

FILIGRANE

Percorsi nell'opera critica di Caroline Patey

A cura di Sara Sullam





FILIGRANE

Percorsi nell'opera critica di Caroline Patey

A cura di Sara Sullam

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2019 Sara Sullam
ISBN 978-88-5526-146-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Vera Rossi, “Porta sul giardino”, 2017, dettaglio

n°31

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2019

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>

Questo volume è stato realizzato su fondi FFABR 2017.



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani

Indice

FILIGRANE: RELAZIONI, GENERAZIONI.....	II
PARIGINA ANGLISTA MILANESE: SULLE TRACCE DI CAROLINE PATEY	13
RINGRAZIAMENTI	19
NOTE SUI TESTI DI CAROLINE PATEY	21

CAROLINE PATEY E L'IGNOTO MANIERISMO INGLESE

Con un'antologia di testi di Caroline Patey

QUESTO GIARDINO È UN TEATRO. PERCORSI EUROPEI NELLA TERZA NATURA MANIERISTA.....	29
IMMAGINI IN CAMUFFA. APPUNTI PER UNA STORIA DELL'IGNOTO MANIERISMO INGLESE	49

MODERNISMO E DINTORNI

Con un'antologia di testi di Caroline Patey

LA LOGICA DI ULYSSES: MUSICA, MITO, METONIMIA	75
EMPIRE, ETHNOLOGY AND <i>THE GOOD SOLDIER</i>	93
SENZA FINE: LA LINGUA LIQUIDA	109

ITINERARI NEL REGNO UNITO CONTEMPORANEO

Con un'antologia di testi di Caroline Patey

WHEN ISHIGURO VISITS THE WEST COUNTRY: AN ESSAY ON <i>THE REMAINS OF THE DAY</i>	127
FROM PAGE TO HERITAGE: MAPPING AND MARKETING IN ENGLISH CULTURE	149

IL MUSEO CHE NON C'È: NOTE SULLA DISPERSIONE DEL PATRIMONIO IN GRAN BRETAGNA	161
ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI DI CAROLINE PATEY	173
INDICE DEI NOMI.....	179

FILIGRANE: RELAZIONI, GENERAZIONI

di Sara Sullam, con Mariacristina Cavecchi, Francesca Cuojati e Laura Scuriatti

Questo libro presenta tre percorsi di lettura nel corpus saggistico di Caroline Patey – *Caroline Patey e l'ignoto manierismo inglese, Modernismo e dintorni, Itinerari nel Regno Unito contemporaneo* – corredati da una selezione dei suoi scritti. L'intento è stato raccogliere in un unico volume, in Open Access, saggi collocati su un ampio arco cronologico (dai primi anni Ottanta a oggi) e non sempre di facile accesso che, considerati nel loro insieme, delineano con precisione le coordinate principali dell'opera critica di Caroline Patey. I saggi raccolti in ogni sezione vengono infatti inquadrati all'interno del suo più ampio percorso intellettuale e accademico, sullo sfondo delle evoluzioni dell'anglistica e, in parte, della comparatistica.

In filigrana, come vuole il titolo di questo volume, nelle pagine che seguono si scorge una fitta rete di relazioni che si articola su varie generazioni, perché gli insegnamenti di Caroline Patey sono germogliati lungo gli anni. Come scriveva Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé* “i capolavori non nascono soli e isolati; sono il risultato di molti anni di pensiero in comune”. *Si parva licet*, questo libro esiste anche perché Caroline Patey, come emerge chiaramente dal lungo elenco delle sue curatele, ha saputo sempre dare valore e consistenza alla collaborazione con ognuna delle sue allieve, insieme con le quali ha esplorato dimensioni diversissime della letteratura inglese e dell'amicizia. È questa diversità, intesa come ricchezza, che auspichiamo venga restituita in questo volume.

PARIGINA ANGLISTA MILANESE:
SULLE TRACCE DI CAROLINE PATEY

Tracciare percorsi di lettura nell'opera di Caroline Patey significa accettare di non fissarsi mai in un sol luogo, di non accomodarsi mai all'interno di un unico punto di vista, di non abituare mai il proprio orecchio a una sola lingua, a un solo idioma critico. L'oggetto di indagine è sempre lo stesso: la letteratura inglese, o quella irlandese. Ma le vie d'accesso che vi conducono sono le più diverse, raramente sono le strade maestre, e ciò permette di godere di scorci mai contemplati prima, o di guardarli comunque da una prospettiva diversa. "On ne voit presque jamais si sûrement un mot que de dehors, c'est à dire de l'étranger" scriveva Stéphane Mallarmé in *Les Mots anglais*: opinione, questa, massimamente condivisibile, e utile viatico per inoltrarsi negli scritti raccolti in questo volume. Che si tratti di manierismo, modernismo, o di autori contemporanei lo sguardo di Caroline Patey è sempre mobile, abbraccia una mappa amplissima. Il suo disegno della letteratura inglese – e irlandese – si sviluppa lungo una linea serpentina di hogarthiana memoria. O, come suggerisce il titolo di questo volume, in filigrana. Nulla di strano, se si considera che stiamo parlando di una parigina anglista milanese.

PARIGINA

Nascere a Parigi nel 1949 significa frequentare l'università intorno al 1968: si dice che la madre di Caroline, che nel maggio di quell'anno si trovava in visita negli Stati Uniti, avrebbe voluto tornare di gran carriera in Francia (ma non poté farlo causa sciopero generale) dopo avere visto sul giornale una foto della figlia seduta su un pianoforte nell'università occupata. Pur senza indulgere nell'aneddotica, è facile immaginare il fermento politico e intellettuale di quegli anni, ricordati tra l'altro come il decennio d'oro della

teoria letteraria, e caratterizzati in generale da una forte compenetrazione dei saperi. Non serve snocciolare un elenco di nomi arcinoti di linguisti, letterati, sociologi e filosofi di stanza nella capitale francese, ma forse occorre ricordare che nel 1968 prende avvio l'esperienza del Centro Universitario Sperimentale di Vincennes, un'università che fa dell'interdisciplinarietà la propria vocazione, inaugurando anche nuove pratiche di insegnamento ispirate dai movimenti politici di quegli anni. Sempre a Vincennes (che tra l'altro è il comune alle porte di Parigi in cui nasce e cresce Caroline) nel 1970 presso la Cartoucherie Ariane Mnouchkine stabilirà la compagnia del Théâtre du Soleil, inaugurando una nuova forma di teatro popolare.

Eppure, per quanto potesse essere facile accomodarsi nella Parigi di fine anni Sessanta, trovare lì un proprio *ubi consistam*, Caroline parte ben presto per esperienze che la collocheranno sempre nella posizione dell'*outsider*, vissuta non con scontato orgoglio, ma come costante ricerca di una dinamica stabilità. Già durante gli studi di lettere (nel 1970 prenderà la *licence ès lettres*) alla Sorbonne Nouvelle (l'attuale Paris III), trascorre l'anno accademico 1969-1970 a Dublino, dove è lettrice di francese presso la Christian Brothers School. Il soggiorno irlandese, che coincide con la stagione dei disordini in Irlanda del Nord, le lascerà in eredità un grande interesse per la cultura e la letteratura dell'isola, che la accompagnerà lungo tutta la sua carriera di docente e studiosa. Nemmeno nel 1971, dopo la *maîtrise* in letteratura inglese, Caroline resta a Parigi: si trasferisce a vivere a Milano, dove nel 1974, poco prima della nascita della figlia Chiara, si laurea all'università Statale con una tesi su *The Waste Land* sotto la direzione di Nemi D'Agostino, Matilde Strimpel e Luigi De Nardis.

MILANESE, ANGLISTA

“Molti studenti – e alcuni miei colleghi – pensano che Caroline Patey sia inglese. Invece no, è francese, parigina.” Così glossò il professore di glottologia durante una delle prime lezioni del suo corso, dopo che qualcuno si era lanciato in un'ardita pronuncia inglesizzante del nome di quella che veniva comunemente chiamata “la Patèi”. Aneddoto, questo, che ben illumina il turbamento nell'orizzonte d'attesa di chi si trovava davanti una professoressa francese che in perfetto italiano intratteneva (o, talvolta, letteralmente, tratteneva) gli studenti non specialisti di letteratura inglese. Invece di sfruttare la conoscenza da madrelingua del francese, Caroline Patey prosegue la propria carriera accademica nell'anglistica¹. Ma è anche molto curiosa di conoscere un'Italia della quale, prima del suo arrivo, come spesso ricorda, in

¹ È addetta alle esercitazioni di letteratura inglese dal 1974 al 1976, assistente incaricata supplente dal 1976 al 1981, poi ricercatrice fino al 2001, anno in cui diventa associato. È professoressa ordinaria dal 2010 alla pensione, nel 2018.

Francia si sapeva in realtà molto poco. La frequentazione della casa di Paola Dalai, zia del primo marito e colonna portante della casa editrice Garzanti, le permette di entrare in contatto con il vivace mondo editoriale del capoluogo lombardo, che in quegli anni è una vera e propria ‘porta d’Europa’ attraverso cui entra in Italia gran parte della letteratura straniera. Sempre grazie alla mediazione di Paola Dalai, Caroline inizia una collaborazione con l’editore Garzanti, per lo più per la redazione dell’Enciclopedia europea. Sono gli anni in cui nella casa editrice lavorano Livio Garzanti, Gina Lagorio, Giorgio Cusatelli, il poeta Tiziano Rossi, e Teresa Cremisi, poco prima di lasciare Milano per casa Gallimard. Anni in cui Caroline Patey diventa una milanese che concilia, come si direbbe in inglese, *town* e *gown*, muovendosi però sempre con la libertà di chi entra in un mondo avendolo prima osservato – ed esperito – da fuori.

ANGLISTA MILANESE (TRA LONDRA E PARIGI)

L’Irlanda, si è detto; una laurea in lettere negli anni in cui a Parigi furoreggia lo strutturalismo: si mettano insieme le due cose e non è difficile arrivare a James Joyce. È a lui, che Caroline Patey, a partire dall’inizio degli anni Ottanta, complice il centenario della nascita dello scrittore e una comunità scientifica molto attiva (che in Italia, tra l’altro, conta studiosi di vaglio come Giorgio Melchiori) dedica i suoi primi scritti.

Gli anni Ottanta, saranno quasi interamente dedicati alle ricerche su Joyce, condotte, in pieno accordo con l’*habitus* nomade dello scrittore irlandese, tra Milano, Parigi e Londra. Frutto di quel decennio è la monografia *Tempi difficili. Su Joyce e Proust* (Marcos y Marcos 1991), in cui emerge con chiarezza il profilo di un’anglista comparatista che si muove con agio, oltre che tra diverse città, tra due mostri sacri del romanzo del Novecento. Sempre a Joyce sarà dedicato il primo corso monografico alla Statale nel 1991, durante il quale invita un ancora poco noto Declan Kiberd, destinato a scrivere i libri più importanti sulla letteratura della giovane nazione (uno fra tutti *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, 1996)².

Nella capitale inglese Caroline, insieme con il secondo marito Emanuele Ronchetti, storico della filosofia e studioso di Hume, soggiorna regolarmente ogni estate, stabilendosi tra Clerkenwell e Islington, e frequentando, oltre la British Library, le strade della città, le sue dimore. Chi ha avuto la fortuna di seguirla *magnis itineribus* nel corso monografico su Londra³, o, di persona

2 L’Irlanda tornerà in un nuovo corso su *Ulisse* nell’a.a. 2001-2002, nell’a.a. 2004-2005 con *The Irish Century* che guarda oltre Joyce alla letteratura irlandese contemporanea e al suo rapporto con la giovane nazione, e, infine, nel corso monografico su *Ulisse* che tiene come professore invitato a Bard College, Berlino, nell’a.a. 2019-2020.

3 A.a. 1998/1999. Il corso era parte di un dittico iniziato con un corso monografico su Parigi (o meglio sugli inglesi a Parigi), nell’a.a. 1997/1998. Resta ancora la possibilità di

nelle camminate londinesi ricorderà di essersi mosso, per esempio, sulle orme dell'amato Samuel Pepys nella Londra che rinasce dopo la peste e l'incendio; di aver fatto una sosta al Foundling Hospital di hogarthiana memoria; o, ancora, di aver visitato la casa dell'architetto John Soane al numero 13 di Lincoln's Inn Fields, la dimora che ispirerà a Henry James la metafora della "casa della narrativa" nella celebre prefazione di *Ritratto di signora*.

"A zonzo: nel tempo e nel testo": così si intitola l'introduzione che Caroline Patey scrive per l'edizione italiana di *Per una storia della mia casa di Soane* (Sellerio 2010, in collaborazione con Francesca Cuojati). E a zonzo, partendo da Pentonville Road e percorrendo la città da una parte all'altra sulle orme di Henry James, eccentrico londinese d'adozione, Caroline Patey scrive *Londra. Henry James e la capitale del moderno* (Unicopli 2004). Non mancano poi le escursioni non solo letterarie nell'East End delle comunità immigrate⁴, o in parti della città meno note agli stranieri ma in rapida trasformazione alla fine del Novecento, come a suggerire che un pomeriggio speso per andare a vedere la nuova Peckham Library non era certo di minore utilità e piacere rispetto a quello trascorso alla British Library.

EVERYWHERE HOME

È, insomma, un andirivieni costante quello di Caroline Patey – tra città, lingue, letterature, ma sempre con un centro di gravità: la letteratura inglese – che ispira e innerva anche le sue ricerche di ampio respiro. I titoli dei convegni internazionali che ha organizzato sono rivelatori: si va da *Anglo-American Modernity and the Mediterranean* (Milano 2004, con Francesca Cuojati e Giovanni Cianci), a *Transits: The Nomadic Geographies of Anglo-American Modernism* (Gargnano 2008, con Giovanni Cianci e Sara Sullam), a *Provence and the British Imagination* (Aix-en-Provence 2010, con Beatrice Laurent, Claire Davison, Nathalie Vanfasse), in cui appare chiara la volontà di tracciare una mappa quanto più ampia della letteratura inglese; ai convegni dedicati alla dimensione globale di grandi figure della letteratura e della cultura inglese: *Tra le lingue, tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett* (2006, con Mariacristina Cavecchi), *Will the Modernist: Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes* (2014, con Giovanni Cianci), e infine *Enduring Presence: William Hogarth's British and European Afterlives* (2018), il convegno che chiude la sua carriera presso l'ateneo milanese.

Sono quelle le occasioni in cui Caroline consolida, negli anni, la sua rete di relazioni professionali, che spesso si trasformano in veri propri sodalizi

visitare Londra accompagnati da Caroline Patey, che contribuisce alla guida Touring della capitale inglese (edizione 2002; vedi elenco pubblicazioni).

⁴ A queste Caroline dedica il corso di Cultura Inglese per Scienze Umanistiche per la Comunicazione; *Un paese al plurale. Diversità e multiculturalismo nella Gran Bretagna di oggi*, nell'a.a. 2003-2004.

umani, cementati dalle cene conclusive a casa sua durante le quali si ha un assaggio della cura che metterà nel raccogliere i contributi del convegno. Non stupirà quindi che Caroline sia stata la colonna portante del programma di scambio Erasmus fin dai suoi inizi, e che abbia formato così generazioni di anglisti “europei”.

Nel 2008, all'interno del progetto di ricerca *Transits*, Caroline Patey insieme con la regista Giulia Ciniselli gira un film documentario *Nowhere Home: Space and Place in British Modernism*⁵. A partire da Londra, Caroline e Giulia visitano le dimore di diversi scrittori e artisti: dalle case di Virginia Woolf a quella di Derek Jarman a Dungenness, vero e proprio testamento del regista. Si tratta sempre di artisti che, seppur profondamente radicati in spazi e luoghi inglesi, hanno fatto della dislocazione, reale o metaforica, la cifra costitutiva della propria opera. Lo stesso si può dire di Caroline Patey, parigina anglista milanese.

5 <https://vimeo.com/user12253797/review/482519544/e54ad2c394>

RINGRAZIAMENTI

Voglio ringraziare il Dipartimento di Lingue e letterature straniere dell'Università degli Studi di Milano per avere accolto questo volume all'interno della propria collana. Un ringraziamento particolare va ai direttori della collana, Monica Barsi e Danilo Manera, che hanno seguito la lavorazione del volume con grande cura e attenzione. Sono grata agli editori delle riviste e dei volumi per aver concesso i diritti di riproduzione dei saggi di Caroline Patey qui antologizzati; a Vera Rossi per aver fatto dono della fotografia di copertina, e a Giulia Ciniselli per la possibilità di creare un link al film da lei realizzato con Caroline Patey, *Nowhere Home*. Infine un ringraziamento speciale va a Mariacristina Cavecchi, Francesca Cuojati e Laura Scuriatti, "sorelle maggiori" da più di vent'anni, alle quali il progetto di questo volume deve molto. E, ovviamente, un *merci!* a Caroline, per i suoi insegnamenti che, sono certa, continueranno a dare frutti.

NOTE SUI TESTI DI CAROLINE PATEY

Si ringraziano i seguenti editori e l'autrice per aver concesso la riproduzione dei seguenti saggi.

Edizioni Dedalo: *Questo giardino è un teatro. Percorsi europei della terza natura manierista*, "Il Piccolo Hans" 83/84 (1994): 202-228.

Franco Cesati Editore: *Immagini in camuffa. Appunti per una storia dell'ignoto manierismo inglese*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Lettere e Arti nel Rinascimento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2000: 469-488.

Bulzoni Editore: *La logica di Ulysses: musica, mito, metonimia*, in C. De Petris (ed.), *Joyce Studies in Italy Volume 2*, Roma, Bulzoni, 1988: 173-192.

Brill: *Empire, Ethnology and The Good Soldier*, in R. Hampson and M. Saunders (eds.), *Ford Madox Ford's Modernity*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003: 83-102.

Mimesis Edizioni: capitolo *Senza fine. La lingua liquida in Gita al faro. Circumnavigazioni*, Milano, Mimesis: 149-62.

Cisalpino: *When Ishiguro Visits the West Country: An Essay on The Remains of the Day*, "Acme" 44.2 (1991): 135-155.

Unicopli: *From Page to Heritage. Mapping and Marketing English Culture* in G. Iamartino, M. Bignami and C. Pagetti (eds.), *The Economy Principle in English: Linguistic, Literary and Cultural Perspectives. Proceedings of the XIX Conference of the Associazione Italiana di Anglistica*, Milan 21-23 October 1999, Milano, Unicopli, 2002: 589-599.

Si ringrazia la rivista *Altre Modernità* (<https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>) per aver permesso di riprodurre il saggio *Il museo che non c'è. Note sulla dispersione del patrimonio in Inghilterra*, "Altre Modernità" 6 (2011): 1-12.

CAROLINE PATEY
E L'IGNOTO MANIERISMO INGLESE

Con un'antologia di testi di Caroline Patey

Nel 1996 Caroline Patey pubblica *Manierismo*¹, diciannovesimo volume all'interno della collana "Storia dei Movimenti e delle Idee" diretta da Alberto Cadioli ed edita da Editrice Bibliografica. Così come 'modernismo', anche 'manierismo' è un termine dalla traduzione all'apparenza semplice, ma che in ogni lingua e in ogni tradizione di studio descrive un ambito diverso. I tratti essenziali del manierismo si colgono così in un costante movimento oscillatorio, in un andirivieni tra diversi ambiti. Non sarà quindi difficile comprendere da dove nasca l'interesse di Patey per il manierismo, fenomeno "che tollera male la circoscrizione nello spazio come le delimitazioni temporali" (Patey 1996: 5) e che, seppur prevalente nella sfera delle arti visive, investe anche la letteratura. Il volume ripercorre il contesto culturale del fenomeno, così come il suo sviluppo, per poi concentrarsi su alcuni protagonisti. Se gran parte del volume si concentra sull'Italia, da Vasari a Lomazzo a Tasso, Patey mostra bene come "non solo la maniera parla più linguaggi, e più lingue, ma si insinua in forme a sé aliene e talvolta antitetiche" (Patey 1996: 59).

Patey illumina anche alcuni momenti chiave nella storia dell'"ignoto" manierismo inglese, scrivendo una pagina di storia culturale e letteraria fino ad allora rimasta pressoché inesplorata. "È londinese", scrive Patey, "l'ultima tappa del manierismo prima del suo riassorbimento in poetiche più strutturate e autoritarie" (Patey 1996: 48). In Inghilterra, la presenza manierista "si avverte essenzialmente "nell'architettura dei giardini e in ambito teatrale e scenografico" (Patey 1996: 49), ed è su questo che si concentrano i due saggi qui presentati, *Questo giardino è un teatro. Percorsi europei nella terza natura manierista* (1994) e *Immagini in camuffa. Appunti per una storia dell'ignoto manierismo inglese* (2000). I due contributi, insieme con

¹ Per questa e le successive pubblicazioni di Patey qui citate si rimanda all'elenco completo delle pubblicazioni all'interno del presente volume.

Shakespeare's Italian Nature, or, from Garden to Stage (1999), offrono approfondimenti specifici sul manierismo di Shakespeare.

A causa della turbolenta riscoperta dell'estetica manierista e delle continue oscillazioni del termine da un lato, e della sua penetrazione tardiva e apparentemente marginale in Inghilterra dall'altro, la storia del manierismo inglese è sorprendentemente poco studiata. È solo del 1988 la monografia di John Greenwood (*Shifting Perspective and the Stylish Style: Mannerism in Shakespeare and his Jacobean Contemporaries*) e del 1989 quella di Myers (*Shakespeare's Mannerist Canon: Ut Pictura Poemata*). Si tratta tuttavia di monografie, così come quella di Maquerlot (*Shakespeare and the Mannerist Tradition*, 1995) o di Anzi (*Varie e strane forme. Shakespeare, il masque e il gusto manieristico*, 1984)² incentrate per lo più sui rapporti con la pittura, e, nel caso di Maquerlot su *Giulio Cesare*, *Amleto*, *Troilo e Cressida*, *Tutto è bene quel che finisce bene* e *Misura per misura*. Riprendendo gli studi di Orgel e Strong (1973) sull'architettura di Inigo Jones, Patey esplora lo spazio teatrale nella sua realizzazione verbale con particolare attenzione a *La tempesta* e *Cimbelino*, due opere in cui esplora il cronotopo della grotta e quello dell'isola. Entrambi vengono inquadrati a partire dalla loro rilevanza all'interno dell'architettura paesaggistica del manierismo: i "percorsi europei della terza natura manierista" vengono ricostruiti da Patey a partire dal cruciale soggiorno inglese del francese protestante Salomon de Caus, che alla prospettiva introduce il giovane principe Enrico, figlio di Giacomo I prematuramente scomparso. L'ingegnere e architetto francese, il cui nome è spesso e ingiustamente oscurato a favore di Costantino dei Servi e Inigo Jones, architetti alla corte giacomiana, firma i giardini di Somerset House a Londra, di Richmond e di Hatfield House, nei quali grotto, isole e fontane abbondano, sulla falsariga del giardino di Pratolino, già descritto da un'altra grande voce del manierismo europeo, Montaigne. Con un procedimento che le è tipico e che caratterizza anche i suoi studi sul modernismo, Caroline Patey illumina reti transnazionali di circolazione dei saperi, andando a rintracciare non tanto semplici influenze, quanto, entrando nello specifico dell'analisi testuale, la rilevanza di alcuni motivi che si fanno dispositivo scenico e testuale. Ciò le permette, ad esempio, di mostrare come nel *Cimbelino* la grotta rappresenti uno spazio primitivo che si oppone a quello della corte, o come l'isola della *Tempesta* "inneschi tutta una topologia vacillante e incerta, dove il dentro fatica a distinguersi dal fuori e la realtà dalla sua riproduzione microcosmica; una topologia che ingarbuglia le coordinate spaziali e complica la posizione del soggetto" (Patey 1994: 220).

