speech Annotation*
121. Luciana Lazzeretti, *Cluster creativi per i beni culturali. L'esperienza toscana delle tecnologie per la conservazione e la valorizzazione*
122. Maurizio De Vita (a cura di / edited by), *Città storica e sostenibilità / Historic Cities and Sustainability*
123. Eleonora Berti, *Itinerari culturali del consiglio d'Europa tra ricerca di identità e progetto di paesaggio*
124. Stefano Di Blasi (a cura di), *La ricerca applicata ai vini di qualità*
125. Lorenzo Cini, *Società civile e democrazia radicale*
126. Francesco Ciampi, *La consulenza direzionale: interpretazione scientifica in chiave cognitiva*
127. Lucia Varra (a cura di), *Dal dato diffuso alla conoscenza condivisa. Competitività e sostenibilità di Abetone nel progetto dell'Osservatorio Turistico di Destinazione*
128. Riccardo Roni, *Il lavoro della ragione. Dimensioni del soggetto nella Fenomenologia dello spirito di Hegel*
129. Vanna Boffo (edited by), *A Glance at Work. Educational Perspectives*
130. Raffaele Donvito, *L'innovazione nei servizi: i percorsi di innovazione nel retailing basati sul vertical branding*
131. Dino Costantini, *La democrazia dei moderni. Storia di una crisi*
132. Thomas Casadei, *I diritti sociali. Un percorso filosofico-giuridico*
133. Maurizio De Vita, *Verso il restauro. Tesi, tesi, progetti per la conservazione*
134. Laura Leonardi, *La società europea in costruzione. Sfide e tendenze nella sociologia contemporanea*
135. Antonio Capestro, *Oggi la città. Riflessione sui fenomeni di trasformazione urbana*
136. Antonio Capestro, *Progettando città. Riflessioni sul metodo della Progettazione Urbana*
137. Filippo Bussotti, Mohamed Hazem Kalaji, Rosanna Desotgiu, Martina Pollastrini, Tadeusz Łoboda, Karolina Bosa, *Misurare la vitalità delle piante per mezzo della fluorescenza della clorofilla*
138. Francesco Dini, *Differenziali geografici di sviluppo. Una ricostruzione*
139. Maria Antonietta Esposito, *Poggio al vento la prima casa solare in Toscana - Windy hill the first solar house in Tuscany*
140. Maria Ranieri (a cura di), *Risorse educative aperte e sperimentazione didattica. Le proposte del progetto Innovascuola-AMELIS per la condivisione di risorse e lo sviluppo professionale dei docenti*
141. Andrea Runfola, *Apprendimento e reti nei processi di internazionalizzazione del retail. Il caso del tessile-abbigliamento*
142. Vanna Boffo, Sabina Falconi, Tamara Zappaterra (a cura di), *Per una formazione al lavoro. Le sfide della disabilità adulta*
143. Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Wellliferatur. Ungheria*
144. Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Percorsi di ricerca*
145. Enzo Catarsi (a cura di), *The Very Hungry Caterpillar in Tuscany*
146. Daria Sarti, *La gestione delle risorse umane nelle imprese della distribuzione commerciale*