È sempre *Cimbelino*, insieme con *Otello* e il *Sogno di una notte di mezz'estate*, l'argomento dell'ultimo saggio che Patey dedica al manierismo nel 2000, *Immagini in camuffa. Appunti per una storia dell'ignoto manierismo inglese*, qui presentato. Una volta stabilite le coordinate dello spazio scenico

2 Di argomento non shakespiriano è Semler 1998.

e del giardino alla maniera di Caus, Patey offre un percorso tra parola e immagine, volto anche in questo caso non tanto a rinvenire influenze dell'arte cinquecentesca su Shakespeare ma a riflettere su come l'*ekphrasis* permetta di reintrodurre le immagini marginalizzate dall'ondata iconoclasta e a tradurla nella "sua versione sequenziale verbale" (Patey 2000: 473), per mostrare come la poetica visiva del Cinquecento veneziano scorre paradossalmente sul palcoscenico. Sono studi, quelli di Patey, che più che cercare un rapporto di filiazione diretta tra parola e immagine, vanno al cuore dell'estetica manierista per rileggere l'opera teatrale di Shakespeare e scoprirne una delle molte dimensioni genuinamente europee.

OPERE CITATE

- Anzi A., 1984, *Varie e strane forme. Shakespeare, il masque e il gusto manieristico*, Milano, Unicopli.
- Greenwood P., 1988, *Shifting Perspective and the Stylish Style: Mannerism in Shakespeare and his Jacobean Contemporaries*, Toronto, University of Toronto Press.
- Maquerlot J.P., 1995, *Shakespeare and the Mannerist Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Myers J.R., 1989, *Shakespeare's Mannerist Canon: Ut Pictura Poemata*, Oxford, Peter Lang.
- Orgel S.-Strong R., 1973, *The King's Arcadia: Inigo Jones and the Stuart Court*, Berkeley, University of California Press.
- Semler L. E., 1998, *The English Mannerist Poets and the Visual Arts*, Madison, Farleigh Dickinson University Press.

QUESTO GIARDINO È UN TEATRO.
PERCORSI EUROPEI NELLA TERZA NATURA MANIERISTA

Per quanto abitualmente parco di complimenti, per non dire critico nei confronti dell'Italia, è con sincera meraviglia e profusione di dettagli che Montaigne ricorda invece la sua visita alla villa di Pratolino. Infrangendo, il tempo di una pagina, il suo scetticismo filosofico e la sua alterigia di francese, si sofferma con ammirazione sulle mille sorprese del giardino mediceo:

Il y a de miraculeus une grotte a plusieurs demures et pieces: ceste partie surpasse tout ce que nous avons jamais veu ailleurs. Elle est encroutée et formée partout de certène matiere qu'ils disent estre apportée de quelques montagnes [...]. Il y a non sulemant de la musique et harmonie qui se fait par le mouvemant de l'eau, mais encore le mouvemant de plusieurs statues et portes a divers actes, qui l'eau esbranle, plusieurs animaus qui s'y plongent pour boire et choses samblables [...] (1962: 1193).

Rapito da giochi, zampilli e fontane d'acqua, colpito dal gigante Appennino, nel novembre del 1580 non ancora del tutto finito ma che lasciava presagire ulteriori magnificenze, intrigato dagli effetti prospettici della scala "acquatica" che dalla grotta sale verso la villa, Montaigne è tutt'occhi e tutt'orecchi e si abbandona alla fantasmagoria inscenata dal Buontalenti.

I. SCENA NATURALE, NATURA SCENICA

Le parole del *Journal* restituiscono bene la sfrenata teatralità del giardino di Francesco, nel quale tutto – automi, acque, animali – è in continuo movimento, come ad opera di un misterioso e potente regista; il cui paesaggio echeggia, risuona e rimbomba di musiche e canti di uccelli; dove soprattutto

chi passeggia può essere inaspettatamente annesso allo spettacolo e diventarne attore se a un suo “sul mouvemant toute la grotte est pleine d'eau, tous les sièges vous rejaillissent l'eau aus fesses [...]” (Montaigne 1962: 1193): non vi è dubbio, questo giardino è una recita.

L'attrazione fatale e reciproca del teatro per il giardino, non nuova di certo ma soggetta a eclissi anche lunghe, si rafforza e si approfondisce in modo considerevole durante il Cinquecento. L'epicentro pratico e teorico di quest'idillio si trova naturalmente in Italia, ma in molti paesi, Francia in testa, e con ritmi e modi differenti, si diffonde la tendenza e inscenare la natura o naturalizzare la scena, giungendo talvolta, come nel caso di alcune feste Medicee, di quelle di Joyeuse e dei Valois, a momenti di vera e propria indistinguibilità e sovrapposizione¹.

Un primo anello di questo riannodato legame è da ravvisarsi nell'identico rapporto che giardino e teatro intrattengono con il potere, del quale materializzano l'estensione, la forza, la sapienza e l'irraggiamento. Nel giardino del principe cinquecentesco “è dunque la stessa natura, la stessa situazione idrica del territorio fiorentino che veniva ad essere rappresentata e riprodotta [...]” (Conforti 1979: 152) e se “il signore della villa riesce spesso a dominare con lo sguardo il disegno generale dall'alto del suo palazzo [...]” (Fagiolo 1979: 127), è l'immagine e la garanzia della propria potenza che coglie la sua visione. Non diversamente accade per le feste o i divertimenti teatrali che scandiscono la vita politica francese del secondo Cinquecento, miranti a rafforzare l'istituzione e l'immagine della monarchia, fortemente malmenata da tensioni religiose e dinastiche: è la storia che racconta il ciclo delle tappezzerie dei Valois, prezioso esempio tra l'altro di teatro naturale. Persino nella nordica e Inghilterra, feste e *pageants* esistono in funzione del potere che permettono di mostrare, acquistare o incrementare, come dimostra la sfarzosa accoglienza serbata a Kenilworth a Elisabetta dal duca di Leicester, ansioso di riconciliarsi con la sua regina e allontanare da sé ombre di disgrazia.

Entrambi e insieme riflessi e strumenti di potere, giardino e teatro hanno anche in comune la vocazione, sempre più esasperata man mano che il secolo si consuma, a costituirsi come microcosmi. Propensione particolarmente rilevante in un momento culturale ancora segnato da forme di pensiero analogico e in cui “la somiglianza è il coibente del mondo e insieme la figura epistemologica che presiede al sapere della natura” (Rinaldi 1979: 154)². Nel caso del giardino, questo si spiega con il legame privilegiato che esso intrattiene con i testi sacri, dalla Genesi al canto di Salomone, e poi con quelli classici (Orazio, Plinio, Virgilio). Legame tutt'altro che semplice o univoco, ma tuttavia segno inequivocabile di una potenzialità simbolica, riassuntiva progettuale o rappresentativa: il giardino è la copia del mondo. Quanto al teatro, è noto, sarebbe diventato, a fine secolo, sulle rive del

1 Vid. Jacquot 1956-75 e Dixon Hunt 1986.

2 Vid. anche Mezzio 1954.

Tamigi, una piccola O, somigliante al globo terrestre e al cranio umano. Più precisamente, è attorno alla metafora di *theatrum mundi*, alla quale Giulio Camillo aveva dato nel 1530 forma materiale, che si cristallizza il nesso giardino-teatro: essi diventano “strutture intercambiabili” (Fagiolo 1979: 126), modelli mnemotecnici, serbatoi e percorsi di conoscenza. È sintomatico che nel teatro di Camillo fosse data grande importanza alla grotta, elemento onnipresente e plurisignificante dei giardini coevi e alle acque rappresentate dal dio Oceano ed evocatrici della follia idraulica del secolo³.

Forme particolarmente ricettive e duttili, il giardino e il teatro assimilano prontamente, tra le tante che offre il Cinquecento, le medesime suggestioni culturali, per prima quella classica. È la stessa narrazione mitologica che si può infatti inseguire nelle rappresentazioni delle nozze di Joyeuse e nei giardini di Tivoli della villa d'Este, è un identico ovidiano spirito metamorfico che presiede alla costruzione delle grotte come a quella delle macchine di scena, alla trasformazione di giardini fioriti in visioni d'inferno o alle numerose mutazioni di personaggi teatrali. Quanto all'*ut pictura poesis* di Orazio che lascia un'impronta così forte sulla riflessione letteraria del periodo, eccolo riproposto nei panni agresti di un *ars hortulorum* che rivisita le categorie dell'*ars poetica* e promuove un *ut poesia hortus*⁴.

Ma forse più di ogni altra cosa, è l'avventura complessa della prospettiva a saldare il destino comune dei due spazi. Il teatro pre-cristiano di Vitruvio, a pianta circolare, nel quale si iscrive un dodecagono i cui angoli sono in rapporto geometrico con le cinque aperture del palcoscenico, appena riscoperto con passione spesso parziale, è al centro di un dibattito fervente tra fautori del teatro 'archeologico' e della scena astratta da un lato e, nell'altro campo, partigiani invece dell'illusione e della scena prospettiva. Verso la metà del secolo, si profilano possibili momenti di sintesi: nel Teatro Olimpico, per esempio, che associa straordinariamente il cerchio perfetto alle strade illusionistiche divergenti o ancora nell'opera di Sebastiano Serlio, che sulla rigorosa norma vitruviana non rinuncia a innestare il *tableau*, la decorazione prospettiva, il rilievo, tutto l'armamentario insomma dell'illusione pittorica⁵. Dissolta la frontiera – e la gerarchia – tra struttura e decorazione, il palcoscenico può senza remore travestirsi da giardino o da selva, grazie alle astuzie e agli inganni della pittura: “Vitruvio, trattando delle scene, vuole che questa sia ornata di arbori, sassi, colli, montagne, herbe... si potran bene artificiosamente far cose simili di seta le quali saranno ancor più lodate che la natura... con l'artificio della pittura” (Serlio 1584: libro secondo, 48). È il primo passo del “furor di dissoluzione... che è anche affermazione paradossale di libertà, di assoluta disinvoltura intellettuale” (Morolli 1979: 89). Nel giardino, con un movimento speculare, ma ugualmente ansioso

3 Vid. Bernheimer 1956.

4 Vid. Hunt 1986: 48 e sgg.; Heikamp 1964; l'autore parla di Buontalenti la cui opera riassume tutte le possibili coincidenze di teatro e giardino. Vid. anche MacDougall 1972.

5 Vid. Klein e Zerner 1964.

di abbattere, manieristicamente, steccati di ogni sorta, l'arte cerca di dominare la natura, di imporle, demiurgicamente, un ordine, appunto teatrale e prospettico sicché "Arte e natura prendono così posto ai due poli del volume sferico della rappresentazione come fuochi di una ininterrotta mimesi circolare e tautologica... Ogni primato o precedenza referenziale si dissolve nella proliferazione o nel rimbalzo delle immagini lungo le traiettorie prescritte dalla trama della rappresentazione" (Rinaldi 1979: 155).

Si afferma così una comune estetica (e simbolica) della metamorfosi, della dissoluzione e della fusione, che nell'acqua identifica la propria natura fluida e cangiante e all'acqua affida la sua immagine materiale: l'acqua, dice Bachelard, "raggruppa le immagini e scioglie le sostanze" e soprattutto suscita una duplice partecipazione dell'anima, "partecipazione del desiderio e del timore, partecipazione del bene e del male, partecipazione tranquilla del bianco e del nero" (1956: 17). Canalizzata, spruzzata nelle fontane, scorrevole nei ruscelli, sgocciolante nelle grotte, di rado immobile e in quel caso pronta a farsi specchio e a duplicare il reale, l'acqua è ovunque e il momento è irriducibilmente idrico. Il teatro si appropria presto di questo immaginario acquatico: mari in tempesta invadono la scena di *Arimène*, a Nantes nel 1596; per il *Ballet comique de la Reyne*, nel 1581, tritoni, sirene e cavalli marini nuotano nell'acqua e tirano una fontana (Rousset 1968: 185 e sgg.; Strong 1973: 135, 160). Se lo spazio chiuso limita questi effetti mirabolanti, basta spostare il teatro in giardino, adoperare acque, grotte e ninfei come palcoscenici, come a Valfonda nel 1600 in occasione delle nozze di Enrico di Francia con Maria de Medici (Marchi 1981: 212). La contiguità, per non dire l'identità, acqua-giardino-teatro trova infine in automi e macchine idrauliche la sua espressione quintessenziale: "Sappiamo che gli 'automata' mossi da forza idrica costituiscono il richiamo principale di Pratolino" (Zangheri 1982: 360) e che queste stesse macchine verranno utilizzate a Boboli nel 1661 per la rappresentazione del *Mondo festeggiante*, dopo essere state adoperate in numerosi spettacoli e feste (Fagiolo 1979: 131).

Al giardino e al teatro il Cinquecento consegna molto della sua anima inquieta e contraddittoria; stupisce infatti che siano forme così marcatamente effimere ad accogliere molto dello sforzo scientifico ed estetico di un'epoca e che nel fragile ed evanescente spettacolo della natura – nella natura – una cultura abbia scritto tanto della sua sapienza intellettuale e tecnica. Di grotta in fontana, di automa in isola, è un intero immaginario che si sviluppa e si scrive nel laboratorio del giardino teatrale.

2. DA FIRENZE A LONDRA. L'"ACCADEMIA" DEL PRINCIPE ENRICO

Nel loro congiunto percorso cinquecentesco, *ars hortulorum* e teatro sono fortemente segnati, per ragioni di committenza, opportunità politica e

contiguità geografica, dall'atmosfera controriformistica che si sta diffondendo. Basterà ricordarlo, è in Vaticano che ha sede la più "[...] straordinaria concentrazione che sia dato trovare nella storia del giardino [...], in cui si addensano immagini, suggestioni e memorie, con particolare rilievo per le varie tematiche dell'acqua e del teatro" (Fagiolo-Madonna 1990: 33 sgg.), la casina di Pio IV; un emblema, si direbbe, della coloritura papale e romana, oltre che classica e scientifica, del giardino-teatro. Più significativo ancora, anche se ipotetico, un probabile incontro in Francia tra Giulio Camillo e Ignazio di Loyola, intenti entrambi a organizzare spazialmente la conoscenza⁶.

In Inghilterra, tuttavia, dalla rottura con Roma, l'importazione di motivi e idee di origine italiana subisce una battuta d'arresto; e sebbene rimanga nel pubblico colto d'oltremania grande curiosità per la cultura umanistica, le singhiozzanti relazioni tra Tudor e *establishment* papale e cattolico non permettono di appagarla che in modo parziale, spesso sotterraneo e soprattutto molto ritardato rispetto ai ritmi continentali. Si assiste a una "ricapitolazione tardiva di tappe da tempo superate in Italia" (Jacquot 1966: 500). L'anno 1605, con la scenografia 'prospettica' del *Masque of Blackness*, è comunemente accettato come uno spartiacque convenzionale: se prima "i professionisti del teatro, nel loro insieme, sembrano non mostrare alcun interesse per l'applicazione pratica delle idee italiane" (Wickham 1966: 319), dopo, la scena inglese si aggiorna in fretta. Perché e come non è, in assenza di documenti, chiarissimo. Orgel e Strong convengono che in quel momento il lavoro del futuro Vitruvius Britannicus "non tradisce conoscenza del disegno italiano", e che comunque, prima del 1613, data del suo viaggio in Italia con Arundel, Jones mostra poca dimestichezza con l'arte e le regole della prospettiva (Orgel e Strong 1973: 34). Lo stesso accade nei giardini, che stentano a mettersi al passo continentale e rimangono, in questi primissimi anni del seicento, testardamente emblematici.

Certo, nel sottosuolo della cultura inglese, scorre, lo ha mostrato seminalmente Frances Yates, il fiume carsico dell'influsso italiano classico. Vitruvio si diffonde in Inghilterra sotto il segno dell'ermetismo, grazie alla biblioteca e all'opera di John Dee, e, nel solco del pensiero magico-tecnologico, Yates stabilisce una sequenza Dee-Fludd-Jones, con la certezza che è al "[...] filosofo ermetico che lo scenografo avrebbe chiesto aiuto" (Yates 1969: 79). Nonostante la forte suggestione intellettuale che possiede la tesi di Yates, rimangono misteriose le modalità concrete di questo rapporto filosofo-scenografo, mentre esistono invece tracce oggettive di una presenza non clandestina di Vitruvio in Inghilterra tra il 1609 e il 1612, e oltre che di Vitruvio, anche di Serlio, tradotto nel 1611 da Peake – che non compariva nella biblioteca di Dee – e inoltre, più inaspettatamente, delle macchine meravigliose di Buontalenti. Il giardino-teatro manieristico non è così lontano.

6 Lo suggerisce Bernheimer (1956) ritenendo questa possibilità *likely*, verosimile.

È paradossale che sia stato un francese di religione riformata a progettare i “giardini all’italiana” di Somerset House, Richmond e Hatfield. Salomon de Caus forse costituiva, per i suoi ricchi committenti anglicani, una garanzia contro l’inquinamento papista e romano dell’arte che, tra le altre, praticava, quella del giardino. Il tempo, la rivoluzione, la mania del pittoresco e la pseudo-naturalità di Lancelot Brown hanno rimodellato più volte il territorio, cancellato il giardino-teatro della memoria: delle ambiziose e costose opere di Caus, e con esse dell’esito inglese della terza natura, il paesaggio non dice nulla. Ha resistito per fortuna l’altra scrittura, in pagine che custodiscono le immagini di una cultura fondamentale anche se evanescente e molto svelano di un cruciale momento estetico e ideologico.

La presenza di Caus a Londra è dunque intimamente legata al ‘perduto rinascimento inglese’ di cui il primogenito di Giacomo I, Enrico, incarna, fino alla sua morte improvvisa e prematura nel novembre 1612, i valori, la tensione intellettuale e ideale e l’energia giovanile. Alla corte di Enrico, lo studio della natura, in tutte le sue molteplici forme e manifestazioni, è all’ordine del giorno. Che il principe di Galles fosse insaziabile amante della scienza e delle arti traspare da tutti i commenti coevi: “Si delizia di tutte le opere dell’ingegno e dell’arte, e di ogni genere di macchina bellica [...] di architettura e di orticoltura, e di tutte le musiche più rare [...]” (Cornwallis 1751: 53). L’apologo di Cornwallis, tesoriere del principe, risente forse dell’emozione suscitata dalla morte di Enrico, ma non così certamente quelle dell’austero ambasciatore francese Le Fèvre de la Boderie, incaricato da Enrico IV di Francia di dedicare particolare attenzione al proprio omonimo e presto conquistato da tanta adolescenziale virtù e saggezza; “[...] è possibile che susciti gelosia in suo padre [...]” (1750: 349), scrive de la Boderie nel 1607, con preveggenza da fine diplomatico! Persino il veneziano Correr, pur non sospetto di dividere le simpatie ‘puritane’ di Enrico, si stupisce: “[...] supera con la virtù l’inclinazione propria dell’età, attende con diligenza e gusto grandissimo alle matematiche. Soprattutto, è così grande amatore della giustizia che non si può tollerare che alcuno si avanti con li soliti mezzi dei donativi [...]” (1863: 117). La corte di Giacomo è frivola, in odor di corruzione – è l’epoca del favorito Robert Carr – e peggio ancora di cattolicesimo, a causa della regina Anna. Quella di Enrico, dove rivive lo spirito delle accademie cinquecentesche, è il vero “Pantheon della Gran Bretagna” (Hill 1980) il crogiuolo dell’Inghilterra moderna e di un protestantesimo muscoloso ma tollerante e illuminato che non teme di abbeverarsi alle sorgenti italiane e francesi. A Thomas Chaloner, naturalista e chimico, autore di un trattato sul nitrato, è affidata la conduzione della casa; la biblioteca è diretta dal navigatore e idrografo Edward Wright, che a Enrico dedica la seconda edizione del suo libro sugli errori in navigazione, mentre a Thomas Lydiat, cosmografo, viene data una pensione annuale. Matthew Gwinne, professore al giovane Gresham College, studia la medicina, mentre Phineas Pett, matematico non

accademico, progetta navi e partecipa da vicino alla costruzione del Prince Royal; anche Bacon, sia pure in maniera più ambigua e cortigiana, si aggira nei pressi del pantheon. Soprattutto, dalla sua prigione nella torre, Raleigh intrattiene con Enrico relazioni culturali, politiche ed emotive intense, all'insegna della ricerca, della sperimentazione, dell'esplorazione geografica e scientifica e della progettazione di un'Europa riformata⁷. I modelli di Enrico sono eclettici: la Praga di Rodolfo II, Firenze medicea, la Londra contemporanea dove è chiaro che “[...] qualunque meccanista ha accesso a un'educazione scientifica che vale quella del resto d'Europa e di gran lunga migliore di quella delle università inglesi” (Hill 1980: 65, 46). Non a caso esiste tra Gresham College e Richmond Palace una forte continuità di istanze, intenti e persone. Lì, dunque, la parola natura si declina in tutte le sue accezioni più anti-aristoteliche, copernicane e sperimentali: Enrico è un fanatico della ricerca del passaggio a Nord-Ovest, si discute di tonnellaggio di navi come di botanica, di ottica e di cosmologia quando non di chimica o di geometria. Dallo studio del grande libro della natura risorge la metafora dell'età dell'oro, *Golden Age*, ambiguamente affine a quella dell'Eldorado, che occupa l'immaginario di molti.

Non stupisce allora ritrovare qui Salomon de Caus, reduce dal Belgio. Insegna prospettiva al principe, che non disdegna certo questa branca della matematica, fondamentale alla comprensione dell'ottica nonché ai lavori di architettura che sta intraprendendo nel palazzo e nei giardini di Richmond. Anche se è incerta la data dell'arrivo definitivo di Caus a Londra (1609?-1610?), il suo insegnamento è chiaramente in perfetta armonia con il fervore innovativo e pedagogico dell'accademia⁸. Colpisce infatti l'accento posto da Caus sulla dimensione operativa del lavoro: sono ragioni e dimostrazioni ad essere importanti, mentre della prospettiva si sottolinea il carattere di necessità. L'impianto di *La Perspective* è dunque fortemente manualistico, e al di là di questo fatto non riserverebbe sorprese se l'autore non si soffermasse in più teoremi illustrati (1612: cap. 25, fol. 30; cap. 28, fol. 34; cap. 29, fol. 35-36) sugli inganni e gli scherzi della visione. All'Inghilterra finora bidimensionale, le ultime pagine di *La Perspective* aprono, in sordina e in forma quasi ingenuamente scolastica, il mondo dei trucchi del manierismo, delle prospettive accorciate, dei *trompe-l'oeil* e delle anamorfosi, delle forme percettive insomma in cui si rimescola e si complica enormemente il rapporto fra vero e falso, realtà e apparenza.

La morte di Enrico pone brutalmente fine ai sogni scientifici e politici della sua corte e alla speranza di vedere l'Inghilterra alla guida di un'Europa

7 Per tutte queste informazioni vid.: Hill 1980 e il *Dictionary of National Biography* (1893-1900, n. 23, 34, 45, 63).

8 Strong (1979: 74) ritiene che Caus sia arrivato nel 1608, p. 74. Maks (1935: 10) patteggia per il 1610. Birch (1760: 362) ricorda che una pensione stata assegnata a Caus nel marzo del 1610, e Caus stesso (1612) complica tutto scrivendo nell'ottobre del 1611 di avere insegnato prospettiva a Enrico per due o tre anni.

giovane, colta e protestante. Caus, diventato architetto e ingegnere del principe, nonostante la concorrenza con Jones e Costantino dei Servi, si ferma a Londra fino alla primavera del 1613 che vede i festeggiamenti per il matrimonio dell'amata sorella di Enrico, Elisabetta, con Federico, l'elettore Palatino. Con la coerenza 'riformata' che sembra essere il segno della sua vita (nonostante il matrimonio in chiesa in Belgio), Caus segue a Heidelberg la giovane coppia alla quale la storia e la Guerra dei Trent'anni avrebbe serbato un destino tragico. A Elisabetta, Elettrice Palatina quindi, Caus dedica nel 1615 *Les raisons des forces mouvantes*: "Sapendo dell'amore che nutivate e continuate di avere per il nobile e gentile Principe di Galles, ho qui rappresentato alcuni disegni da me fatti mentre ero al suo servizio, gli uni per ornare la sua casa di Richemont, gli altri per soddisfare la sua amabile curiosità che sempre desiderava vedere e conoscere il nuovo [...]" (Caus 1615). Di tanti progetti, non molti sono stati realizzati; certamente, "Il monte Parnaso sormontato di un cavallo alato, con varie statue tra cui quella in marmo nero del Tamigi [...]", che agli occhi ammirati del viaggiatore supera di gran lunga il suo omonimo di Pratolino, è il frutto del lavoro di Caus a Somerset House (Brenchley Rye 1865: 166). Doveva inoltre esserci un certo viavai di componenti architettonici utili alle grotte se nel giugno 1612 Caus chiede con insistenza se sono arrivati dalla Francia "les coquilles et le rocher" e a giudicare dal disegno delle opere d'acque di Hatfield, che naturalmente prevedono una montagna e una grotta (Everett Green 1858: 129). Non è ovviamente molto, ma per quanto fugace il passaggio di Caus a Londra e muta la memoria delle sue opere, *Les Raisons* dicono invece con eloquenza la storia della metabolizzazione inglese della poetica manierista, restituiscono all'impossibile rinascimento di Enrico una parte importante del suo immaginario scomparso e alle scene intrecciate del teatro e del giardino una nuova concretezza. L'ingegnere-giardiniere, tuttavia, non è solo un tassello storiografico nel fitto traffico culturale del momento, e i suoi disegni aprono altre vie alla riflessione. Tra un'isola e una montagna, nelle grotte abitate da automi, al fresco delle fontane o delle acque canalizzate si insinua qualcosa che va al di là del *ludus* e dell'effimero, che somiglia invece allo spirito dell'epoca: la ridefinizione delle categorie della conoscenza, il ridisegno di alcune frontiere cruciali (animato/inanimato, dentro/fuori, natura/artificio, ordine/caos), l'indagine sulla natura il cui statuto epistemologico si sta faticosamente negoziando tra sopravvivenze vitalistiche e promesse meccanicistiche, memorie archetipiche e passione sperimentale. Basta, per essere convinti della pertinenza non solo metaforica del giardino nell'elaborazione della modernità, ripensare alle parole di Bacone, per chi l'arte dei giardini denota il raggiungimento del più alto grado di cultura (1858: 486), o rileggere la definizione idraulica che dell'uomo offre Cartesio: "Et véritablement l'on peut fort bien comparer les nerfs de la machine que je vous décris (l'homme) aux tuyaux des machines de ces fontaines ses muscles et

tendons aux divers engins et ressorts qui servent à les mouvoir; les esprits animaux à l'eau [...]” (1910: 130)⁹. Durante la passeggiata, alcune forme ricorrenti invitano alla sosta. È significativo, in primo luogo, che la grotta e l'isola siano onnipresenti nei vari codici espressivi del manierismo, inglese e non (giardino, teatro come scena e testo). Insieme forme materiali e serbatoi di simbolismi spesso contrastanti, ma ricchissimi – mitico, classico e cristiano – l'isola e la grotta sono spazi esteticamente e semanticamente fecondi. Per la loro intimità con l'acqua, sono luoghi in cui facilmente si ancora la *rêverie*, forse anche la *rêverie* dell'origine che spesso sorge attorno all'unione – alla sessualizzazione, dice Bachelard – delle materie (1956: 132). Al crocevia di molteplici significazioni, e, per la loro conformazione fisica, realtà anfibia, la grotta e l'isola sono per eccellenza luoghi del confine e del liminare.

3. NELLA GROTTA

Reinstaurata dalla scena satirica di Vitruvio e Serlio, la grotta è un ingrediente essenziale del teatro-giardino del periodo. In Caus, più che un topos, è un'ossessione: il suo paesaggio è come trafitto da antri e anfratti, non vi è montagna, o *rocher*, o persino terrazza che non sia scavata dalla fantasia ctonica dell'architetto; la quale raggiunge, sulla falsariga di Pratolino, l'estrema – erotica?, sadica? – bizzarria di praticare fori e aprire cavità nel corpo del suo gigante ovidiano, destinato ad accogliere, mostruosamente, “quelques grotes” tra cui una di almeno sessanta o ottanta piedi (Caus 1615: *Problème XXIII*, fol. 22). Con Caus, quindi, ci si può avventurare oltre la soglia di una visione e di un significato generico.

Immediatamente, ci verrà riconfermata la vocazione teatrale della grotta, dalle varie narrazioni, ovidiane per lo più, che essa inscena: racconto di Galatea, copiato da Pratolino, o, più dettagliatamente, metamorfosi di Mida o ancora fiaba di Orfeo che incanta gli animali. Ma soprattutto, la grotta deve dare vita e anima, idraulicamente, alla narrazione. Nel caso di Orfeo, “il movimento della musica si farà dietro la figura, in modo che sembri originare da essa, e il movimento del braccio si farà tramite un ingranaggio”. Altrove, “il movimento delle figure si potrà fare facilmente tramite la ruota musicale e bisognerà fare in modo che quando il satiro cessa di suonare e abbassa il suo flauto, Apollo cominci subito a suonare la lira, e che l'andirivieni dell'archetto segni la misura della musica” (Caus 1615: *Problèmes XV, XVII*). La grotta è lo specchio triplice del teatro: architettonico, per la sua entrata che mima il *frons scaenae*, narrativo, per la fabula che si recita, drammatico per gli automi che vi si muovono. Giocando alla *mise en abyme*, il teatro usa la grotta come un altro

⁹ Vid. anche Baltrušaitis (1969: 65). L'autore ritiene che questo passo cartesiano sia direttamente ispirato a Caus.

se stesso. In *Prince Henry Barriers*, l'allegoria Chivalry viene scoperta in “yond cave”; in *Thethy's Festival*, compaiono nelle loro cave ninfe molto porfiriane, e l'apoteosi della grotta come teatro si ha forse in *Oberon* (1611), in cui la roccia, simile a una tenda, si apre: “La tenda si alzò scoprendo un'enorme roccia al chiaro di luna [...] la roccia si aprì in due, lasciando vedere un trono illuminato da luci e colori cangianti [...]” (Orgel-Strong 1973: 206). La grotta sembra calamitare tutte le tentazioni metateatrali del manierismo.

Nel fitto bosco di associazioni mitiche e/o archetipiche che la grotta eredita dall'antichità (Platone, Porfirio, Omero, Plinio...) è possibile distinguere, sommariamente, qualche elemento costante: la grotta è un luogo di passaggio, una cosa bifronte. È lì che il naturale incontra il sovrannaturale, nei riti iniziatici; è lì che dalle apparenze sensibili si può passare alla realtà, è lì che il primigenio incrocia il mistico, o l'ispirazione dionisiaca, è ancora lì che l'origine si congiunge alla morte, l'idilliaco all'abisso. La grotta nel contempo è anche un microcosmo, e reitera quindi la sua duplicità nell'essere sia una rappresentazione del mondo che un tramite tra due condizioni esistenziali (Miller 1982).

A questa intrinseca androginia, l'architettura cinquecentesca imprime una torsione ulteriore. Memore senz'altro della naturalità della grotta, il manierismo ne imita, artificiosamente e ossimoricamente, la spontaneità; l'architettura, in altre parole, sembra compiacersi nel travestimento o nell'autonegazione: “E se il mondo primigenio della naturalità, che è stato la culla generosa, il secondo inizio dell'architettura, fosse mai destinato a essere anche il suo fine ultimo, la sua tomba?” (Morolli 1979: 86). Per comprendere meglio quell'intrico – visivo e concettuale – vale forse la pena ascoltare un altro ugonotto, sicuramente noto a Caus, Bernard Palissy, mentre descrive una sua opera scomparsa:

Impasterò la mia roccia che risulterà molto strana, perché prima di impastarla, scolpirò diversi serpenti, aspidi e vipere, e dopo aver cotto e smaltato questi animali, li impasterò insieme ad altre pietrine e minerali in tal modo che sembreranno vivi e parrà che strisciano sulla roccia (Palissy 1880: 93).

La grotta mette in subbuglio il rapporto arte-natura, e con esso quello ordine-caos, generando una nuova relazione ‘perversa’ che deve molto più il doppio legame – o, per tornare ad ambiti testuali – al circolo ermeneutico che alla pacifica e oraziana imitazione, una relazione di implicazione incrociata, *borderline*. E se l'ornamento prediletto della grotta è la conchiglia, come ci ricorda sempre Caus, è senza dubbio in ottemperanza a questo fantasma dell'origine e del primordiale: “Ostriche, conchiglie marine, lumache, perle sono solidali delle cosmologie acquatiche come di un simbolismo sessuale” (Eliade 1952: 164).

Nel teatro di corte che gli Stuart adorano e patrocinano, il gioco convenzionale della sequenza antimasque-masque, disordine-ordine è troppo rigidamente appiattito sull'orizzonte dell'apologo per non risultare inerte. Per l'ultimo Shakespeare invece, che ricicla e rigenera tutto l'apparato visivo e metaforico del teatro di corte, misteri e ambiguità della grotta sembrano non aver perso la loro potenzialità espressiva. Penso in particolare a *Cymbeline*, commedia equamente divisa tra scenari "colti" – Roma, corte e palazzo di Cimbelino e luoghi 'primitivi' – Galles, foresta, cava. Che la grotta di Belarius sia come al solito un doppio della scena grande è confermato dallo spettacolo che offre Imogen agli occhi ammirati di chi la scopre:

Bel. (Dopo aver guardato dentro la caverna)

Se non stesse mangiando le nostre provviste, crederei che si trattasse di una apparizione magica!

.....
Per Giove, un angelo! O se non proprio un angelo, una meraviglia terrestre. Guardate... (III, VI: 39-43)

Sorvolando sulle implicazioni liminali della natura semi-divina di Imogen nella grotta, si può evocare velocemente la seconda, tragica visione della ragazza apparentemente morta nelle braccia di suo fratello, all'uscita della caverna, la quale più che mai sembra il luogo di un rito iniziatico o di passaggio (IV, II: 195-202). Al di là della situazione scenica, che molti registi potrebbero giustamente scegliere di ignorare, è il linguaggio di Shakespeare a costituire la grotta come il luogo di un intenso movimento semantico. Oggetto di un'attenzione sostenuta, la modesta abitazione di Belarius, ch'egli in prima istanza chiama *rock*, assume via via forme lessicali e legami associativi tra i più vari. Per Guiderius e Arviragus, è: "a cell of ignorance", "a prison", "a pinching cave", "our cage" (III, III: 33-42) prima di riacquistare in bocca a Belarius la sua neutralità referenziale, "rock", "demesnes", "cave" (III, III: 70-84). Nell'atto seguente, ritorna spesso l'asettico *rock*, ma è bene ricordare che è dietro a esso che sarà gettata la testa mozzata di Cloten mentre la musica solenne che segnala la morte di Imogen riattiva la potenzialità magica della grotta. L'ingresso della grotta risulta inoltre stranamente drammatizzato: nel ricordare la sua bassezza che obbliga a chinarsi di fronte al cielo, e nell'opporlo soprattutto a: "Le porte dei monarchi (che) hanno l'architrave così alto [...]" (III, III: 4-5), Belarius enfatizza l'immagine della soglia; com'è implicita l'idea di limite e di trasgressione in *nest* e *cage*, ed esplicita invece nelle parole di Guiderius: la caverna "[...] è come la prigione per un debitore che non osi sorpassarne la soglia" (III, III: 35). Il testo disegna in questo modo un dentro/fuori, uniti/separati da una problematica linea di demarcazione che assume particolare rilevanza in un atto che verte sul travestimento (Imogen, Cloten) e sul trapasso (Imogen, Cloten).

La grotta infine si iscrive con forza nella dialettica arte/natura, che si sottraggono così a confronti vani quanto accademici e ridefiniscono ermeneuticamente il loro rapporto. Più volte, grotta o cava si oppongono allo spazio del potere/cultura/civiltà, alle “porte dei monarchi”, ai “tetti dei palazzi” (III, III-IV: 84). In bocca a Imogen, il confronto si cristallizza sulla polarità *court/ cave* (III, VII: 55). Va sottolineato che tutte queste dicotomie hanno un esito diverso: la grotta è alternativamente un luogo di segno positivo (Imogen, Belarius) o negativo (Arviragus, Guiderius), spazio arcadico o al contrario bestiale e depauperato di ogni grazia. Su queste polarità base s’innestano successive conflittualità incrociate, incentrate sul sostantivo *nature* e sull’aggettivo *savage*. Nell’amara riflessione di Belarius, *nature* sta per regalità, quella che Arviragus e Guiderius ignorano di possedere; in questo contesto, *nature* si associa con *palace* e *princely blood* (III, III: 93), come pure all’atto seguente: “Oh, il nobile carattere! Oh le dignità della natura e la grandezza dell’origine!” (IV, II: 25). Quando invece Imogen riflette sul felice incontro della cava, ribalta i termini del problema a favore dell’area semantica del selvaggio: “I cortigiani dicono che ogni cosa, fuor di quelle che si danno a corte, è incolta e selvaggia. O esperienza, vieni tu a smentire codesta diceria!” (IV, II: 35). Allo stesso modo, non le sfugge il valore dei suoi nuovi amici ‘rustici’: “Degli uomini grandi, che avessero una corte non più grande di questa caverna... non potrebbero essere più preziosi di questi fratelli” 45 (III, VII: 55)¹⁰. A Belarius è affidata l’ultima parola sulla natura, o meglio sulla terza natura che, tra foreste e palazzi, informa le ultime commedie shakespeariane (IV, II: 169-81). Il linguaggio mima qui l’architettura della grotta, si possono cogliere le istanze della cultura e della civiltà nel processo stesso che le de-cultura e le de-civilizza: “[...] una regalità non già appresa... un onore anch’esso non già insegnato... (royalty *unlearned*, honour *untaught*, civility *not seen*)”. I prefissi privativi e la forma negativa perfezionano la civiltà, inselvaticandola, come le conchiglie che attestano la primordialità della grotta. Con lo stesso movimento che dissolve i confini, il valore che in Guiderius e suo fratello cresce “[...] selvaggio cede pure una messe al modo che se fosse stato seminato” (IV, II: 180). La grotta di *Cymbeline* ha rilasciato il suo misterioso viatico, generando, come a Pratolino, come in Caus, una creatura logicamente abnorme, e ideologicamente sovversiva, la terza natura.

3. SULL’ISOLA

Da Omero a Michel Tournier e William Golding, via Moro, Shakespeare, Defoe, Stevenson... l’isola alberga sogni e utopie, incubi e fantasie che su di essa, dalla terra ferma o dal mare, gli uomini proiettano. A questa forte suggestione mitopoetica, alimentata per di più dalle scoperte geografiche, il

¹⁰ L’aggettivo “prezioso” non rende certo giustizia all’inglese *outpeer*, dove *peer* restituisce la gerarchia della corte.

manierismo non si sottrae di certo; anzi, la riattiva e ne coglie la densità e la duplicità oltre alla congruenza con la materia più amata del momento, l'acqua. Il terreno sul quale cresce l'immaginario insulare è, al solito, complicato. L'*Odissea* tramanda l'idea del mondo come arcipelago, dalle isole spesso inquietanti e pericolose. Nelle credenze medievali, l'isola delle anime benedette degli eroi pagani tende a confluire nell'immagine del paradiso terrestre cristiano; si genera così una confusione naturale tra giardino dell'Eden e Isole Fortunate, site in un luogo irraggiungibile che la geografia simbolica tende a situare nell'Atlantico: "Finché non fu concluso il periodo delle esplorazioni, si continuò a considerare l'Atlantico come il mare che circondava isole somiglianti alla meraviglia del paradiso terrestre" (Boas 1948: 154)¹¹.

Per un effetto di miniaturizzazione che diventa vertiginoso perché inverte la gerarchia degli spazi, l'isola paradisiaca e introvabile che contiene il giardino originario si capovolge nel giardino 'europeo', che riproduce l'Eden e a sua volta dell'isola fa uno dei suoi tratti salienti¹². È facile capire, allora, come l'isola possa innescare tutta una topologia vacillante e incerta, dove il dentro fatica a distinguersi dal fuori e la realtà dalla sua riproduzione microcosmica; una topologia che ingarbuglia le coordinate spaziali e complica la posizione e l'identità del soggetto. La nuova geografia del mondo infatti stringe ancora di più l'isola al giardino: "La creazione di un nuovo giardino e l'esplorazione di terre nuove pertengono alla stessa ricerca. L'isola in mezzo al giardino e l'isola d'oltre mare rispondono allo stesso desiderio, offrono le stesse immagini" (Gury 1989: 123).

All'alba del diciassettesimo secolo, nelle isole britanniche, tra le nazioni europee la più attiva nella politica di espansione territoriale e mercantile, il problema dell'insularità si pone per così dire in maniera duplice, oggettiva e soggettiva. Se durante le feste d'investitura del principe di Galles, nel giugno 1610, Henry recita la parte di Meliade, principe delle isole, e nel cuore dell'opinione pubblica che lo idolatra diventa il simbolo dell'insularità fiera e consapevole dell'Inghilterra, è anche vero che essa si accompagna al fervente desiderio di scoprire e conquistare isole ben più lontane, esotiche ed altre. L'Inghilterra si scopre quindi uno statuto insulare ibrido: coraggiosa e trionfante nel resistere al tentativo di accerchiamento dell'Armada, diventa invece una nazione europeizzata, o meglio, continentalizzata rispetto al nuovo mondo: "L'isola", scrive Gillian Beer, "è sempre stata la forma perfetta dell'immaginario inglese, come la città per i Greci [...] sicura, compatta, persino paradisiaca... un posto sicuro, e soprattutto una base sicura dalla quale organizzare la costruzione di un impero" (1993: 269). È quindi in questa duplice prospettiva che si iscrive l'isola che fluttua su un mare calmo quanto artificioso e che costituisce l'attrazione principale del *Masque of Beauty*, nel 1608. In *Thethy's Festival* (1610), spettacolo intensamente acquatico, l'isola

¹¹ Vid. anche Bartlett Giamatti 1966: 32 sgg.

¹² Vid. Comito 1978 e Levin 1969.

è sistemata in mezzo a una fontana, e su di essa si svolge una battaglia di tritoni, a sua volta sormontata da un globo illuminato (Orgel e Strong 1973: 38, 194; Nicoll 1937: 67). Singolare e complicato invito alla riflessione cosmologico-insulare! Si tratta qui, per inciso, di un prezioso caso di sovrapposizione giardino-teatro: la scenografia di *Thethy's* deve molto se non tutto al programma iconografico che Caus stava realizzando per la regina Anna a Somerset House. La passione isolana non si esaurisce nel registro scenografico e può avere delle forme molto più intriganti e scientificamente avanzate, come creare isole dal nulla. È il progetto che nutriva Caus per il parco di Richmond, costeggiato come si sa dal Tamigi; lì, demiurgicamente, dovevano sorgere dalle acque tre isolotti, grazie a un costosissimo e faticoso lavoro di “scavo, arginamento e livellamento” (Colvin 1982: 231; Strong 1979: 98; Maks 1935: 12)¹³, per rallegrare la vista e forse evocare lidi più esotici. Non pago dei lavori di Richmond, Caus si sposta a Hatfield e nonostante le rimostranze del suo committente Cecil che teme le troppe spese, disegna l'isola artificiale che esiste a tutt'oggi

Tra tutte le isole consegnateci dal manierismo, la più complessa è quella di *La Tempesta*. La prima perplessità sorge attorno alla doppia iscrizione topografica dell'isola. Inassimilabile infatti all'isola utopica, che per definizione non appartiene a nessun luogo, come alla sua sorella l'isola paradisiaca, il dominio di Prospero appartiene legittimamente a due contesti: quello mediterraneo, delimitato dai porti di partenza e di arrivo, dall'ipotesto virgiliano..., e quello atlantico, per quelle Bermude che vengono menzionate, per il dio di Sycorax, Setebos, di origine sud-americana, e anche per l'eco coloniale che si può cogliere nell'unica occorrenza shakespeariana della parola piantagione, *plantation* (II, 1: 139). Le ambivalenze dell'isola sono state troppo glossate per soffermarvisi a lungo. Ricordiamo solo che il testo organizza una serie di contraddizioni destinate a rimanere insolute. E questo un luogo ricco di promesse naturali, pronto a nutrire i suoi abitanti senza chiedere sforzo, come ci ricorda Caliban (II, 1: 167)? O invece un giardino di dopo-caduta, segnato dalla fatica e dalla necessità, in cui non si può fare a menodel sudor e dello schiavo (I, 1: 315)? Shakespeare riprende essenzialmente il simbolismo bifronte dell'isola e del mare, temuti e desiderati, datori di vita e portatori di morte. In perpetua oscillazione tra significati e discorsi molteplici, rivendicata da aree semantiche contrastanti, l'isola deve ben poco alla natura spontanea e rigogliosa di qualche regione tropicale; più che a un improbabile realismo esotico, mi pare che il testo ci inviti a riflettere sulle tensioni insite nell'idea stessa di insularità: mare-terra, isolamento-libertà. Soprattutto perché i rapporti sull'isola sembrano non potersi scindere da cruciali problemi di dipendenza e di soggezione. Come Prospero,

¹³ Il parere della biografia differisce dagli altri. Mentre era *surveyor*, Caus avrebbe proposto di rimboscare tre isole per proteggerle dalla corrente. Una lettera (Everett Green 1858: 32) a Salisbury, scritta da Jones nel maggio 1611, suggerisce che questi è stato a un certo punto associato all'impresa.

allontanato da Milano e approdato lì per divina provvidenza, Sycorax, per ragioni naturalmente diverse, è stata anche lei “bandita” da Algeri, e “sbarcata qui incinta” (I, II: 269). E sotto il segno della costrizione e dell’esilio che i fondatori mettono per la prima volta il piede sull’isola. Per alcuni luogo di confino, periferico, l’isola diventa tuttavia la terra-madre di Calibano, la sua origine, il suo centro e proprio per questo, la posta di un forte conflitto di legittimità (che si ripeterà nel tentativo di golpe di Stefano e Trinculo):

Cal: Quest’isola è mia. Mi venne
Da Sycorax, mia madre. E tu me l’hai presa
(I, II: 333)

All’incertezza geografica si accompagna così una sovrapposizione di statuto, dovuta all’incrocio tra centro e periferia: l’oggetto di lotte tanto aspre è anche, lo ricorda Ariel ai naufraghi attoniti, un’isola di rifiuti:

Ariel: Il destino che governa... Vi ha fatti vomitare su quest’isola
dove l’uomo non abita...
(III, III: 56)

Che lo spazio dell’isola sia oltremodo politico e legato al potere è confermato dall’intero sistema carcerario che sembra duplicare all’infinito la modalità, insulare per eccellenza, dell’isolamento, e spesso anche dell’interdizione. Il primo di questi luoghi, in questo caso di autoesclusione, è lo studio dove Prospero si isola dal mondo:

Pros.: La mia biblioteca era un ducato
Già fin troppo vasto (I, II: 109)

La serie degli spazi separati — celle d’isolamento — continua con il ricordo, violentissimo, della prigionia di Ariel, e la minaccia di un’atroce futura punizione:

Pros.: Spacco una quercia e ti rinserro
Nelle sue viscere nodose
A urlare per altri dodici inverni (I, II: 294)

Segue subito dopo il lamento di Caliban:

Cal.: E voi mi stipate
In questa dura roccia
Da tutto il resto dell’isola
Mi avete escluso (I, II: 344)

Quanto ai naufraghi, sono “Prigionieri... nel boschetto di tigli...Non possono muoversi [...]” (V, I: 9), e prima di ritrovare la libertà, dovranno subire il volere del mago, e saranno rinchiusi “nel cerchio tracciato da Prospero (dove) restano incantati” (I, I: 1). La prigione può tuttavia avere delle pareti estensibili, e invece di separare, unire. “In una prigione come questa, Io ho abbastanza mondo”, si delizia Ferdinando innamorato (I, II: 495). E per quanto misera la grotta di suo padre e limitato lo spazio, i confini dell’isola non sembrano opprimere Miranda: “Non ho mai pensato a conoscere di più” (I, II: 21).

Sempre incombe l’ansia dello spazio e ovunque si associa a quella dei limiti, valicabili o meno che siano; non a caso, del resto, la famiglia lessicale di “confine” è tra le più numerose del testo. Ma non si tratta di una semplice delimitazione di territorio, perché il cartografo della Tempesta ha lavorato con delle coordinate impazzite, producendo una mappa dai confini incerti e mobili, un’isola centrale e periferica, un luogo insieme del dentro e del fuori. L’isola prigione si rispecchia nell’isola aperta, e viceversa, indefinitamente: “[...] lo spazio del dentro e quello del fuori scambiano le loro rispettive vertigini” (Bachelard 1957: 199). Se si decidesse di inseguire i passi degli attori sull’isola, o anche il percorso testuale di tutte le determinazioni spaziali, comparirebbe, più significativa forse del labirinto (*maze*) che pure torna due volte (III, III: 3 e V, I: 242) – la forma della spirale, in cui l’esterno porta all’interno e “...non si sa mai se si corre verso il centro o se ci se ne allontana [...]” (Bachelard 1957: 193). Le dinamiche spaziali dell’isola shakespeariana hanno disegnato una tra le forme più care al manierismo, che si ritrova nell’oggetto onnipresente del giardino-teatro, la conchiglia. Con la sua forza spiraleggiante, che congiunge l’animalità all’ideale, l’interno all’esterno, l’alto al basso, la conchiglia è la negazione delle geometrie autoritarie e logocentriche, delle quali anche l’isola ha decretato la vanità.

L’ignoranza dei confini di genere e di sorta, dice Bachelard, è tipica della *rêverie* delle epoche pre-scientifiche. Per un secolo e forse più, grotte, isole e palcoscenici si sono scambiati ruoli, fisionomia e attributi, con effetti sinergici e risultati di straordinaria risonanza visiva e concettuale. Una passeggiata meno affrettata avrebbe richiesto una sosta sugli automi, maggiore pazienza per contemplare gli infiniti giochi delle acque e senz’altro un ascolto più attento delle musiche. Ma il manierismo ha prestato a queste pagine il suo gusto per l’incompiuto; è nel movimento del non finito che la terza natura trova il suo senso, ed è questa fluidità che ho tentato qui di restituirle.

4. BIBLIOGRAFIA

- Bachelard G., 1957, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- , 1956, *L'Eau et le rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, (1942).
- Bacon F., 1858, *Of Gardens*, in J. Spedding-R.L. Ellis (eds.), *The Works*, vol. VI, London, Longman.
- Baltrušaitis J., 1969, *Anamorphoses, ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Olivier Perrin.
- Bartlett Giamatti A., 1966, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press.
- Beer G., 1993, *The Island and the Aeroplane. The Case of Virginia Woolf*, in H. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge (1990): 265-90.
- Bernheimer, R., 1956 (December), *Theatrum Mundi*, "The Art Bulletin": 225-247.
- Birch W., 1760, *The Life Prince Henry of Wales Eldest Son of King James I, From His Own Papers And Other Manuscripts, Never Before Published*, Dublin, G. Faulkner.
- Boas G., 1948, *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore, John Hopkins Press.
- Brenchley Rye W., 1865, *England as Seen by Foreigners*, London, John Russell Smith.
- Calendar of State Papers Domestic (C.S.P.), James I, 1611-18, 1858*, ed. M.A. Everett Green, London, Her Majesty's Stationery Office.
- Caus S. de, 1612, *La Perspective, avec la raison des ombres et des miroirs*, London, Jan Norton.
- , 1615, *Les Raisons des forces mouvantes. Avec diverses machines tant utiles que plaisantes: Ausquelles sont adjoints plusieurs desseins de grottes et de fontaines, augmentées de plusieurs figures avec le discours sur chacune*, Frankfurt, Jan Norton.
- Colvin H.M. (ed.), 1982, *The History of the King's Works*, vol. IV, 1485-1660, London, Her Majesty's Stationery Office.
- Comito T., 1978, *The Idea of the Garden in the Renaissance*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- Conforti C., 1979, *Il giardino di Castello come immagine del territorio*, in M. Fagiolo (a cura di), 1979, *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del Cinquecento*, Roma, Officina Edizioni: 151-162.
- Cornwallis C., 1751, *An Account of the Baptism. Life, Death and Funeral of the Most Incomparable Prince Frederick Henry Prince of Wales*, printed by Freeman, London.
- Correr G., 1863, *Le relazioni degli stati Europei, Lettere al Senato dagli ambasciatori veneziani, nel secolo decimosettimo*, Serie IV, Inghilterra, 1611, raccolte e annotate da N. Barozzi e G. Berchet, Venezia.
- Descartes R., 1910, *Oeuvres*, eds. C. Adam - P. Tannery, vol. XI, Paris, Vrin.
- Dictionary of National Biography*, London, Smith Elder and co., 1893-1900.
- Dixon Hunt J., 1986, *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination 1600-1750*, Melbourne-London Dent.
- Eliade M., 1952, *Images et symboles. Essais sur le symbolique magique-religieux*, Paris, Gallimard.
- Fagiolo M., 1979, *Il giardino come teatro del mondo e della memoria*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del Cinquecento*, Roma, Officina Edizioni: 125-141.
- Fagiolo M., Madonna M.L., 1990, *Roma delle delizie. I teatri dell'acqua, grotte, ninfei, fontane*, Milano, FMR.

- Gury J., 1989, *À la découverte de l'île au coeur du jardin dans les domaines de France sous le règne de Louis XVI*, in *L'Île, territoire mythique*, a cura di F. Moureau, Paris, Editions du CNRS: 123-33.
- Heikamp D., 1964, *L'architecture de la métamorphose*, "L'œil": 2-9.
- Hill C., 1980, *The Intellectual Origins of the English Revolution*, Oxford, Clarendon Press (1965).
- Hulme P., 1986, *Colonial Encounters. Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*, London, Methuen.
- Jacquot J. (a cura di), 1956-70, *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 voll., Paris, Editions CNRS.
- , 1965, *Les Types de lieu théâtral et leurs transformations de la fin du moyen-âge au milieu du XVII siècle*, in J. Jacquot (ed.), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, Editions du CNRS: 473-509.
- Klein R.-Zerner H., 1964, *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*, in J. Jacquot (ed.), *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, Editions CNRS: 49-61.
- Le Fèvre de La Boderie, A., 1750, *Ambassades de Monsieur de la Boderie en Angleterre*, ed. P. D. Burtin, s.l.
- Levin H., 1969, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington-London, Indiana U.P.
- MacDougall E., 1972, *Ars Hortulorum: Sixteenth Century Garden Iconography and Literary Theory in Italy*, in D. Coffin (ed.), *The Italian Garden, First Dumbarton Oak Colloquium on the History of landscape Architecture*, Washington, DC, Trustees of Harvard University: 39-59.
- Maks C.S., 1935, *Salomon de Caus 1576-1626*, Paris, Jouve.
- Marchi P., 1981, *Il giardino come luogo teatrale*, in G. Ragionieri (a cura di), *Il giardino storico italiano*, Firenze, Olschki: 211-19.
- Mezzer J., 1954, *Universal Analogy and the Culture of the Renaissance*, "Journal of the History of Ideas" 15: 229-304.
- Miller N., 1982, *Heavenly Caves. Reflections on the Garden Grotto*, London, Allen & Unwin.
- Montaigne M. de, 1962, *Oeuvres Complètes*, (eds.) J. Thibaudet et M. Rat, Paris Gallimard.
- Moroli G., 1979, *L'opera rustica nella teoria del Cinquecento*, in M. Fagiolo (a cura di), *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, Roma, Officina edizioni: 55-97.
- Nicoll A., 1937, *Stuart Masques and the Renaissance Stage*, London, Harrap.
- Orgel S. - Strong R.C., 1973, *Inigo Jones and the Theatre of the Stuart Court*, 2 voll., University of Sotheby Parke Bernet California Press.
- Palissy B., 1880, *Oeuvres*, ed. A. France, Paris, Charavay Frères Editeurs (Nel testo il riferimento è a *L'ordonnance de la grotte rustique*, 1653).
- Rinaldi A., 1979, *La ricerca della 'terza natura': artificialia e naturalia nel giardino toscano del '500*, in M. Fagiolo (a cura di), 1979, *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del manierismo europeo*, Roma, Officina edizioni: 154-175
- Rousset J., 1968, *L'Intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et le théâtre au XVII siècle*, Paris, José Corti, 1968.
- Serlio S., 1584, *Tutte le opere d'architettura*, presso Francesco de' Franceschi Senese, Venezia.

- Shakespeare W., 1984, *La tempesta*, trad. di A. Lombardo, Milano, Garzanti, Milano (1976).
- Shakespeare, W., 1989, *Cimbelino*, trad. di G. Baldini, Milano Rizzoli (1963).
- Stone L., 1955, *The Building of Hatfield House*, "The Archaeological Journal" vol. CXII: 100-128.
- Strong R.C., 1973, *Splendour at Court: Renaissance, Spectacle and Illusion*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- , 1979, *The Renaissance Garden in England*, London, Thames and Hudson.
- Wickham G., 1965, *Emblème et image. Quelques remarques sur la manière de figurer et de représenter le lieu sur la scène anglaise au XVI siècle*, in J. Jacquot (ed), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, Editions du CNRS: 317-322.
- Yates F., 1969, *Theatre of the World*, London, Routledge and Kegan Paul.
- Zangheri L., 1981, *L'acqua a Pratolino, da elemento naturale ad artificio meraviglioso*, in G. Ragionieri (a cura di), *Il giardino storico italiano*, Firenze, Olschki: 355-361.

IMMAGINI IN CAMUFFA. APPUNTI PER UNA STORIA DELL'IGNOTO MANIERISMO INGLESE.

Linguaggi e culture del Cinquecento si dispiegano nello spazio. Dall'avventura della prospettiva e della conquista di uno spazio unificato¹ ai progressi drammatici dell'ottica, la percezione è al centro dei più vivaci dibattiti epistemologici. Scoperte geografiche e cosmologiche non possono che ravvivare l'indole 'visiva' del momento e offrire ulteriori, infiniti alimenti alla passione per l'esercizio dello sguardo e la contemplazione della *res extensa*. Al subbuglio scientifico che ridisegna le forme del cosmo e rivela insospettate cartografie si affiancano, nel rendere cruciale la categoria dello spazio, le dilanianti turbolenze politiche e religiose che rendono mobili molte frontiere nazionali e regionali e accentuano enormemente i fenomeni di spostamento di popolazioni costrette a fuggire, emigrare, nascondersi o innomadirsi. Il tormento spaziale invade la rappresentazione pittorica e scultorea, contorce le forme del Manierismo in un dinamismo che spesso approda a una vertigine di instabilità oppure, al contrario, imprime alle immagini una innaturale staticità; continuamente e ovunque si riaccende la mai più finita discussione sul paragone delle arti che incrocia l'*ut pictura poesis* oraziano rinato a nuova vita. Politica, scientifica e culturale, l'immagine compete con la parola e con essa intrattiene rapporti incestuosi, di fecondazione incrociata e di cameratismo teorico, testuale e fattuale. Senza parlare della rivoluzione tecnologica e culturale di una giovane stampa che, da Anversa a Praga, da Berlino a Basilea, diffonde e moltiplica in ugual misura segni iconici e verbali, 'spazializzati' – direbbe Walter Ong – sulla superficie bianca della pagina. Indubbiamente, il Cinquecento potrebbe fare sue le parole che Michel Foucault dedica invece al Novecento: "The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity; we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are

¹ Per una storia del rapporto tra prospettiva e cultura, si può vedere Guillén (1971, in particolare il capitolo 8, *On the Concept and Metaphor of Perspective*).

at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein" (1986: 22)². E così il secolo di Copernico, Michelangelo e Montaigne.

Spazio e immagine, tuttavia, non si declinano ovunque allo stesso modo; nelle aree protestanti, la resistenza alla cultura iconica assume forme più o meno sorde, aggressive e ufficiali, ma raramente consente di scordare che la strada all'inferno riformato è lastricata di immagini: quanto basta perché le arti un tempo e altrove sorelle divengano nemiche spesso irriducibili. In Inghilterra, la temperie iconoclastica s'innesta sulla già stentata apertura di porte e porti alle acquisizioni dell'Umanesimo e del Rinascimento, fino alla fine del Quattrocento almeno; e persiste nonostante l'ambizione reale di essere ammesso al firmamento dei sovrani mecenati e di gareggiare con Francesco I nel raccogliere attorno a sé una brillante corte di artisti e poeti. Tutte le meraviglie dei palazzi di Hampton Court e Nonsuch, costruiti da Enrico VIII sulla falsariga di Fontainebleau³, sono infatti impotenti a mascherare la verità del nuovo corso anglicano e, con il passare degli anni, sempre più spesso calvinista: volente nolente, il sovrano si trova implicato nella guerra all'icona che si scatena alla dissoluzione dei monasteri, destinata a segnare profondamente sia la cultura che il paesaggio dell'Inghilterra moderna. Variamente condannate, bruciate, spedite in Francia, le immagini sacre hanno nell'isola, sin dal 1537, vita difficile: "Their place in the church would now be filled by scriptural verse painted on the walls and altar cloths and by the literary monuments of the Reformation, the English Bible and Foxe's Book of Martyrs" (Gilman 1986: 8). Dall'ottemperanza britannica al monito riformato che ingiunge di cercare Cristo con l'udito e non con gli occhi – "The Kingdom of Christ is a hearing Kingdom, not a seeing Kingdom" (*Ivi* 36) –, l'amorosa fratellanza di tanta cultura francese e italiana esce malconcia, e tra Immagine e parola è ora guerra senza quartieri: "No longer affectionate sisters given at times to gentle competition, the literary and visual arts become, in some versions of reformed thought, mortal enemies on the battlefield of salvation" (*Ivi* 33). Così, tra diffidenze nei confronti dei paesi papisti e opportunità politiche, la cultura visiva ufficiale, giovane e ancora fragile, subisce una battuta d'arresto che la costringe nelle strette frontiere di un ritorno al

2 Si tratta del testo di una conferenza del 1967, pubblicato nella rivista francese "ArchitectureMouvement-Continuité" nel 1984 con il titolo *Des espaces autres*. Il testo non è stato ufficialmente rivisto dall'autore prima della morte e conserva qualcosa della sua forma conversazionale.

3 Un viaggiatore d'eccezione come Thomas Platter descrive il parco di Nonsuch in termini che non sembrano avere nulla da invidiare al modello francese: "At the entrance of the garden is a grove [...] called after Diana, the Goddess, from here we came to a rock out of which natural water springs into a basin and on this was portrayed with great art and life-like execution the story of how the great goddesses took their bath naked and sprayed Acteon with water, causing antlers to grow up upon his head and of how his own hounds afterwards tore him to pieces [...]" (1937: 195).

gotico e a forme decorative rudimentali, lineari e seriali o ancora la limita a una testarda bi-dimensionalità. Nelle miniature di Nicholas Hilliard, pittore vicino alla corte di Elisabetta I, la pressoché totale indifferenza ai principi della prospettiva illusionistica e l'assenza quindi di volume e di ombre ben riassumono la resistenza di una cultura aniconica all'assimilazione delle conquiste formali del continente; nell'illuminare i volti dei loro modelli di una luce uniforme, i ritrattisti del Cinquecento inglese si negano, deliberatamente o meno, alle sfumature come alla profondità. Le ombre, amorosamente vagheggiate da Leonardo nel loro rapporto con una luce che l'artista preferiva indiretta, diffusa e velata, vengono evitate come la peste dai pittori inglesi, Hilliard in testa, perché ree di nascondere la verità. E sebbene venga tradotta l'opera di un altro teorico delle luci crepuscolari, Giovan Paolo Lomazzo – il suo Trattato dell'arte della pittura conta ben tredici 'ombre chiare' –, questo non avviene senza emendamento ideologico, a giudicare dalle parole del traduttore, Richard Haydocke, che confessa di avere ommesso “a large discourse of the use of images [...] because it crosses the doctrine of the reformed churches” (Pope-Hennessy 1943: 90)⁴. Ugualmente rivelatori dell'ostracismo nei confronti delle arti visive, i cataloghi degli editori. Se il celebre stampatore John Wolfe si fa notare per edizioni pirata di Aretino, Machiavelli e Giordano Bruno, poco o nulla si pubblica sull'arte e l'architettura: argomenti confinati, fino al 1610 perlomeno, tra le pareti claustrali ed esclusive delle rare grandi biblioteche, quelle di Henry Percy e di John Dee in particolare, entrambi, e non è casuale, in odore di ateismo e stregoneria⁵.

I. IL TRIONFO DELL'EKPHRASIS

Eppure, *chassez le naturel, il revient au galop*. E così le immagini bandite, che tornano, clandestinamente e sotto mentite spoglie, a complicare una cultura che ufficialmente le condanna senza poterne tuttavia estirpare la

4 Sul cromatismo e la luce Vid. Costa de Beauregard (1988) e Gombrich (1995).

5 E. Klotz, *A Subject Analysis of English Imprints for Every Tenth Year from 1480 to 1640*, “Huntington Library Quarterly” 1, 1937/38: 417-419; L. Salerno, *Seventeenth Century English Literature on Painting*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institute” XIV, 1951: 234-258; H. Sellers, *Italian Books Printed in England before 1640*, “The Library”, June 1924-March 1925: 105-128; H.S. Bennett, *English Books and Readers 1558 to 1603. Being a Study in History of the Book Trade in the Reign of Elizabeth I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965; H.V.S. Ogden, M. S. Ogden, *A Bibliography of Seventeenth-Century Writings on The Pictorial Arts in English*, “The Art Bulletin” 29, 1947: pp. 196-201; K. R. Bartlett, *The Strangeness of Strangers. English Impressions of Italy in the Sixteenth Century*, “Quaderni d'Italianistica” 1.1, 1980: 46-63; J. Lievsay, *The Elizabethan Image of Italy*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1964; G. Aquilecchia, *Lo stampatore londinese di Bruno*, “Studi di Filologia Italiana”, 1960: 100-162. Sulla biblioteca di Henry Percy, cfr. Batho 1960: “His architectural books included the best authorities of both classical and Renaissance times; among the classical writers, he annotated the works of Vitruvius, and among Renaissance writers on architecture, those of Alberti, Jacques Andouet du Cerceau the Elder, Andrea Palladio and Jean and Paul Vredeman de Vries” (255).

memoria o il fascino, e a conquistare un ambiguo statuto di assenza-presenza. L'antica attrazione per l'Italia, generosa dispensatrice di un immenso patrimonio classico e umanistico, deve ora, a Concilio di Trento concluso e dopo la scomunica di Elisabetta I (1570), coesistere con la condanna delle sue icone, diventate strumenti di propaganda dell'abborrito papismo. Per molti intellettuali, il doppio regime della cultura rinascimentale risulta fonte di non poca difficoltà. E una forma di schizofrenia che si coglie nell'opera di Philip Sidney, insospettabile propugnatore degli ideali riformati nonché fustigatore dei costumi veneziani – specie nel carteggio con il rigorosissimo Hubert Languet – e nel contempo così sensibile al richiamo della pittura coeva da includere nel secondo libro della *Old Arcadia* una parafrasi della Danae di Tiziano, preferita, come testimonia la presenza nel dipinto dell'anziana governante, alla versione di Tintoretto (Duncan-Jones: 1-11). Tradurre l'immagine in una sua versione sequenziale verbale ne legittima, sembrerebbe, l'importazione nell'isola; e il rimosso iconico finisce quindi per riversarsi sulla pagina manoscritta o stampata in un'inarrestabile esuberanza di forme, cromatismi e visioni: l'interdizione politica e religiosa ha fecondato il riaffioramento dell'immagine nella testualità.

Tralasciando il ritorno ai motivi pittorici della cultura cavalleresca e del gotico, che segnano la *New Arcadia* di Sidney come *The Faerie Queene* di Spenser e limitano anche l'orizzonte della scenografia e dell'architettura civile⁶, vale la pena soffermarsi su alcuni dei molti esempi shakespeariani nei quali lo scorrere sequenziale e diacronico del testo teatrale risulta invaso dalle grammatiche del simultaneo e del visivo. Lo ricorda Stephen Orgel, la scrittura del grande drammaturgo si iscrive in questa tensione tra il movimento dell'azione e la stasi della parola puramente descrittiva; e tradisce sia “the playwright's fondness for ekphrasis” che la sua ambivalenza nei confronti dell'azione, spesso arrestata o depauperata dalla sua potenzialità dinamica (Orgel 1990: 180). Le intrusioni dell'immagine possono essere piuttosto convenzionali, come accade per la giostra di *Pericles, Prince of Tyre* (II,2) durante la quale la futura regina Taisa offre agli spettatori il catalogo alquanto ripetitivo degli emblemi di ogni cavaliere – un regesto sicuramente indebitato ai numerosi mitografi attivi in Inghilterra nel secondo Cinquecento e in particolare alla versione inglese di Andrea Alciati dovuta a Geoffrey Whitney, *A Choice of Emblems* (1586)⁷. Infinitamente più interessanti risultano i grandi slanci pittorici, impermeabili alle rigidità dell'allegorismo emblematico e vicini invece nella forma e nello spirito alle libertà del manierismo:

⁶ Molto utile su questi temi il lavoro di David Evett (1990).

⁷ Mario Praz sostiene che l'emblematica di Pericles deve a Paradin oltre che a Whitney, sebbene tutto rimanga inevitabilmente congetturale (1939: 106).

I will tell you.
 The barge she sat in, like a burnished throne
 Burned on the water. The poop was beaten gold;
 Purple the sails, and so perfumed that
 The winds were lovesick with them. The oars were Silver,
 Which to the tune of flutes kept stroke and made
 The water which they beat to follow faster,
 As amorous as their strokes. (*Antony and Cleopatra*, II, II, 190-197)

Basterà uno sguardo alla celebre pennellata di Enobarbo per cogliere il pittoricismo delle sue parole: dalla declinazione bronzo-aurea di un registro cromatico intensificato dal riflesso dei metalli all'intreccio elementare di fuoco e acqua, per non dire della sinestesia orchestrata dal ritmo dei remi e ripresa dalla scansione monosillabica del verso come dalle allitterazioni (/b/ arge, /b/urned, /b/urnished), è tutta la poetica visiva del Cinquecento veneziano che scorre, paradossalmente, sul palcoscenico. Pochissimi anni dopo, *Cymbeline* ritorna alle arditezze anti-classiche del 'parlar visibile', e lo fa con un'intensità rinnovata. Nel registrare tutti i dettagli visivi della camera di Imogene – pareti riccamente decorate da tappezzerie dov'è narrata la storia di Cleopatra, squisita fattura dell'artigiano che rivaleggia in bravura con la natura, linea serpentinata delle fiamme mosse dall'aria, bianco, azzurro e blu dei colori – per meglio restituirli a chi lo aspetta a Roma, Iachimo ripete il gesto antico del retore alla prova dell'*ekphrasis*:

But my design.
 To note the chamber. I Will write all down:
 Such, and such pictures: there the window, such
 Th'adornment of her bed; the arras, figures,
 Why, such and such; and the contents o' th' story. (II, II, 24-27)

Né mancano, nella camera di Imogene, principessa di una Bretagna arcaica, alcuni tra i motivi più cari all'iconografia cinquecentesca: una casta Diana al bagno scolpita sul camino e la metamorfosi ovidiana di Filomela (II, II, 45, II, IV, 80) completano una scena d'interno con ragazza dormiente che ha ben poco da invidiare, in termini strutturali e cromatici, a modelli pittorici venuti d'oltre manica.

L'indole iconografica non si limita sempre e necessariamente all'*ekphrasis*; nella tragedia di *Othello*, per esempio, è sulla modulazione e sul contrasto di luci e colori che cade l'accento visivo. Certo, è cruciale il gioco sui colori primari, la negritudine reiterata del protagonista, l'immacolata purezza di Desdemona e il rosso del sangue e del ricamo sul fazzoletto. Ma più intrigante risulta la meditazione su qualità e significati contrastanti

del bianco; il misterioso colore tinge di sé il nome della cortigiana amica di Cassio, Bianca, per l'appunto; ma si lega soprattutto a Desdemona, per denotarne la virtù, certo, e anche per delinearne le sembianze statuarie:

... I'll not shed her blood,
Nor scar that whiter skin of hers than snow
And smooth as monumental alabaster. (V, II, 3-5)

Verso il corpo bianco di Desdemona, amorosamente scolpito dalle parole di Otello, convergono, idealmente, altri nudi femminili segnati e disegnati dal medesimo colore. Si è tentati di evocare, sulla scia di Alberto Castoldi, il “vero emblema di un'epoca, *L'Allegoria del trionfo di Venere* del Bronzino”, e di ricordare con lui le parole di Federico Zeri: “Il corpo di Venere non è di carne, ma di marmo. Le sue mani hanno qualcosa che ricorda l'avorio... Insomma, come diceva Roberto Longhi, è un ‘idealismo plastico, superbamente glaciale’. C'è qualcosa di alieno in questo quadro, qualcosa di occulto, che noi non riusciamo più a percepire nella sua integrità” (1998: 10)⁸. Nel continuo rimando da un bianco all'altro, si consuma il destino tragico degli amanti. Desdemona è la bianca statua di alabastro, adagiata sulle bianche lenzuola, ma anche, nelle parole di Otello, la pagina bianca sulla quale si scrive la parola ‘puttana’; è infatti il testo a stabilire una sorta di intercambiabilità tra la statua tridimensionale e la pagina che accoglie la scrittura: “Was this fair paper, this most goodly book/Made to write “whore” upon?” (IV, II, 70/71).

Dal segno verbale a quello pittorico, il passo è breve e talvolta inesistente, come sembra dire il Bottom di *A Midsummer Night's Dream*, quando recita, e sia pure grottescamente, la parte di Piramo ed esclama, in una definitiva confusione del piano della sequenza verbale con quello della simultaneità visiva: “I see a voice. Now Will I to the chink/To spy an I can hear my Thisbe's face.” (V, I, 191/192). Icastico e fulminante, è il Boulton di *Pericles* a celebrare le nozze indissolubili della parola e dell'immagine. Reduce dal mercato dov'era incaricato di decantare la bella Marina per venderla al miglior offerente, vanta il suo lavoro con parole che sono anche quelle del programma poetico di Shakespeare: “I have drawn her picture with my voice” (IV, 2, 90).

2. CRONOTOPI VENUTI DAL SUD

In questa traduzione del linguaggio verbale nell'idioma dello spazio e dello sguardo, il paesaggio offre alla retorica dell'*ekphrasis* un prezioso ausilio nel promuovere la categoria culturale del visivo. Geografie, topografie e orografie della letteratura inglese sono rivelatrici a più livelli. Da un lato,

⁸ Per non dire di Raimondi (1995).

il fatto che il paesaggio sia totalmente assente dall'orizzonte già asfittico della pittura locale lascia supporre che i modelli agresti e silvestri sono da cercarsi altrove; dall'altro, poiché le varie e rigogliose nature testuali trovano una eco empirica nei giardini che il tardo Cinquecento e il primo Seicento prediligono e nei quali sembra scatenarsi l'esuberanza iconografica altrove censurata, sembra plausibile ritenere che l'immaginario orto-botanico, sia esso frutto della penna o della vanga, costituisca per l'Inghilterra di quegli anni la via maestra dello scambio con la riflessione artistica del continente⁹.

Il bosco, un *locus* letterario che viene naturalmente dal profondo della storia e del mito, vive nel Cinquecento un suo momento d'incontenibile voga testuale. Con Sidney, Spenser e Shakespeare, l'Inghilterra partecipa di quest'umore forestale che alterna boschi fatati o sacri a più domestiche foreste di Arden e ricicla, si diceva, molto dell'arsenale classico sull'argomento. È il 'mondo verde', sicuramente più complesso e culturalmente determinato di quanto non appaia nella definizione di Northrop Frye: secondo il grande studioso canadese, il mondo verde sarebbe

analogo non solo al mondo fertile che troviamo nei riti, ma anche al mondo di sogno che noi creiamo in conformità ai nostri desideri. Questo mondo di sogno cozza contro gli ostacoli e le cieche follie dell'esperienza, dell'Atene di Teseo con le sue insensate leggi matrimoniali, del duca Federico con la sua cupa e malinconica tirannia, di Leonte con la sua folle gelosia, della scena di corte con le sue trame e i suoi intrighi, eppure si rivela abbastanza solido da imporre a questo mondo la forma voluta dal desiderio umano (1969: 243).

Tuttavia, è difficile riconoscere le selve spesso crudeli del teatro shakespeariano in questi nitidi contrasti archetipici; più che a mondi unitari e virgilianamente idealizzati, campagne e arcadie del teatro elisabettiano sembrano figlie ambigue dell'Ovidio dei *Fasti*¹⁰ e delle *Metamorfosi*, spazi dove l'amore incrocia la violenza e nei quali la natura facilmente si mostra matrigna. Lungi dall'essere cristalline utopie dove i vizi dell'*urbs* vengono raddrizzati dalle virtù del *rus*, le foreste di Milford Haven (*Cymbeline*) o di Atene (*A Midsummer Night's Dream*), le spiagge deserte della Boemia (*The Winter's Tale*) o quelle della Turchia (*Pericles*) rimangono luoghi di ardua leggibilità, dove la comprensione è perennemente sollecitata ed elusa; gergolifici più che allegorie. Il giardino dal quale discendono le nature shakespeariane non è il pacificato *locus amoenus* di Frye, ma lo spazio indecifrabile e iniziatico della *Hypnerotomachia Poliphili*.

⁹ Sul paesaggio, è sempre utile il classico Gombrich (1973); ed è stimolante la critica a lui mossa da Mitchell (1995).

¹⁰ Il problema delle varie tradizioni arcadiche è trattato da Panofsky (1957).

È una parentela che rimane congetturale sul piano dell'accertamento storico. Una congettura fondata in primo luogo sulla straordinaria diffusione europea dell'arcana opera di Francesco Colonna, più nota forse in Francia che in Italia, complici le edizioni di Jean Martin, 1543, e di Jacques Kerver, 1546. Famosa per l'ingentilimento delle illustrazioni, che devono molto alla scuola di Fontainebleau, l'edizione di Martin è il capostipite di una estesa famiglia che porta a François Rabelais, Béroalde de Verville e da lì a Jean de la Fontaine e ai giardini di Mansart (cfr. Blunt 1937 e de Tervarent 1952) a Versailles. In un'Inghilterra certamente meno ricettiva, in un primo tempo soprattutto, l'*Hypnerotomachia* non sembra tuttavia essere sconosciuta se Ben Jonson, collega e collaboratore di William Shakespeare, possedeva un esemplare dell'edizione aldina del 1545. Quanto all'edizione inglese del 1592, essa riproduce le vigorose stampe originali ma non procede oltre al trionfo di Vertunno e Pomona; al traduttore Robert Dallington si deve anche il resoconto di un viaggio in Toscana con attenta descrizione del giardino di Pratolino, i cui enigmi non sono del tutto estranei a quelli di Colonna¹¹

Se biografie e bibliografie non consentono di stabilire rotte inequivocabili che portano da Colonna a Shakespeare, i testi rivelano coincidenze e incroci sintomatici di una medesima temperie culturale. Ai labirinti di *A Midsummer Night's Dream*, come a quello che esplora Polifilo, presiede, non sorprendentemente, Teseo. È Teseo, principe di Atene, che Shakespeare può avere incontrato in Chaucer, a costringere i giovani innamorati a fuggire dalla legge impietosa scappando nel bosco; per Polifilo tremebondo, è un richiamo spontaneo e immediato:

Finalmente in questo scabroso e invio bosco, solamente della pietosa Ariadne cretea desiderava el soccorso, quando che essa, per occidere el fratello monstro, conscia et ductrice el maestrevole filo ad lo inganevole Theseo porgette, per fora uscire del discolo labyrintho: et io el simigliante per uscire della obscura Silva" (*HP* 7, vol. I).

A complicare i percorsi tortuosi e incerti dei protagonisti pensa Cupido, onnipresente in entrambi i testi, a tal punto che personaggi e versi shakespeariani sembrano dialogare con l'immagine colonniana. Nel sogno inglese, la presenza del bambino alato aleggia in modi minacciosi, scombussolando destini con frecce sempre pronte a scoccare:

That very time I saw, but thou couldst not,
Flying between the cold moon and the earth

¹¹ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dream*, translated by R.D., a facsimile r-Reproduction with an Introduction by Lucy Gent, Scholar's Facsimiles and Reprints, New York, Delmar, 1973; Robert Dallington, *A Survey of the Great Duke's State of Tuscany. In the Year of our Lord 1596*, London, Edward Blount, 1605.

Cupid, all armed. A certain aim he took
 At a fair vestal thronéd by the west,
 And loosed his love-shaft smartly from his bow
 As it should Pierce a hundred thousand hearts.
 But I might see young Cupid's fiery shaft
 Quenched in the chaste beams of the wat'ry moon, And the im-
 perial votress passéd on, In maiden meditation, fancy-free.
 Yet marked I where the bolt of Cupid fell
 It fell upon a little western flower –
 Before, milk-white; now, purple with love's wound... (II, I, 155-
 167)

La scena descritta da Oberon sembra la tarda glossa di un momento analogo in Colonna e della sua illustrazione: “[...] vedevasi el potente Cupidine che, cum l’aurea sagitta sua verso gli stelliferi caeli trahendo, gutte d’oro amorosamente faceva piovere, et una infinita turba di omni conditione vulnerata stavano di ciò tutti stupefacti” (HP 160, fig.1). Il pantheon della foresta di Atene appare del resto simile a un *avatar* dell’empireo di Colonna: la contesa di Titania e Oberon per un fanciullo – “so sweet a changeling” – echeggia il broncio divino di Venere che litiga con Giove; quanto al pasticcione Puck, la sua filiazione non lascia dubbi: “[...] his dramatic function aligns him closely with Cupid’s in the play’s mythological schema [...]. The Renaissance debates on the meaning of Cupid find frequent echo in the implications of Robin’s activities” (Holland 1994: 41). Di scena in atto, di boschetto in radura, le corrispondenze s’infittono. L’incisione aldina che ritrae una ninfa dormiente vegliata da satiri (fig. 2), uno dei quali tiene una boccia in mano, si presta a illustrare con precisione l’incantesimo perpetrato ai danni di Titania: “Having once this juice l’Il watch Titania when she is asleep,/And drop the liquor of it in her eyes” (II, I, 176-178).

Allo stesso modo, la trasformazione di Bottom in asino dialoga con l’evocazione di un episodio analogo nell’*Hypnerotomachia*: “[...] dolcemente incominciarono (le festevole fanciulle) di cantilare in phrygio tono rithmicamente una faceta metamorphosi: conciosa cosa che, volendose uno innamorato cum unctione in avicula tramutarse, il bussolo fallite et trasformosi in rude asino” (HP 78). Il ‘rude asino’ shakespeariano desta nei suoi amici meraviglia e stupore: “Bless thee, Bottom, bless thee. Thou art translated” (III, I, 113). E per il lettore/spettatore, la scelta del verbo ‘to translate’ (tradurre) per denotare una metamorfosi che si avverte con lo sguardo riassume il fluido movimento tra la sfera del verbale e quella del visivo.

Ma il bosco non è solo quello dell’amore, degli incantesimi e delle burle. Sotto le fronde, il paesaggio può anche essere tutt’altro che ameno. Ne sa qualcosa Polifilo che, nella sua inquieta corsa, giunge a una

grossa vena de acqua freschamente resurgente. [...] Dal quale nasceva un chiarissimo fluente, che cum discursivi rivuli per medio della deserta Silva cum discolo et flexuoso alveo influente, incremento da molti altri liquenti canali tollendo, dilatavase. Et per gli impediendi saxi et ruinati trunchi insurgevano le corrente et sonante unde; et poscia da impetuosi et undisoni torrenti dalle risolute neve dagli alpestri e rigidi monti lapse cadendo t...] grande augumento riceveva [...] io trovava alquanto de fusca luce, per gli excelsi arbori uno poco nelle cime discuneati, sopra el limoso fiume, ove vedeva el coelo lacerato per gli impediendi rami frondosi, et tali sicchi: horrido loco a homo solo ritrovarse sencia traiecto alcuno (HP 9).

Calamità naturali simili affliggono la foresta di Atene, nella quale i dissi degli abitanti hanno scatenato flutti e venti, alterando ogni armonioso equilibrio ecologico:

Therefore the winds, piping to us in vain
As in revenge have sucked up from the sea
Contagious fogs which, falling in the land,
Hath every pelting river made so proud
That they have overborne their continents [...]
Therefore the moon, the governess of floods,
Pale in her anger, washes all the air,
That rheumatic diseases do abound. (II, I, 88-105)

Avendo offerto di sé, tra allagamenti, argini rotti e ritmo disturbato delle stagioni, il volto più cupo e perturbante, la natura si fa anche domestica e mite: nel *bower* di Titania, una sorta di giardino conchiuso miracolosamente risparmiato dalle intemperie, si balla e si canta e gli avventori, Bottom in questo caso, vengono fatti addormentare al suono di musiche dolci e con la carezza di ali di farfalla (III, I). Analogamente, Polifilo giunge anch'egli a un *locus amoenus* fiorito e soleggiato e lì viene preso per mano da una bellissima ninfa (HP 141, fig. 3) della quale s'innamora ben presto. Molteplice, amica e anche nemica, la natura produce e toglie ordine e pace, accende e spegne le luci e la vita, si sottomette al volere dell'uomo o al contrario lo travolge: davvero simile all'immagine di questi giovani dal doppio volto (fig. 6), dei quali Maurizio Calvesi scrive: "In realtà, le figure bifronti non sono immagini di Giano, ma della fortuna C [...] fortuna doppia, benigna o avversa, [che] toglie ciò che dà" (1980: 81).

Sotto le fronde, la vita ha altri risvolti inquietanti. La foresta infatti punisce e ferisce chi vi si avventura, graffia gli amanti con i suoi rovi (III, II, 29), fa scorrere sangue e accende pensieri di morte violenta (III, II, 48), inflitta o

subita che sia. Quando non suscita regressioni allo stato primordiale dell'animalità, come lasciano intendere le urla scomposte di Hermia: "Out, dog; out, cur.../And hast thou killed him sleeping? O brave touch!/Could not a worm, an adder do so much?" (III, II, 65-71).

Squarciato il sipario bucolico, si intravede un universo teratologico di belve e mostri; e se Polifilo riesce a sfuggire all'assalto dei draghi (fig. 5), il destino non è così tenero con il vecchio Antigonus di *The Winter's Tale*, che viene divorato da un orso sotto gli occhi inorriditi di un pastore di passaggio: "[...] the poor gentleman roared, and the bear mocked him, both roaring louder than the sea or weather" (III, III, 99-101). Foreste o spiagge diventano allora il luogo della mutilazione e dello strazio dei corpi; dalla decapitazione colonniana di "una terrificata donna", "cum la falcata et tagliente harpe" (HP 160, fig. 6) a quella shakespeariana di Cloten, la cui testa viene fatta ruzzolare sbrigativamente in un corso d'acqua per nutrire i pesci (*Cymbeline*, IV, II, 150), il passo è breve; e ci dice che il mondo verde continuamente scolorisce nel rosso sangue, che l'Arcadia non è tale, ma un luogo insieme civile e selvaggio attraversato da uomini senza pace né speranza. Misteriose, iniziatiche e ancora vitali ed esuberanti nonostante cento anni di circolazione europea, le immagini di Colonna risorgono nelle pagine shakespeariane per disegnare con le parole i contorni e i scenari di un immaginario pittorico clandestino.

3. COMPLICAZIONI PROSPETTICHE

Nella sua deambulazione, Polifilo attraversa sia aree boschive che spazi archeologici o architettonici, in un paesaggio dove viene vanificata ogni distinzione tra natura e cultura. E sempre, lo sguardo attento del protagonista si dilunga sugli oggetti, a interrogarne il senso, la funzione, l'identità. Ma, ed è sicuramente uno tra gli elementi più intriganti dell'opera di Colonna, nonostante l'unità narrativa, garantita dallo svolgersi sequenziale della passeggiata e dal punto di vista unitario di un solo protagonista, le coordinate spaziotemporali dell'*Hypnerotomachia* sono di una straordinaria complicazione. Sorvolando sulla frontiera sogno/veglia, labilissima, più significativa, sotto il profilo strutturale, risulta la scomparsa della gerarchia tra piccolo e grande: al pedimento delle fontane, piuttosto che alle 'tabelle' dei carri trionfali, sempre riccamente decorati (fig. 7) viene prestata un'attenzione testuale e iconografica che cancella ogni distinzione ipotetica tra racconto 'principale' e intreccio secondario e annienta ogni gerarchia narrativa. Continuamente, la trama del racconto si strappa, per aprirsi a nuovi percorsi affabulatori e a nuove possibilità romanzesche. Così accade nella processione dei trionfi: "El tertio caeleste triumpho seguiva cum quattro vertibile rote di chrysolitho aethiopico Offeriva tale

historiato insculpto la tabella dextra: uno homo di regia maiestate insigne, orava in uno sacro templo” (HP 159); fulmineo, quasi impercettibile, il passaggio dalla cornice materiale del carro alla storia narrata dalle sculture della fiancata. Con ogni scultura, ogni rilievo, ogni geroglifico, s’innesta sull’originaria fabula un affluente che da essa finisce con non distinguersi più. Le illustrazioni, che non consentono mai di stabilire alcuna scala né quindi di instaurare rapporti spaziali, assecondano questo processo di dissoluzione del limine tra rappresentazione e meta-rappresentazione (figg. 8 e 9). La vertigine – per cui il piccolo non si distingue dal grande, costringendo il protagonista a un continuo processo di ricollocamento del proprio corpo nello spazio – culmina nell’incontro con la celebre “elephantina machina”, “tutto cavo et vacuo et cavernato” (HP 31), nel quale Polifilo, naturalmente, si avventura, per scoprirvi un “antiquario sepulchro” sormontato da una statua e ben tre iscrizioni. Con questi giochi di mise en abyme, dei quali tuttavia non è chiara la regola, Colonna costringe i suoi lettori a costanti ginnastiche prospettiche ed ermeneutiche nonché a una perenne incertezza sullo statuto narrativo e pittorico di quanto accade.

È straordinario che in un’Inghilterra risolutamente nemica delle innovazioni della prospettiva, lo si diceva prima, il teatro si sia impadronito, per le sue strutture drammatiche, della grammatica del più raffinato Manierismo; o meglio, per riprendere le categorie di David Evett (1990: 77), che, in una cultura visiva dove trionfa la modalità paratattica, i drammaturghi abbiano scoperto ed esplorato attivamente le possibilità espressive dell’ipotassi e della prospettiva illusionistica. Shakespeare di nuovo. Basterà evocare tutti gli spettacoli ‘interni’ di *A Midsummer Night’s Dream*, attorno ai quali si organizzano fasci di sguardi sempre diversi, per cogliere la moltiplicazione, di nuovo vertiginosa perché senza regole né gerarchia, delle trame e dei piani drammatici. La cornice ‘grande’ – fuga e ritorno degli amanti – è assediata da altri spettacoli: Tatiana e Bottom recitano, su regia di Oberon, il loro grottesco amore; gli artigiani presentano la loro commedia, Piramo e Tisbe; abbondano i sogni che inscenano verbalmente altre storie oppure ricordi che interrompono l’azione ‘principale’. Ma, come in Colonna, mancano gli appigli per stabilire la mappa di un significato che, di nuovo, si disloca tra rappresentazione, metarappresentazione e finzioni al quadrato. L’arsenale manierista è sbarcato a Londra: scorcio, *trompe-l’oeil* e anamorfosi hanno contaminato la sintassi teatrale. Vale forse la pena di sostare ancora un momento, per le sue assonanze con il gusto architettonico di Colonna, nella stanza di Imogene, inseguendo lo sguardo del traditore Iachimo: sulle tappezzerie, la storia di Cleopatra; sulla cornice del camino, quella di Diana; al soffitto, cherubini in un mare dorato; scolpiti sugli alari d’argento, cupidi bendati; abbandonato nel grembo della ragazza, per il sopraggiungere del sonno, il racconto ovidiano di Filomela; cinque percorsi iconografici e di lettura,

cinque storie da decifrare nel loro reciproco rapporto, cinque potenzialità metaforiche e interpretative per Imogene (*Cymbeline*, II, 11 e IV).

È forse in *Othello* che il paradigma della visione si mostra in tutta la sua strabiliante complessità epistemologica e iconografica. Poiché tutta l'azione ruota attorno alla prova del delitto di infedeltà, costantemente chiamata in causa come “ocular proof” (III, 111, 366), il verbo ‘to see’ – vedere – stringe legami stretti con il verbo ‘to know’ – sapere, conoscere. Ma, nella crisi della conoscenza e della fiducia che invade la tragedia, come sta invadendo, in piena rivoluzione scientifica, la coscienza europea, i rapporti che lo sguardo intrattiene con il sapere sono tutt'altro che univoci. Il grande artefice della catastrofe, Iago, sa bene che la percezione è contemporaneamente fonte d'inganno e di verità, e la sua strategia insegue di conseguenza questa doppia vita del senso della vista. La tragedia si dipana così lungo due percorsi conoscitivi contrastanti, che finiscono per imprigionare l'ingenuo e geloso Otello; da un lato, Iago incoraggia il condottiero a osservare Desdemona e il suo presunto amante, lavorando sull'assunto che l'occhio vede:

Look to your wife; observe her well with Cassio.
Wear your eye thus: nor jealous, nor secure.
I would not have your free and noble nature.
Out of self-bounty, be abused. Look to 't. (III, 111, 195-198)

E Otello si lascia convincere, per un momento, dell'effettiva sinergia tra vista e conoscenza: “This honest creature doubtless/Sees and knows more... (III, 3, 240).

D'altro canto, l'alfiere continua a istillare il sospetto che le apparenze ingannano e che ciò che l'occhio vede è solo una costruzione a uso e consumo dello spettatore credulo; il verbo ‘to see’ collassa allora in ‘to seem’ – sembrare – per legare la percezione alla menzogna: “She that so young could give out such a seeming, to seal her father's eyes up close as oak... (III, 111, 207-210).

Il doppio regime epistemologico della percezione finisce per contaminare l'intero tessuto drammatico e verbale della tragedia, che si dirama nel segno del paradosso logico ed empirico, decretando insieme lo statuto irrimediabilmente ibrido e duplice del vedere/sapere e l'inafferrabilità di identità che giocano a essere ciò che non sembrano o viceversa: “I am not what I am”, dice Iago; e più avanti, Desdemona: “My lord is not my lord” (II, IV, 121).

A sigillare lo scombussolio della sfera della percezione, l'andamento pittorico dall'atto quarto drammatizza gli sguardi all'inverosimile e letteralmente organizza un dipinto policentrico e percorso da linee di forza eccentriche ed eterogenee. Tutto comincia con l'esortazione a Otello, da parte di Iago, a sorvegliare le movenze e le espressioni di Cassio (IV, 1, 82); a questo segue il dilungarsi del testo sullo sguardo stupefatto di Lodovico che

contempla le rovine della ragione di Otello (IV, I, 271). Nella sua ossessiva coazione a ripetere, Otello per parte sua invita Emilia a spiare Desdemona senza sosta: “Othello: Yes, you have seen Cassio and she together. Emilia: But then I saw no harm” (IV, II, 3-4).

Incrociati gli sguardi secondo traiettorie diverse, disseminati i punti focali e sparpagliate le linee di fuga, il dipinto shakespeariano rilascia più dubbi che verità e certezze. Ma, al di là dello scetticismo profondo, o forse proprio in virtù del medesimo, l'energia pittorica e l'ardire della sperimentazione prospettica parlano la lingua di una lezione di manierismo assimilata e sublimata.

Bibliografia

LETTERATURA PRIMARIA

Colonna F., 1980, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova, Editrice Antenore. Abbreviato all'interno del testo con *HP* seguito dal numero di pagina.

LETTERATURA SECONDARIA

Batho G.R., 1960, *The Library of the Wizard Earl, Ninth Earl of Northumberland (1564-1632)*, “The Library” XV: 246-61.

Blunt A., 1937, *The Hypnerotomachia Poliphili in XVII Century France*, “Journal of the Warburg and Courtauld Institute” I: 117-37.

Calvesi M., 1980, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina Edizioni.

Castoldi M., 1998, *Bianco*, Scandicci, La Nuova Italia.

Costa de Beauregard R., 1988, *Du violet au brun: Aspects de la pensée européenne à la Renaissance*, in J.C. Margolin - M.M. Martinet (eds.), *L'Europe de la Renaissance. Mélanges offerts à Marie-Thérèse Jones-Davies*, Paris, Jean Touzot: 81-101.

Duncan-Jones K., 1980, *Sidney and Titian*, in J. Carey (ed.), *English Renaissance Studies Presented to Dame Helen Gardner in Honour of her Seventieth Birthday*, Oxford, Clarendon Press: 1-11.

Evet D., 1990, *Literature and the Visual Arts in Tudor England*, Athens and London, University of Georgia Press.

Foucalt M., 1986, *Of Other Spaces*, “Diacritics” 16.1: 22-27.

Frye N., 1969, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi (1957).

- Gilman E.B., 1986, *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Gombrich E.H., 1973, *Norma e forma*, Torino, Einaudi (1963).
- , 1995, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, London, National Gallery Publications.
- Guillén C., 1971, *Literature as System: Essay Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press.
- Holland P., 1994, *Introduction*, in W. Shakespeare, *A Midsummers Night's Dream*, Oxford, Oxford University Press: 1-118.
- Mitchell W.J.T., 1995, *Gombrich and the Rise of Landscape*, in A. Bermingham - J. Brewer (eds.), *The Consumption of Culture 1600-1800*, London-New York, Routledge.
- Orgel S., 1990, *Counterfeit Presentments: Shakespeare's Ekphrasis*, in E. Chaney - P. Mack (eds.), *England and the Continental Renaissance. Essays in Honour of J.B. Trapp*, Woodbridge, The Boydell Press: 177-84.
- Panofsky E., 1957, *Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition*, in Id., *Meaning and the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Garden City-New York, Doubleday (1936): 295-320.
- Platter T., 1937, *Thomas Platter's Travels in England*. Rendered in English from the German and with Introductory Matter by Clare Williams, London, Jonathan Cape (1599).
- Pope-Hennessy J., 1943, *Nicholas Hilliard and Mannerist Art Theory*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", VI: 89-100.
- Praz M., 1939, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London, The Warburg Institute.
- Raimondi E., 1995, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, Il Mulino.
- Tervarent G. de, 1952, *Les Énigmes de l'Art IV. L'art savant*, Bruges, Éditions De Tempel.



Fig. 1 Cupido tra gocce d'oro dal cielo.

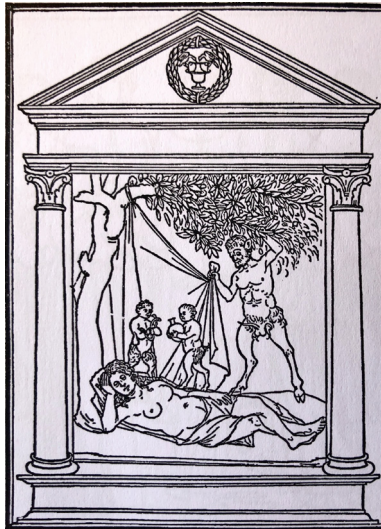


Fig. 2 Venere svelata dal satiro.



Fig. 3 Polifilo a fianco di Polia.



Fig. 4 Danza di giovani e fanciulle bifronti, sullo stesso piedestallo.

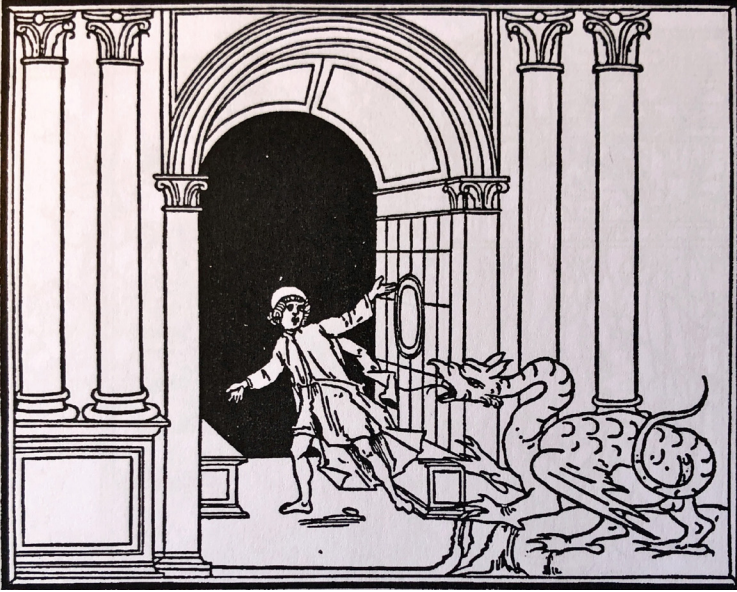


Fig. 5 Polifilo e il drago.



Fig. 6 Cadaveri delle fanciulle dilaniati dalle fiere.



Fig. 7 Trionfo di Leda.



Fig. 8 Il padre di Leda consulta l'oracolo (mezzo riquadro destro del terzo carro) e Danae in prigione (idem).



Fig. 9 Morte della Medusa e nascita del Pegaso
(riquadro sinistro del terzo carro).

Tutte le illustrazioni sono tratte da Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi, Padova, Editrice Antenore, 1980.

MODERNISMO E DINTORNI

Con un'antologia di testi di Caroline Patey

La letteratura cosiddetta modernista è al centro della parte più consistente della produzione di Caroline Patey. Come il manierismo fenomeno spiccatamente transnazionale, che ibrida lingue e linguaggi, il modernismo è particolarmente congeniale all'*habitus* di ricerca di Caroline Patey, i cui lavori sono caratterizzati da un andirivieni tra le due sponde della Manica, tra letteratura inglese e francese. I suoi studi sul modernismo si dividono in tre filoni principali: i contributi joyciani, quelli su antropologia e letteratura, e quelli sulle geografie del modernismo, intese sia come reti di movimento sia come dimensioni spaziali. Non manca, da ultimo, l'attenzione a due autori come Beckett, sul quale organizza, con Mariacristina Cavecchi, un grande convegno internazionale e un laboratorio in collaborazione con il Piccolo Teatro di Milano in occasione del centenario della nascita, nel 2006, e Woolf, alla quale dedica la monografia più recente, *Gita al faro. Circumnavigazioni*¹.

Il Joyce di Caroline Patey è per lo più quello di *Ulisse*: il suo impegno critico culmina nel libro *Tempi difficili. Su Joyce e Proust*, che esce nel 1991 per i tipi di Marcos y Marcos. La monografia, la prima sull'argomento, lavora in parallelo sui palinsesti di *Ulisse* e della *Recherche*, sicuramente sulla scorta di Genette. *Tempi difficili* è il frutto di anni trascorsi a stretto contatto con la comunità joyciana internazionale, di cui Patey fornisce un avvincente e dettagliatissimo 'ritratto di famiglia' nel saggio *Intorno a Joyce. Incontri e scontri degli anni Ottanta* (1989). Al termine del decennio iniziato con le celebrazioni e i diversi convegni in occasione del centenario dell'autore, Patey si domanda "Che sono i joyciani, come lo si diventa e come lo si rimane?" (1989: 29). Il lungo saggio restituisce una mappa di quella che sarebbe presto diventata la 'Joyce industry', all'interno della quale Patey ravvisa "sempre più evidente la frattura di approccio e di intento fra un paese e l'altro (il che in

¹ Per questa e le successive pubblicazioni di Patey qui citate si rimanda all'elenco completo delle pubblicazioni all'interno del presente volume.

realtà vuol dire tra Stati Uniti e Europa), una scuola e l'altra, forse anche una lingua e l'altra [...] e queste diversità teoriche sembrano quasi rispecchiare un'appartenenza geografica" (1989: 33). È proprio rifiutando l'appartenenza a una scuola, e rifiutandosi di adottare un solo idioma critico che i contributi joyciani di Caroline Patey combinano carotaggi testuali e fini analisi strutturali con un approccio attento alla *Irishness* di *Ulisse* (si veda il terzo capitolo di *Tempi difficili*), dimensione alla quale Caroline Patey è molto attenta ben prima che si trasformi nel ramo più produttivo della *Joyce industry*. È il caso del saggio joyciano scelto per questo volume, *La logica di Ulysses: musica, mito, metonimia*, in cui l'analisi dei *leitmotiv* del romanzo si avvale degli studi su metafora e metonimia maturati nell'ambito della scuola stilistica di lingua francese (Albert Henry, Michel Le Guern). Insomma, è un irlandese letto con strumenti francesi in Italia, quello di Caroline Patey, la quale non manca di dialogare con la vivacissima comunità dei joyciani italiani, tra cui Giorgio Melchiori (è lui a richiedere il saggio su metafora e metonimia per la neonata rivista *Joyce Studies in Italy*), ma anche un joyciano *outsider* e milanese, Giulio Giorello, collega in via Festa del Perdono.

Un altro fertile filone di ricerca è quello che incrocia letteratura e antropologia. Si tratta per lo più di saggi incentrati su Ford Madox Ford, del quale nel 1994 Caroline Patey cura l'edizione commentata di *The Good Soldier* per le scuole superiori. La frequentazione assidua della Ford Madox Ford Society le permette di svolgere un lavoro continuativo su Ford, e in due saggi (*Empire, Ethnology and The Good Soldier*, 2003, qui raccolto, e *France as Fieldwork; or, Ford the Ethnographer*, 2011) Patey rintraccia nella scrittura di Ford eco e dispositivi della nascente disciplina etnografica. L'interesse per l'antropologia torna anche in un importante saggio del 2007, all'interno di *T.S. Eliot and the Concept of Tradition* (a cura di Giovanni Cianci e Jason Harding), nel quale Patey torna sulle conoscenze antropologiche di Eliot e sulla loro funzione per la sua elaborazione di un concetto di tradizione più aperto alle contaminazioni tra diverse culture, lontano dall'immagine ricevuta dell'Eliot canonico e canonizzato.

Un ultimo – ma non meno fertile – filone di indagine negli studi modernisti di Caroline Patey è quello dedicato ai 'modernismi in movimento'. Avviato nel 2004 con le ricerche pionieristiche (raccolte nel volume *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*) sul Mediterraneo dei modernisti condotte insieme con Giovanni Cianci e Francesca Cuojati, prosegue nel 2008 con l'organizzazione, insieme con Giovanni Cianci, di un convegno internazionale presso Villa Feltrinelli a Gargnano del Garda, intitolato *Transits: The Nomadic Geographies of Anglo-American Modernism*. A partire dalla ridefinizione dei confini del modernismo proposta in ambito anglosassone, tesa ad allargarne la pertinenza oltre il consueto canone dello *high modernism*, nei tre giorni del convegno si riflette su come superare alcuni luoghi comuni che hanno dominato l'estetica modernista fino a quel

momento, quali il motivo dell'esilio, o la figura abusata del *flâneur* per focalizzarsi invece su geografie dinamiche, nomadi, che mettono in profonda discussione le geografie imperiali.

Ai transiti, questa volta testuali più che reali, sono dedicati infine i saggi sui rapporti del modernismo con la letteratura francese, ancora una volta a partire da Ford. Patey aggiunge nei suoi saggi, in particolare in *Croisset-London and Back: Or, Flaubert's Anglo-Saxon Ghosts* (2012), un tassello alla storia della penetrazione di Flaubert in Inghilterra, a partire dalla traduzione di *Madame Bovary* firmata da Eleanor Marx, passando poi per Henry James e Ford Madox Ford. La Francia torna sempre, anche nel primo lavoro di argomento woolfiano – pubblicato all'interno di *Anglo-American Modernity and the Mediterranean (In the Mood for Provence, in the Heart of the Modern: Bloomsbury and Southern France)*, nel quale Patey offre una lettura sulla genesi di *The Waves*, romanzo che nasce durante il soggiorno di Woolf a Cassis, in compagnia dei Bell e di Roger Fry, senza scordare l'influenza di Charles Mauron.

A Woolf, autrice molto amata e studiata dapprima per le sue escursioni francesi, Patey dedica la sua ultima monografia, *Gita al faro. Circumnavigazioni* (Mimesis 2016). Pubblicato all'interno della collana "Prismi – classici nel tempo", fondata da Caroline Patey con Alessandra Marzola e pensata per offrire percorsi di lettura accessibili ai grandi classici della letteratura inglese, *Circumnavigazioni* nasce da anni di insegnamento del romanzo di Woolf. Si è scelto qui di includere il capitolo conclusivo del libro, che indaga lo sviluppo del motivo acquatico in Woolf riprendendo le suggestioni della *Psicanalisi delle acque*, e che offre riflessioni inedite su un motivo squisitamente modernista che Caroline Patey ha già avuto modo di indagare nella voce *Acqua e Aridità* all'interno del *Dizionario dei temi letterari* a cura di Remo Ceserani e Pino Fasano.

È insomma il modernismo di una comparatista, quello di Caroline Patey, come testimoniato anche dal saggio, sulla traduzione di *Il tempo passa*, la sezione centrale di *Gita al faro*, firmata nel 1926 da Charles Mauron. Il saggio esce all'interno del volume *I modernismi delle riviste* (LED 2018), curato con Edoardo Esposito, collega e amico con il quale Caroline Patey dal 2006 porta avanti il progetto della rivista *Letteratura e letterature*.

LA LOGICA DI ULYSSES: MUSICA, MITO, METONIMIA

La mia intenzione è di rendere il mito sub specie temporis nostri; non soltanto ma permettendo che ogni avventura (cioè ogni ora, ogni giorno, ogni arte connessi ed immedesimati nello schema somatico del tutto) condizionasse anzi creasse la propria tecnica (Lettere 366).

Sono note le indicazioni di lettura – riassunte in questo celebre passo di una non meno celebre lettera a Linati – fornite da James Joyce stesso, via amici-critici (Budgen, Linati...), riprese poi e orchestrate dalla seconda generazione di esegeti, fino a diventare una tappa obbligatoria per chiunque ambisca a unirsi alla grande famiglia dei joyciani.

Ora, queste indicazioni, che Genette, in un recente convegno su Proust, ha rubricato sotto la voce di ‘paratesto ufficioso’, sono, in generale, tutt’altro che inerti o innocenti. Genette sottolinea “l’attitude qu’adoptera Joyce pour certains éléments du paratexte d’*Ulysse*, comme les intertitres homériques donnés, puis repris, et autres clés discrètement répandues par l’organisation de ce qu’en politique on appelle un système de fuites”¹.

Sarebbe sbagliato oltre che presuntuoso negare l’utilità delle griglie o degli schemi diffusi da Joyce: Odissea, Dublino, corpo, giorno...; però, dopo sessant’anni di incessante attività critica, è d’uopo constatare che questa lettura, in parte teleguidata dall’autore stesso, novello *baedeker* del viaggiatore joyciano, se ha reso più agevole l’accesso a un’opera assai difficile, ha anche consentito, con il passare degli anni, una sorta di appiattimento dell’interpretazione sull’orizzonte affascinante ma ormai criticamente depauperato del mito; più grave ancora, forse: questa guida a Joyce procurata da Joyce

¹ La citazione è tratta da una comunicazione non ancora pubblicata, a un recente convegno su Marcel Proust (Colorno, 23-25 Marzo 1985). Il testo mi è stato inviato dall’autore, con celebrità e cortesia rare, e colgo qui l’occasione per ringraziarlo ancora.

stesso ha permesso troppo spesso che la lettura di *Ulysses* si congelasse, tautologicamente, in un continuo andirivieni fra testo e paratesto; che si limitasse allo scavo sistematico dell'originario manuale d'uso: "È l'epopea di due razze (Israele-Irlanda) e nel medesimo tempo il ciclo del corpo umano e anche la storiella d'una giornata (vita). La figura di Ulisse mi ha sempre affascinato fin da ragazzo" (*Lettere* 366).

Non si vuole qui mettere in dubbio la pertinenza narrativa e interpretativa degli schemi più noti, né l'infinito numero di rapporti e corrispondenze che ne possono derivare, ma piuttosto ridimensionarne la portata chiarificatrice: nei momenti più rigogliosi, più giungliformi del romanzo, l'impalcatura schematica si rivela insufficiente e troppo esterna. Questo aspetto essenzialmente strumentale degli schemi, Ezra Pound l'aveva afferrato molto presto, senza esitazioni sebbene non senza ambiguità: "Joyce emploie un échafaudage emprunté à Homère et les restes d'une culture moyenageuse allégorique; peu importe, c'est une affaire de cuisine qui ne restreint pas l'action, qui ne l'incommode pas, qui ne nuit pas à son réalisme [...]. C'est un moyen de régler la forme" (1922: 314)². Quel che Pound liquidava sbrigativamente come puro mezzo è tuttavia rimasto centrale nella storia della critica joyciana: e a lungo, nel cercare di fondare l'unità, o l'ordine di *Ulysses*, ci si è affidati alla coppia interpretativa primigenia Mito-Medioevo.

Ad ascoltare voci autorevoli e a noi quasi contemporanee, ci si trova ancora posti di fronte a un simile modello di lettura. Robert Scholes scrive nel 1972: "Each chapter is in fact designed to run down when certain schematic systems are complete, and when a temporal segment of the Dublin day has been covered. Whereupon the next Homeric parallel is activated to provide a diachronic scheme for the following chapter" (166). E e pochi anni dopo, David Lodge:

The title of course is metaphoric, pointing out to a similarity between dissimilars: Bloom and Odysseus, Stephen and Telemachus, Molly and Penelope, modern Dublin and the Mediterranean of the ancient world. And this is a structural (not a merely decorative) metaphor, in that it exerts control over the development of the narrative (1977: 136).

Si potrebbe anche citare Ellmann, che, sempre nel 1977, avvicinando il problema da tutt'altro punto di vista in *The Consciousness of Joyce*, con l'erudizione e l'intelligenza che gli si conosce, ricorre allo stesso presupposto

² L'ultima parte della citazione fa sorgere un dubbio; che cos'è ciò che Pound descrive, con un certo disprezzo, come "un moyen de régler la forme?" Lo stile, o una semplice 'ricetta di cucina'? e non è comunemente compito del critico occuparsi delle 'ricette' che sottendono le opere?

quando indaga sulle possibili fonti storiche dell'associazione tra Ebrei e Irlandesi (34-35)³.

L'impressione è che l'“affaire de cuisine” di Joyce sia diventata la ricetta prediletta dai suoi critici, e lo sia rimasta a lungo. L'altra impressione è che le analogie strutturali più note, storia degli Ebrei, di Dublino, erudizione medievale..., siano utili per quanto concerne il senso di *Ulysses* più che la sua lettera; o meglio: non tutta la materia viva del testo può essere fatta risalire alle strutture concettuali che sembrano sorreggerlo così fermamente. Rimangono zone d'ombra, nuclei tematici o linguistici che solo tangenzialmente o superficialmente sono riconducibili al ‘grande disegno’. Tra i critici di Joyce, e tra quelli più affidabili, R.M. Adams è – a mia conoscenza – l'unico ad avere sottolineato queste numerose aporie di *Ulysses*:

Joyce's lists, his learning, his logic, the very physical dimensions trail off towards the unstructured impossibility, the vaguely unverifiable as often as they hold to a clear and satisfying logical or symbolic relation. The close reading of *Ulysses* thus reveals that the meaningless is deeply interwoven with the meaningful in the texture of the novel (1967: 147, 245).

e un giudizio simile riecheggia dieci anni dopo:

There are enigmas of vacancies like Mackintosh, visionary reachings through the veil of present circumstance in ‘Proteus’ and ‘Nausicaa’, literary allusions and parallels beyond number, internal thematic repetitions, gross incongruities of physical circumstance, blurs and smears of motivation... (1977: 53)⁴

Adams sceglie di non indagare – perlomeno in maniera sistematica – in ciò che con tono un po’ apocalittico chiama “a cataclysmic plunge into the black pit of the self, into the darkness of the inarticulate” (1977: 53). Così, il

3 But no Dubliner of Joyce's generation had to rely upon scholars for the comparison of the Irish to the Jews. In October 1901 [...] John F. Taylor made the famous speech in which he brilliantly compared the Hebrews in Egypt to the Irish under foreign domination. Joyce probably heard the speech: it was said at University College that his own oratorical manner was like Taylor's.

4 I testi di Adams hanno la rara qualità di non forzare mai un'interpretazione e il lieve difetto, mi pare, di essere troppo facilmente rassegnati a non potere offrire una spiegazione soddisfacente della consistency del romanzo. Tipica è la sua interpretazione del tema mozartiano: “On the whole, he uses his materials mostly for adornment, without reference to large scale symbolic structures. Don Giovanni serves its purpose relatively early in the novel, and is largely allowed to lapse thereafter”. (1967: 76) e altrettanto esemplare di questa rinuncia la seguente riflessione sui nomi propri: “Thus we see that Joyce's handling of proper names represents a mixed and inconsistent practice. Whatever public meaning he attached to the isolated names which he scattered through the novel is mated by the many names which have only a private meaning, or none at all” (1967: 222).

problema della consistency di *Ulysses* sembra un poco arenato tra il ricorso a un paratesto che il tempo ha reso in parte caduco e la registrazione – alla Adams – di tutta una serie di componenti incontrollabili o riconducibili solo all'incongruenza, alla *tom-foolery* o all'arbitrario soggettivo joyciano (Adams 1967: 277).

Forse, a questa impasse relativa si può ovviare con una rilettura più umile e meno preordinata del romanzo; il percorso critico deve essere ribaltato: partendo proprio da questi 'enigmi' formali o sostanziali, vedere se e come sono collegabili alla catena di eventi interagenti di cui parla Eco (1982: 96, 102), e ricercare – nella selva di dettagli minuti, nomi, ricorrenze o ripetizioni – uno o più principi ordinatori.

Per un'indagine di questo genere, la musica costituisce un terreno privilegiato. Perché da un lato è arcinota, e da sempre, la sua funzione come analogia strutturale: basta ricordare ancora Pound, che, sin dal 1922, descrive l'identità di costruzione tra *Ulysses* e la sonata (313)⁵; un altro critico-pioniere, Edmund Wilson, evoca la progressione sinfonica del romanzo (1931: 209), il capitolo delle 'Sirene' è stato oggetto di innumerevoli disquisizioni tecnico-musicali, in parte perché "[...] Molly and Boylan at that time of day have what she and Bloom agree to speak of as an appointment to sing" (Kenner 1978: 47), e in secondo luogo perché l'episodio è "constructed on the model of a fugue" (Friedman 1955: 135)⁶. La musica esiste quindi a un primo livello come modello architettonico, e, in quanto tale, assimilabile agli schemi fondatori del testo, necessari ma non sufficienti. Ma al di là di questa funzione formale globale, ormai acquisita (Lawrence 1981: 92)⁷, la musica si dipana su altri piani; il problema investe gli infiniti *leitmotiv* che percorrono il testo, la loro funzione di richiamo interno e di connessione tra gli elementi apparentemente più eterogenei del romanzo; la musica è poi una delle 'costellazioni' tematiche più generative di *Ulysses*: costante oggetto di ricordo, attenzione o conversazione, è anche causa, pretesto e scansione dell'adulterio pomeridiano – 'All is lost now', canta Bloom; quanto alle allusioni a compositori o esecutori, e alle citazioni di o da opere singole, sono pressoché infinite. Infine, la musica esiste nell'accezione più concreta del termine: onomatopée, trascrizioni foniche dei rumori più vari, acqua, treni, macchine... Come dice Kain, vi è "music everywhere" (1947: 142 sgg).

5 "Ce roman appartient à la grande classe des romans en forme de sonate, c'est à dire dans la forme: thème, contre-thème, rencontre, développement, finale [...]".

6 Vid. anche 16: "[...] The fugue is only an expansion of aba, but each of the three sections has its prescribed form. It is based very largely on a single theme or subject expanded from its point of focus by a contrapuntal style, which produces the series of melodic lines that may be litaned in combination with the others".

7 Così l'autrice riassume la relativa inerzia della analogia musicale: "It seems to me that in 'Sirens' there is a special poignancy to the gap between sound and written language: Joyce shows us in the chapter that no matter how hard the writing may try to capture the living music of Dublin, the text, like all textes, is silent".

Questa triplicazione del fattore musica ci consente sin d'ora alcune notazioni: a) essendo funzionale ad almeno tre livelli testuali – strutturale (*leitmotiv*), tematico e fonico –, fungendo da denominatore comune tra i vari piani della scrittura, la musica appare come strumento possente di coesione ‘trasversale’, in quanto abbraccia le varie stratificazioni del testo; b) questa vocazione unitaria è ulteriormente rafforzata dal fatto che le categorie musicali evidenziate non sono impermeabili: avviene frequentemente che i temi, e anche i suoni inarticolati, onomatopee e rumori vari, si costituiscano come *leitmotiv*, e succede anche che un *leitmotiv* semplice vada a confluire in un tema più ampio. Sono questi i punti che mi accingo ora a illustrare.

I. STORIA DI UN *LEITMOTIV* SEMPLICE: CITRON

Il detentore di questo curioso nome è un amico di Bloom. Appare, a intervalli più e meno regolari, nei ricordi di Bloom e di Molly, otto volte in tutto il romanzo. Citron nasce alla vita letteraria nel contesto delle riflessioni di Bloom sulla “model farm of Kinnereth” (U 61) risorge nei ‘Lestrigoni’, collegato ai ricordi felici del protagonista, che evoca i tempi in cui Milly era piccola e Molly vestiva di grigio elefante (U 155); è legato in ‘Circe’ all’allucinazione della lapidazione (U 467); è citato nell’elenco dei circoncisi (U 496) e in quello, molto più lungo, degli inseguitori di Bloom all’uscita del bordello (U 519); lo evoca infine Molly, tra gli amici di una volta (U 675). Inoltre, il sapone di Bloom ha il profumo di “citronlemon (U 124) e Stephen è tornato dalla Francia con dei “Paris falds” (U 18), tra cui uno che consiste nel bere tè nero con limone.

L’enigma ‘Citron’ si chiarisce innanzitutto nel contesto ebraico: il ‘citron’ o ‘etrog’ è il frutto tradizionale della festa dei Tabernacoli, o Sukkot, che commemora la vita nel deserto dopo l’esodo; è associato simbolicamente con l’agricoltura, la vendemmia, la fertilità, e, per estensione, con la gioia e la fecondità: “The only reference to Citrus in the Bible is the fruit of the goodly tree (Lev. 23, 40) identified with the etrog, used during the Sukkot festival” (*Encyclopedia Judaica*, ‘Citron’). Hyman precisa che il frutto celebra “the wanderings of the Israelites in the desert and is thus a symbol of the wandering jew” (1972: 168).

Per quanto fosse disparato l’assortimento ebraicizzante della biblioteca di Joyce nel 1920, l’elenco che ce ne dà Ellmann non lascia sussistere dubbi sull’interesse ch’egli portava alla storia e ai costumi ebraici (1977: 104 sgg.) e sulla probabilità che Joyce fosse consapevole delle implicazioni del lemma ‘citron’. Una ricostruzione paradigmatica dei contesti in cui compare il signor Citron permette di inserirlo nei motivi della rigenerazione e della fertilità da un lato, e dall’altro in quelli della persecuzione e del martirio. Le possibili associazioni non si esauriscono qui; sin dalle pagine iniziali,

‘citron’ appare tra i prodotti della fertile piantagione Agendath Netaim, che occuperà Bloom per buona parte della giornata: “Agendath Netaim: planter’s company... You pay eight marks and they plant a dunam of land for you with olives, oranges, almonds or citrons... Bleibtreustrasse 34, Berlin W.15... Oranges in tissue paper packed in crates. Citrons too. Wonder is poor Citron alive in saint Kevin’s parade” (U 62); e il legame tra il signor Citron e il frutto *citron* si ritrova in un momento cruciale di ‘Circe’, che ricongiunge grottescamente le fila di questa variazione sulla fertilità-ebraicità-sensualità-orientale: “He (Bloom) is down on his luck at present owing to the mortgaging of his extensive property at Agendath Netaim in faraway Asia Minor... The mirage of the lake of Kinnereth... is projected on the wall. Moses Duglacz... stands up in the gallery, holding in each hand an orangecitron and a pork kidney” (U 447); e poco più avanti, in chiave di maggiore violenza: “Hornblower... and they shall stone him and defile him, yea, all from Agendath Netaim and from Mizraim, the land of ham... (Matiansky and Citron approach in gaberdines, wearing long earlocks)” (U 467). Agendath Netaim finisce per ispirare a Bloom un piano di riciclaggio industriale della carta (U 639) prima di scomparire con tutta la sua generosa produzione di agrumi⁸.

La catena associativa di ‘Citron’ è difficile da fermare: confluisce in ‘Agendath Netaim’, la cui sede, questo ci verrà detto ad nauseam, sta in Bleibtreustrasse a Berlino (U 63, 174 e *passim*); ora, un signor Bleibtreu spunta, inaspettatamente, nel contesto della biblioteca e della discussione su Shakespeare, durante la quale John Eglington evoca un “Herr Bleibtreu... who... believes that the secret (of Shakespeare) is hidden in the Stradford monument” (U 214). Tralascio le implicazioni di questo ‘rimani fedele’ per segnalare un’ulteriore affinità della coppia ‘Citron-Agendath’: la contiguità semantica tra la piantagione medio-orientale e l’ironica fattoria fertilizzante di cui Mulligan si fa avvocato nelle ‘Mandrie del Sole’ (U 99).

Ho scelto appositamente uno dei motivi più trascurabili, qualitativamente e quantitativamente (otto ricorrenze costituiscono per Ulysses un basso grado di frequenza), per sottolineare la disparità tra l’apparente povertà o casualità del segno e l’importante funzione connettiva che si trova in realtà a rivestire.

2. STORIA DI UN TEMA DIVENTATO LEITMOTIV: DON GIOVANNI

L’opera di Mozart gode di un altissimo indice di gradimento, presso Bloom soprattutto, ma sfiora anche esplicitamente Stephen e Molly. Il libretto di Da Ponte è inoltre perfettamente pertinente all’intrigo matrimonial-amoroso

⁸ Vid. Bulhof 1970.

che costituisce uno dei perni del romanzo (Hall 1951: 78)⁹; del resto, è Molly stessa a obbligare il lettore a riconsiderare tutta la situazione nei termini di un altro triangolo, nel quale Don Giovanni = Boylan, Masetto = Bloom, Zerlina = Molly: “I’ll go about rather gay not too much singing a bit now and then mi fa pietà Masetto [...]” (U 701). Bloom è comunque il più sensibile alla suggestione del Don Giovanni, che insieme alla Marta di Von Flotow è la sua opera favorita (U 582). Sin dalle prime ore del giorno, lo tormenta il problema della pronuncia di voglio, che rimane irrisolto e risorge in ‘Circe’ (U 66, 433): il che, ricorda Adams, denota una confusione non casuale tra due arie del Don Giovanni, il ‘Voglio fare il gentiluomo’ di Leporello e ‘Là, ci darem la mano’ di Don Giovanni-Zerlina (1967: 71). Leopold evoca spesso le note dell’opera, ascolta il minuetto nelle ‘Sirene’ (U 281), e in ‘Circe’, dopo il miracolo dell’eclissi del sole, fischia ‘Don Giovanni, a cenar teco m’invitasti’ (U 466). La sua posizione rispetto al tema mozartiano appare versatile: è seduttore quando riceve la lettera di Martha (U 78) o in ‘Circe’ passando al dito di Mrs. Breen un anello di rubino (U 435); è Masetto tradito nel ricordare, in strada per il cimitero, l’aria ‘Mi trema un poco il cor’, in mezzo alle allusioni velate dei suoi amici alle leggerezze di Madame (U 95); è anche, in modo più ambiguo, il Commendatore: una prima volta, ‘A cenar teco’ sembra suggerito dalla fame (U 179); in ‘Circe’, invece, l’associazione pare sollecitata da desiderio di vendetta nei confronti di Don Giovanni-Boylan – e di Don Giovanni-Bannon? –, e forse anche da qualche senso di colpa per il suo operato di Don Giovanni-Bloom. Vi è anche in ‘Circe’ menzione di un “Plebeian Don Juan” (U 449), che avrebbe mandato a una certa Mrs. Mervyn Talboys fotografie oscene rinchiuse in una doppia busta; l’operazione non può non ricordare, sia pure in parte, il carteggio amoroso tra Bloom e Martha Clifford.

Impossibile ‘psicologizzare’ queste associazioni, che vengono derise o ribaltate in ‘Circe’ da un grottesco Signor Laci Daremo, in bocca a Bella Cohen (U 491). Intorno al nucleo tematico del Don Giovanni, le parti sono intercambiabili, come sembra dire la variante joyciana sul testo di Da Ponte, ‘Ti trema un poco il cor’, invece di ‘Mi trema’ (U 433); la sostituzione del pronomi conferma la mobilità nell’attribuzione dei ruoli.

Come nel caso del *leitmotiv* semplice, si assiste per il Don Giovanni a un’espansione guidata delle implicazioni. In ‘Scilla e Cariddi’, Stephen apre una nuova porta sul tema mozartiano, via Shakespeare e le deduzioni stravaganti che si stanno facendo sulla sua vita e la sua opera; secondo Stephen, William il Conquistato (U 210) da Ann Hathaway, e da lei tradito con il fratello cattivo, avrebbe cercato invano di compensare con “assumed dongiovannism (which) Will not save him”. (U 197). Il triangolo tardo-rinascimentale William-Ann-Richard si sovrappone così ai “French triangles” (U 213) che già conosciamo; e non è forse inutile ricordare che il triangolo mozartiano è il rovescio

9 Per la musica in generale vid. Bowen 1973.

speculare di quello shakespeariano, secondo la versione che ne dà Stephen, e che Bloom, cumulando in sé l'opzione del marito becco (Shakespeare) e quella del conquistatore (Don Giovanni) è collegabile alle due situazioni contemporaneamente. Mozart ci conduce anche alle tante donne adultere del libro, ai seduttori veri o presunti, alla colpa e al castigo, a Shakespeare, all'usurpazione e al tradimento e alla derisione di tutto questo. Don Giovanni, nucleo tematico minimo, si dirama così in più direzioni simultanee, connette tra di loro personaggi e situazioni, e unisce, vera e propria cinghia di trasmissione, gli angoli più lontani del paesaggio joyciano.

3. E POI, MOLTO RUMORE PER NULLA...

Vi è in *Ulysses* uno strato sonoro di tutt'altro ordine, una musica infinitamente meno articolata, fonicamente e culturalmente: mille e uno rumori vari, che a null'altro che a se stessi si possono ricondurre, almeno in prima istanza. Vi è ad esempio lo starnuto-sbadiglio di Davy Byrne "liiiiichaaaaach" (U 177), interessante caso di *leitmotiv* imperfetto, perché rimbomba anche in 'Circe', senza tuttavia il suo 'ch' di mezzo (U 462). Altri suoni scompaiono dopo una sola apparizione: il rumore dell'acqua in 'Proteo', "See, soo, hrss, rsseeiss, ooos" (U 55); e tantissime altre onomatopee che ci offrono una trascrizione più o meno attendibile dei rumori attinenti alla vita quotidiana. Sferragliare dei tram, "Kraa, kraandl" (U 256), che più avanti diventa "Krandlkrankran" (U 290); fischio dei treni "frseeeeeeeefronnng" (U 655), che si altera in "Frseeeeeeeeeeeeeeeeeefrong" (U 683); assaggio e deglutizione di birra, "Tschink, tschunk" (U 256). La trascrizione fonica abbonda naturalmente nelle 'Sirene', dove l'orecchio è catturato da un'infinità di scricchiolii, gorgogli, fischietti o gemiti; ma il suono è ovunque, e i vari "Prrpr... Fff - OO -Rrpr", o "Tap-tap-tap-tap", o ancora "Rrrrrsss" (U 289, 286) si incontrano su tutto l'arco del testo, magari trasformati in sereni "flop, slop, slap" (U 54), oppure in urla scimmiesche come "Hik! Hek! Hak! Hok! Huk! Hok! Huk". (U 482). Joyce manipola con un piacere evidente la sfera sonora. Si diverte anche a sottolineare con elementi omofonici espressioni semanticamente 'piene', incrociando così due tipi di determinazione in un solo enunciato: è il caso, tra gli altri, di "Oomb, allwombing tomb" delle riflessioni filosofico-marinare del giovane Stephen (U 53). Tralascio per ora questi esempi di 'espressione mista', non senza ricordare tuttavia che contribuiscono fortemente alla coesione del testo, grazie alla loro afferenza contemporanea ad almeno due dei piani espressivi.

Ai tanti aggettivi che possono descrivere *Ulysses*, aggiungiamone uno: è un romanzo decisamente rumoroso. Nessuno del resto ha mai nascosto l'esistenza di questa dimensione sonora; ho già citato Kain, e anche Litz si sofferma sul problema, sia pure in maniera un po' impressionistica: "He also makes full use of onomatopoeia to create 'tonalities'" (161: 65). Cixous invece

fa rientrare le numerose occorrenze foniche nella categoria più ampia della mimesi: “La forme mime le réel sans le commenter ni le juger” (1968: 779). La vocazione sonora di *Ulysses* non è quindi sfuggita ai suoi critici; ma, a mia conoscenza, esistono poche indagini tendenti a inserirla in un disegno strutturale complessivo. Eppure, non si può eludere il fatto che, oltre ad avere una sua accezione colta – e cioè riflessa in analogia strutturale, o ipersemantizzata – la musica si manifesta anche come strato fonico elementare, ingombrante precisamente perché non semiotico e non decomponibile. E mi sembra che di questo strato si debba tentare un resoconto, nonché una collocazione all’interno della vicenda complessiva di *Ulysses*.

Che sia parola inarticolata, rumore di strada o richiamo animalesco, l’onomatopea ricade nella categoria descritta da Lotman e Uspensky come “strato mitologico della lingua naturale” (1975: 90)¹⁰, caratterizzato dall’isomorfismo tra mondo descritto e sistema di descrizione e da una perfetta adesione del segno al senso. Descrivendo gli oggetti visti dalla coscienza mitologica, Lotman e Uspensky aggiungono “che non si lasciano scomporre i tratti distintivi (ogni cosa viene considerata come un tutto unitario), e che non si ripetono (l’idea del ripetersi delle cose presuppone la loro inclusione in certi insiemi generali e cioè la presenza di un livello metadescriptivo)” (1975: 85).

Urli, starnuti, sospiri o suoni joyciani di varia natura non tollerano la scomposizione in tratti significativi, rispondendo così al primo punto della descrizione; e se succede che alcuni di essi ripetano trascinandolo con sé un motivo contestuale e assumendo quindi uno statuto semantico, questa semantizzazione rimane per così dire ‘indiretta’, secondaria, fondata sull’avvicinamento dei contesti dell’espressione più che sull’espressione stessa, la quale rimane, comunque, senza ‘senso’.

Sembra quindi che intorno al sema ‘musica’ vi sia una netta oscillazione tra dimensione mitologica o, per dirlo con Lotman, monolingvistica – dove coincidono totalmente l’espressione e l’oggetto –, e dimensione semiotica – dove lo spazio che intercorre tra segno e senso è fittamente abitato da richiami, echi, relazioni interne o esterne al testo. E mi pare interessante e feconda per lo studioso di *Ulysses* questa convivenza di un mondo semiologicamente arcipieno e di un altro, suo contrario, compatissimo ma alieno da ogni semiosi.

Rimando di qualche pagina le implicazioni di queste bipolarità; la regola joyciana dell’interdipendenza impedisce conclusioni frammentarie, e la descrizione degli strumenti di coesione del romanzo richiede un’altra breve tappa.

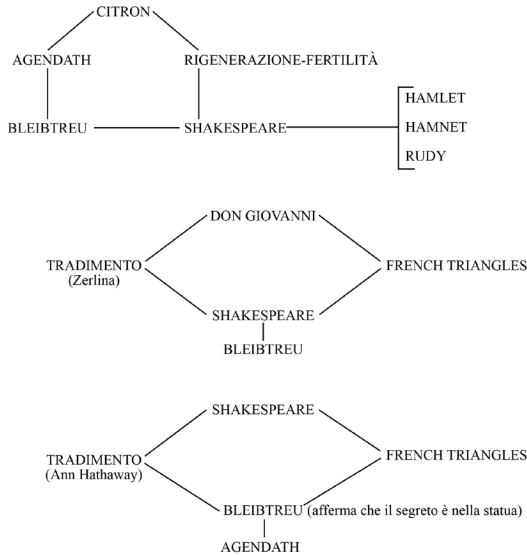
4. TRA UN LEITMOTIV E L’ALTRO

L’andamento di alcuni *leitmotiv* – ‘Citron’, ‘Agendath’, ‘Don Giovanni’ – ci ha permesso di abbozzare una mappa delle loro possibili diramazioni.

¹⁰ Il saggio a cui mi riferisco, *Mito, nome, cultura* è apparso per la prima volta nel 1973.

Rincorrere questi segnali può spesso avere un sapore di puerile caccia al tesoro; il gioco, tuttavia, non è gratuito. Innanzitutto, perché Joyce ha deliberatamente impresso al suo romanzo questa dimensione di ‘rebus’ o ‘parola incrociata’, costringendo in qualche misura il lettore a risalire, a mo’ di detective, da indizio probante a indizio probante¹¹; in secondo luogo, perché più indizi, a patto di scoprire quale logica li sottende, possono aiutarci a formulare un’ipotesi di funzionamento complessivo.

Con questa speranza, vorrei tornare brevemente ai risultati ottenuti. Ho cercato di identificare alcune catene significative, che, volendo riassumere, si potrebbero rappresentare, molto semplicemente, nella maniera seguente:



Sulla base di tre nuclei di partenza, apparentemente autonomi, e delle associazioni più immediatamente riscontrabili nel testo – si potrebbero, senza forzare in alcun modo il romanzo, estendere enormemente – si può tentare una prima definizione della natura dei nessi tra singoli elementi. Se ogni elemento di partenza viene scomposto, sia pure grossolanamente, almeno uno dei prodotti di questa scomposizione si ritrova nei prodotti della scomposizione di un altro nucleo: così ‘Bleibtreu’ – a priori parola poco significativa – si trova ad appartenere contemporaneamente a due campi semantici che nulla sembrava mettere in contatto (Citron e Shakespeare), e

¹¹ Procedimento, questo del rebus o del puzzle, che ha trovato dopo Joyce tanti e brillanti epigoni; basti pensare a *La Vie Mode d'emploi* di Georges Pérec – il cui debito a Joyce è del resto esplicito – e alla fenomenale costruzione ad incastro che costituisce questo romanzo, il quale si svolge anch'esso in una sola giornata, si regge su un complesso sistema di *leitmotiv*, di identità parziali, di analogie logiche che portano alle loro conseguenze ultime le innovazioni di *Ulysses*.

a costituire dunque il fondamento di una parziale associazione tra di essi. Tutto funziona come in una teoria degli insiemi per bambini: l'insieme C e l'insieme S hanno in comune il sottoinsieme CS. Allo stesso modo, l'insieme Don Giovanni e quello Shakespeare sono parzialmente collegati dalla presenza dei "French triangles" nelle catene associative, e si trovano quindi a esistere in un rapporto di contiguità semantica. Verificare su tutto l'arco del romanzo l'operatività di questo principio associativo, che chiamerei di identità imperfette, sarebbe un lavoro che supera gli intenti di questo saggio. Tuttavia, è possibile fare un primo tentativo, ovviamente incompleto, di descrizione e di classifica.

Queste identità parziali si stabiliscono innanzitutto a un livello puramente esterno, di sola omofonia. Restando nel campo ebraico agricolo di 'Agendath Netaim' – oggetto ricorrente dei sogni di rinnovamento di Bloom – si riscontra tra il nome del promotore palestinese e l'ossessivo senso di colpa che assilla Stephen – nella forma medievale di 'Agenbite of Inwit' – la presenza di più comuni. Uno studioso di Joyce ha suggerito che 'Agendath' fosse frutto della manipolazione del più realistico 'Agudath', e che l'errore fosse naturalmente deliberato – come lo sono del resto tutti quelli praticati da Joyce, che siano incongruenze, dimenticanze, atti mancati [...] che, senza eccezione, rientrano in un disegno complessivo (Parish 1969).

La cosa è tutt'altro che implausibile, specie se si pensa alle cure di Joyce per realizzare ciò che un critico ha chiamato un "transpersonal effect" (cfr. Bulhof 1970), consistente nel far emigrare da un protagonista all'altro, da un momento del testo all'altro, pensieri, parole o frasi la cui ostinazione contribuisce a riunire ciò che si presenta come frammentario o casuale; è il caso del "Nebrakada" di Stephen e Bloom (U 242, 501), o anche del "see ourselves as we see others" di Bloom e Gerty Mac Dowell (U 169, 373).

Che l'errore sia consapevole o meno è comunque un problema accessorio. Resta il fatto che tra le ossessioni di ognuno dei protagonisti si verifica un rapporto di parziale identità fonica.

Molti dei *calembours* di cui il libro è costellato possono rientrare in questa categoria di semi-omofonia; Stephen è particolarmente avvezzo a questi giochi verbali. Adora le allitterazioni, come "womb" e "tomb" (U 53); gli anagrammi, come "dog" e "god" (U 527); le false etimologie, come "Pyrrhus, a Pier" (U 30). Il romanzo rigurgita comunque di queste fantasiose 'traduzioni', come quella dell'opera di Balfe, *The Rose of Castille*, in "the rows of cast steel": oltre ad avere efficacia comica, tali operazioni verbali rivelano, in questo simili al *witz* freudiano, legami inattesi tra elementi apparentemente eterogenei.

Il secondo caso è quello più complesso e anche più frequente in cui si cumulano omofonia e implicazioni tematiche. Tra ad esempio il gallo dell'indovinello che Stephen propone in 'Nestore' ai suoi allievi strabiliati – "The cock crew, the Sky was blue [...]" (U 32) e, in forma tronca in 'Circe' (U 503,

504) – e Paul de Kock, l'autore francese di *Sweets of Sin* che insiste nell'occupare i pensieri di Leopold e Molly (*U* 66, 268, 281, 448, 492, 686), il legame è innanzitutto di coincidenza fonica. Per Stephen, inoltre, l'indoviniello è pesantemente connesso alla colpa sentita per la morte della madre, al tradimento nei confronti di colei che “[...] had saved him from being trampled under foot” (*U* 34), alla sua condizione di peccatore che gli viene rimproverata in ‘Circe’ dal fantasma materno: “The mother... Repent! O, the fire of Hell!... Inexpressible was my anguish when expiring with love, grief and agony on Mount Calvary” (*U* 517). Il romanzo semi-pornografico che Bloom compera per Molly allude ad altri peccati: quelli dolci della carne in generale, quello specifico che Molly compirà nel pomeriggio, quelli anche di Bloom, intenzionale con Martha o reale sulla spiaggia in ‘Nausicaa’. Tra il *non serviam* luciferino di Stephen, tra il rinnegamento di Pietro che pure risuona in questo canto del gallo, quindi tra questi archetipici peccati originali e i peccati d'alcova dei signori Bloom, si costituisce una duplice relazione, di contiguità semantica da un lato, e di assimilazione fonica dall'altro. Questo nucleo di base ‘cock-Paul de Kock’ si dirama poi in varie direzioni; confluisce nel paradigma equino, tramite la “Koch’s preparation” con la quale il direttore della scuola intende porre rimedio al “Foot and mouth disease” (*U* 39), e anche grazie a un cavallo chiamato “Cock of the North”, il favorito nella corsa degli “Skeleton horses” (*U* 511); lo si ritrova nei folti elenchi di nomi, in cui spiccano un “Poldy Kock” e un “Cuck Cohen” (*U* 492, 495); c’è anche una utilizzazione onomatopeica: il “Keeckeereekkee” di Virag (*U* 478); e il fenomeno è ovviamente di continuo connesso alla dimensione genericamente sessuale, con tutti i “cuckoos” e i “cockies” del testo, troppo numerosi per essere elencati. Vi è infine un “cock lane” (*U* 55) che David Hayman connette senza esitazioni alla pretesa masturbazione di Stephen sulla spiaggia (Hayman 1980).

Tra i casi di contiguità semantica, uno tra i più elementari è quello che nasce dai vari nomi sotto i quali compare Bloom nel romanzo, ufficiali, clandestini o inventati – Bloom, Henry Flower, Don Miguel Poldo della Flora, Henry Fleury – che tutti rimandano a un unico lessema originario ‘fiore’; di nuovo, e per effetto dello stesso meccanismo di identità parziale, il sema d’origine confluisce in alcuni dei centri più significativi del testo. Basterà ricordare i gigli connessi alla madre morta di Stephen – “Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet” (*U* 16) – e il benvenuto dato dallo stesso Stephen a “Flowers of May” (*U* 54), fiori un po’ sinistri e ambigui, perché May è il nome della madre; o ancora il capitolo dei ‘Mangiatori di loto’, all’insegna di una rêverie oriental-botanica, che si chiude con un’esplicita coincidenza tra la sfera sensuale e quella floreale (*U* 88). Sapremo inoltre più tardi da Molly che Leopold le si dichiarò in un boschetto di rododendri, e che lei era un “flower of the mountain” (*U* 703). Il paradigma dei fiori incrocia poi, in modo prepotente, quello della musica: e *Ulysses* rigurgita di

canti floreali, come *The Rose of Castille*, oppure la canzone di Marta, *The last rose of summer*, o ancora *The Lily of Killamey*.

Il gioco delle identità imperfette non è solo coincidenza di dettaglio o esercizio di stile; investe anche i temi più germinali di *Ulysses*. Molto presto, ci si trova di fronte al concetto di metamorfosi; indirettamente, con il titolo ufficioso del terzo capitolo, ‘Proteo’, e senza mediazioni invece con le riflessioni mortifere di Stephen sulla natura del processo metamorfico: “God becomes man becomes fish becomes barnacle goose becomes featherbed mountain. Dead breaths I living breathe, tread dead dust, devour a urinous offal from the dead” (U 55). Di un problema affine si parla in casa Bloom di prima mattina; molto didattico, Leopold spiega a Molly il senso della parola metempsychosi, da lei sapidamente storpiata in “Met him pike hoses”: “Metempsychosis, he said frowning. It’s greek: from the greek. It means the transmigration of souls”. (U 67). Si tratta in ‘Calipso’ della prima occorrenza di una lunga serie: la trasformazione e il destino delle anime assillerà Bloom durante tutta la giornata (U 182, 268, 283, 287, 375, 379, 574, 607); il tema, fortemente ironizzato, appare anche nel contesto di Stephen: “Theosophs told me so, Stephen answered, whom in a previous existence Egyptian priests initiated into the mysteries of Karmic law”. (U 413). In ‘Circe’, assistiamo alla risurrezione “By metempsychosis” di Paddy Dignam (U 452) e alla comparsa di una “Venus Metempsychosis” (U 462) tra coloro che ascoltano il progetto di rigenerazione di Bloom.

L’associazione per contiguità tra metamorfosi e metempsychosi – due modalità specifiche della trasformazione – costituisce un potente legame tra parti del testo come tra protagonisti: nella metempsychosi di Bloom si annida un richiamo necessario alla metamorfosi di Stephen e viceversa. Da questi concetti centrali e metonimicamente connessi, si possono far discendere, sempre per lo stesso rapporto di contiguità, preoccupazioni per così dire secondarie o occasionali: come ad esempio l’attenzione bizzarra di Stephen per le più varie eresie antitrinitarie – Ario (U 27, 44, 483), Sabellio (U 27, 208), Fozio (U 27, 197) – e l’esposizione analitica del problema che viene offerta nelle ‘Mandrie del Sole’. È chiaro che la consustanzialità, oltre ad essere categoria teologica o filosofica, sfiora anche la dimensione della vita privata e quotidiana; e in particolare dei rapporti tra Stephen e Simon Dedalus – “The man with my voice and my eyes” (U 43) – e di quelli inesistenti ma immaginati tra Rudy e Leopold Bloom – “My son, me in his eyes” (U 90). Di consustanzialità si sente anche parlare nell’ambito shakespeariano di ‘Scilla e Cariddi’, dove le cose si complicano perché coinvolgono ben tre generazioni, John, William e Hamnet: “He (John Shakespeare) rests, disarmed of fatherhood, having devised that mystical estate upon his son... Hamlet, the black prince, is Hamnet Shakespeare”. (U 207, 208).

Per ricapitolare: un’indagine svolta sul triplice piano fonico, semantico e tematico rivela ben presto quanto l’enunciato di *Ulysses* sia, nonostante le

apparenze più ostiche, ‘omogeneo’: ciò che comunemente si liquida come ‘intelaiatura’ o ‘mosaico’ è in realtà fondato su un sistema molto elaborato e capillare di ‘identità imperfetta’ o parziale sovrapposizione tra parti dell’enunciato come tra livelli dell’enunciato; la legge combinatoria che regge i destini del romanzo sembra essere decisamente basata sulla contiguità.

Se non si può propriamente parlare di metonimia, perché non vi è “*désignation d’un objet par le nom d’un autre objet*” (Fontanier 1977: 79) si può senza dubbio, sulle orme di Jakobson, parlare di procedimento metonimico, o quanto meno affine a una linea semantica metonimica: “*Le développement d’un discours peut se faire le long de deux lignes sémantiques différentes: un thème (topic) en amène un autre soit par similarité, soit par contiguité. Le mieux serait sans doute de parler de procès métaphorique dans le premier cas et de procès métonymique dans le second, puisqu’ils trouvent leur expression la plus condensée, l’un dans la métaphore, l’autre dans la métonymie*” (1963: 61).

Non quindi metonimia compiuta, che implicherebbe sostituzione di un termine con l’altro ed ellissi dell’oggetto designato, ma costante esplicitazione del percorso metonimico. Così, ‘metempsicosi’ non può essere confuso con ‘metamorfosi’ e nemmeno con ‘consustanzialità’; anzi, per usare le parole stesse della retorica classica, ognuno di questi nomi “*fait un tout absolument à part*” (Fontanier 1977: 79); si può tuttavia parlare di concetti appartenenti alla medesima sfera semantica. La catena delle associazioni joyciane si rivela allora essere tutt’altro che libera o arbitraria; non, come ha scritto M. Friedman, fondata su “*sensory impressions*” (1955: 6)¹² non meglio definite, ma piuttosto su un principio di contiguità che opera contemporaneamente ai tre livelli principali del testo – segnico, semantico e fonico.

Tra un elemento di *Ulysses* e l’altro, sia esso parola singola o tema più ampio, non vi è instaurazione di un rapporto improvviso o soggettivo, bensì rispetto di una struttura concettuale preesistente all’opera. “*Les rapports métonymiques sont externes: ils respectent l’ordre des phénomènes, ils respectent... les séries phénoménales tout en les condensant. Les significations sont coordonnées ou subordonnées parce qu’elles respectent ces rapports qui n’ont pas besoin d’être inventés ou devinés par l’imagination créatrice... Métonymie et synecdoque exploitent une association entre deux représentations contigues, elles respectent une certaine structure conceptuelle*” (Henry 1971: 22). Dal testo di Joyce sono assenti fenomeni di condensazione e di sostituzione; la struttura concettuale che unisce le parti del testo è tuttavia affine a quella della pratica metonimica, che si fonda sull’evidenziazione di rapporti logici tra due termini afferenti a un unico spettro semantico (Henry 1971: 71)¹³.

12 L’autore aggiunge: “The user of sensory impressions, on the other hand, will generally go as far as to rebuild the entire texture of his work on the analogy with either music or poetry”.

13 Vid. anche Le Guern (1973: 91) dove l’autore affronta i rapporti tra i due termini di una metonimia: “Bien entendu, il ne s’agit pas d’une relation rigoureusement objective: le langage

All'enorme cura di Joyce per disporre in *Ulysses* trappole e inganni di ogni tipo, per occultare legami concettuali o contestuali, è uguale solo, mi pare, lo sforzo di connessione sotterranea e di ricostruzione in un compatto edificio delle parti disseminate dell'enunciato; sicché, pur scardinandola in apparenza, egli segue in verità la regola metonimica – da grande 'realista', direbbe Jakobson – che vuole che "l'esprit exploite et respecte soit la contiguïté sémique, soit la contiguïté sémantique, soit aussi, si l'on veut, la contiguïté contextuelle" (Henry 1971: 25). E non è dunque, come afferma Lodge, l'ipotetica omogeneità dello stream of consciousness che permette a Joyce di "smuggle into his discourse items drawn from the most heterogeneous contexts" (1977: 139), ma l'attivazione e il rispetto sostanziale di rapporti "[...] qui existent réellement dans le monde extérieur et dans notre monde de concepts" (Henry 1971: 63).¹⁴

Queste pagine hanno cercato di identificare gli strumenti con i quali Joyce ha cementato i pezzi di quella cattedrale neo-gotica-fiammeggiante che è *Ulysses*; ho voluto sottolineare quanto essi siano distribuiti bipolarmente: i nessi evidenziati si fondano o su un principio metonimico – è il caso dei *leitmotiv* come dei temi – oppure vanno nel senso di un discorso mitologico – nell'accezione lotmaniana del termine. Ciascuno dei mezzi che Joyce predilige è funzionale, ad altissimo grado, alla coesione del romanzo. Nel caso del procedimento metonimico, l'omogeneità del testo è garantita dall'isotopia esistente tra i due termini della figura; per quanto riguarda 'lo strato mitologico' della lingua di *Ulysses*, l'omogeneità è raggiunta grazie all'isomorfismo tra oggetto rappresentato e rappresentazione. Parola metonimica e parola mitologica mantengono entrambe un saldissimo legame con il loro rispettivo referente: per la prima, il nesso è di tipo logico-oggettivo, per la seconda si fonda sulla perfetta coincidenza tra segno e senso. Entrambi i procedimenti contribuiscono quindi fortemente a unificare le parti del testo: "la métonymie fournit un moyen de rapprocher les éléments distincts par un mouvement unificateur" (Le Guern 1973: 107), e la parola mitologica non concepisce neppure la distinzione tra tali elementi.

La coesistenza di due scritture di segno così opposto può sembrare, anzi è, un paradosso; paradosso che tuttavia si risolve e si esplica nella similitudine della funzione alla quale discorso mitologico e discorso metonimico assolvono, e cioè l'unità del testo; tramite la scomparsa di mediazione tra

ne peut pas être un calque de la réalité existante; il suppose nécessairement une interprétation intellectuelle"; o ancora, sul rapporto tra la metonimia e il contesto in cui si iscrive: "Pour reprendre la terminologie de Greimas, on peut dire que le lexème formant métonymie ou synecdoque n'est pas senti, sauf dans de très rares cas particuliers, comme étranger à l'isotopie" (16).

¹⁴ L'autore aggiunge: "La métonymie procède de l'observation objective: elle découvre et traduit un lien qui est dans notre représentation des choses. Elle trouve un garde fou et une justification dans l'évidence du monde extérieur ou dans des rapports conceptuels acceptés".

segno e denotato nel primo caso, o garantendo, nel secondo, l'omogeneità dell'enunciato.

Ulysses, che moltiplica all'infinito intersezioni e sovrapposizioni tra campi semantici, ed erige a principio la compatibilità semantica, ignora totalmente il procedimento metaforico; se in un segmento del romanzo sembrano sorgere rappresentazioni 'sogettive', che sfuggono apparentemente alla "critique rationnelle" (Le Guern 1973: 72), o rapporti che, in prima istanza, appaiono "inventés ou devinés par l'imagination créatrice" (Henry 1971: 22), essi non rimangono mai tali. La metafora è per definizione unica e irripetibile; o meglio, è continuamente negata dal suo inserimento – magari in tutt'altro punto del romanzo – nell'una o nell'altra delle catene significative. L'apparente casualità del dettaglio – parola, impressione, pensiero – si annienta nella sua ripetizione che, oltre alla selezione¹⁵, rivela anche un'attenta scelta di contesto.

Joyce ricompone così l'idea di necessità, e *Ulysses* ci appare come monumento eretto, non al *mot juste*, ma alla parola necessaria e all'unicità di un mondo dove non vi è spazio né possibilità per la contingenza. Lungi dall'essere coincidenza o casualità, l'inesistenza delle metafore nel romanzo è invece il segno massimo della sua coerenza. Le catene logiche di *Ulysses* non offrono pertinenza a una figura che "permet à l'écrivain [...] de présenter une vision du monde en quelque sorte dédoublée, parfois même triplée ou quadruplée" (Le Guern 1973: 107). Metafora e metonimia sembrano non potere coesistere in *Ulysses*¹⁶, come del resto non vi è possibile coesistenza tra metafora e lingua mitologica: "[...] nel testo mitologico, la metafora, come tale, a rigore di termini, è impossibile" (Lotman-Uspensky 1975: 97).

Conchiuso tra la scrittura del mito, contraddistinta dall'omofonia, e quella dell'intelletto, che lo è invece dalla contiguità, *Ulysses* disconosce regalmente i sistemi della sinonimia o della similarità, che nella metafora trovano la loro espressione più compiuta.

15 Cfr. Cixous 1968: "Le fait que l'on puisse reconstituer la mosaïque avec les fragments que Joyce avait dispersés dans tout le livre est la preuve des contradictions volontaires dans le projet de Joyce: la dispersion donne l'impression de l'absence d'un auteur qui aurait réorganisé la matière en un tout. Mais la sélection des détails et surtout leur répétition dénoncent sa présence." (814); e "N'importe quel mot ou fait de conscience... étend sa signification par delà bien des chapitres" (815).

16 Di fatto, le frontiere tra metafora e metonimia sono molto più sfumate, come ricorda Henry: "Souvenons-nous qu'on nous a dit et répété: pas de métaphore qui ne soit toujours plus ou moins métonymique; pas de métonymie qui ne soit quelque peu métaphorique" (1971: 50).

Bibliografia

5.1 LETTERATURA PRIMARIA

- Joyce J., (1974), *Lettere*, a cura di Giorgio Melchiori, trad. di Giorgio Melchiori e Renato Oliva, Milano, Mondadori 1974. Abbreviato all'interno del testo con *Lettere* seguito dal numero di pagina.
- Joyce J., (1979), *Ulysses*, London, Penguin (1992). Abbreviato all'interno del testo con *U* seguito dal numero di pagina.

5.2 LETTERATURA SECONDARIA

- Adams R.M., 1967, *Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses*, New York, Galaxy.
- , 1976, *After Joyce: Studies in Fiction after Ulysses*, New York, Oxford University Press.
- Bowen Z., 1973, *Musical Allusions in the Works of James Joyce*, Albany, SUNY Press.
- Bulhof F., 1970, *Agendath Again*, "James Joyce Quarterly" 7.4: 326-332.
- Cixous H., 1968, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*, Paris, Grasset.
- Eco U., 1982, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani.
- Ellmann R., 1977, *The Consciousness of Joyce*, Oxford, Oxford University Press.
- Fontanier P., 1977, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion (1821).
- Friedman M., 1955, *A Study in Literary Method: Stream of Consciousness*, New Haven, Yale University Press.
- Hall V. Jr, 1951, *Joyce's Use of Da Ponte and Mozart's Don Giovanni*, "PMLA" 66: 78-84.
- Hayman D., 1980, *Stephen on the Rocks*, "Tel Quel" 83: 89-102.
- Henry A., 1971, *Metonymie et Métaphore*, Paris, Klincksieck.
- Hyman L., 1972, *The Jews of Ireland from Earliest Times to the Year 1910*, Shannon, Irish University Press.
- Jakobson R., 1963, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, in Id. *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Larousse (1956).
- Kain R., 1947, *Fabulous Voyager*, Chicago, University of Chicago Press.
- Kenner H., 1978, *Joyce's Voices*, London, Faber.
- Lawrence K., 1981, *The Odyssey of Style in Ulysses*, Princeton, Princeton University Press.
- Le Guern M., 1973, *Semantique de la Métaphore et de la Métonymie*, Paris, Larousse.
- Lodge D., 1977, *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Writing*, London, Edward Arnold.
- Lotman J.-Uspensky J.A., 1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani (1973).
- Parish C., 1969, *Agendath of Agendath Netaim*, "James Joyce Quarterly" 6.3: 237-41.
- Pound E., 1922, *James Joyce et Pécuchet*, "Mercure de France" 156: 307-320.
- Roth C. (ed.), 1971, *Jerusalem: Encyclopædia Judaica*, New York, Macmillan.
- Scholes R., 1972, *Ulysses, a Structuralist Perspective*, "James Joyce Quarterly" 10.1: 161-71.
- Walton Litz A., 1961, *The Art of James Joyce*, London, Oxford University Press.

Wilson E., 1931, *Axel's Castle*, New York-London, Scribner.

EMPIRE, ETHNOLOGY AND *THE GOOD SOLDIER*

I. DARK AT HEART

If ever it had been innocent and unobtrusively referential, the word “heart” ceased to be so in the very early years of the twentieth century. *The Heart of the Empire* – edited by C. F. G. Masterman – and *Heart of Darkness*, both published in close succession, are unequivocal indications that hearts have left the lexical area of individual emotions and conflicts only to be reborn in the semantic field of imperial discourse, even if with divergent and unstable meanings. Where to locate a heart of darkness which hovers uneasily between Africa and Europe is still an object of debate. If Masterman’s heart is unambiguously set in London, it is equally wrapped in obscurity. Deprived urban areas are phrased as “unknown regions” and “terra incognita”, and there is undoubtedly a strong ‘cartographic’ affinity between the explorers of the abysmal city and the Congo travellers: Marlow’s childhood map with its many colours echoes London’s “poverty map” with its “blotches of black and dark blue that arise now in the midst of the red artisans quarters instead of in the yellow area of riches” (Masterman 1901: 21). Darkest Africa competes with, or doubles or intersects, darkest London¹. Wherever they may be, hearts are shrouded in shadows and ‘unknowability’ and testify to a growing anxiety about space, an uneasiness which also finds expression in the recurring obsession with maps and mapping.

Though it becomes a commonplace cliché, the heart/darkness trope is nonetheless revealing in virtue of its conflicting denotations, and alerts us to a growing disturbance in traditional ethnocentric assumptions. In the

1 The memory of Henry M. Stanley’s *In Darkest Africa* was still fresh and clearly reverberated on everyone’s darkest city, whether Masterman’s, William Booth’s, Jack London’s or indeed Ford’s, especially in *The Soul of London*. For a discussion of William Booth’s *In Darkest England* (1890) as a response to Stanley’s *In Darkest Africa* see Hampson 1989.

light of a metaphorical cluster so ubiquitous in the English culture of the time, and given Ford's friendship with both Masterman and Conrad, the cardiological obsession of *The Good Soldier* appears no naive or random motive; indeed, all Ford's hearts are discovered to have, for one reason or the other, constant associations with darkness and gloom. More than anything else, perhaps, the idea of "Florence clearing up one of the dark places of the earth, leaving the world a little lighter than she had found it" (*GS* 34) reads as a caustic reminder of the fuzzy wilderness/civilisation (or darkness/light) dialectic and of its spatial and ideological implications.

2. MISREADING HEART OF DARKNESS

No surprise, therefore, if *Heart of Darkness* appears as one of Ford's sub-texts; it is certainly no coincidence that numerous Conradian clues should be disseminated throughout *The Good Soldier*. One of the most intriguing and disruptive has to do with a long unexpected digression by the narrator about Brussels – the unnamed starting point of Marlow's journey to Africa. Incongruously and at great length, Dowell goes into the details of unsynchronised railway timetables and laments the difficulty for anyone arriving at Calais with the boat train to catch the Brussels connection, thereby implying that he and Florence had often undergone the experience of "running!– along the unfamiliar ways of the Brussels station"; an experience felt to be greatly dangerous for Florence's health: "My wife used to run [...]. But once in the German express, she would lean back with one hand to her side and her eyes closed" (*GS* 39-40). Since Florence is "medically" not fit to cross the Channel, why is she catching the Calais boat-train, and why should she have to rush from one train to another pretending to play havoc with her fragile heart? This narrative contradiction is indeed enhanced a few pages later, when Dowell ponders on the fact that "even on the fairest day of blue sky, with the cliffs of England shining like mother of pearl in full view of Calais, [he] would not have let her cross the steamer gangway to save her life" (*GS* 64-5). Unaware of the realistic tyranny of cause and effect or, much likelier, more than willing to subvert it, Ford rewrites the Brussels-Congo journey into a Brussels-Nauheim parody.

In more general terms, there is a consistent narrative and semantic osmosis from Conrad to Ford. The brief mention of an "Italian baron who had much to do with the Belgian Congo" (*GS* 88) winks at yet another colonizer: "All Europe contributed to the making of Kurtz" (Conrad 1988: 89). The question of brutishness – a major problem in *Heart of Darkness* – is often debated: is Ashburnham a brute? A recurring problem which is given divergent answers; and Nancy's father is feared for his "brutalities". While no unspeakable rites are to be found in *The Good Soldier*, a lot appears to

be beyond the possibility of linguistic formulation: Leonora, for instance, often deems her husband's behaviour "unspeakable". Like the African jungle, Mitteleuropa has its terrors, more and more "horrors" plague the world of the Ashburnhams as well as Dowell's. In such a context, the surfacing of violence – in Maisie's 'murder', for example – or the open expression of contempt for the natives of Africa – "hang humanity" – may remind the reader of more explicit exterminations (*GS* 88). Conrad's shadow even reaches beyond Congo reminiscences: Ashburnham jumping into the Red Sea to rescue a Tommy contrasts with Jim's cowardice, and Leonora's father confessing to being at the end of his tether evokes yet another of Conrad's stories and yet another father-daughter relationship.

This self-conscious embedding of Conrad's voices in *The Good Soldier* has been explored by Thomas C. Moser, who stresses the many Dowell-Marlow parallelisms:

Dowell is as close to Marlow as Ford could ever get [...his] choice of hero is Marlowian as well. Like Jim, Edward is a big, blond, handsome, inarticulate Englishman [...] Dowell, again, like Marlow, handles masterfully the meaningful, illustrative digression (Moser 1980: 156-7).

However, beyond the consummate craft, the homage to the much admired master is also a deliberate misreading: Conrad's world is manipulated, turned upside down and inside out, scattered as if by the wind of a different syntax and divergent meanings. However blurred and unstable, for instance, the geography of *Heart of Darkness* retains some sort of distinction between here and there, Africa and Europe. Ford, on the other hand, ignores this shadow line so entirely that the civilized minuet of the pre-war European spa-society continuously dissolves into the tropes and vocabulary of the wilderness: "perils for young American girlhood" are supposed to be lurking "in the European jungle" and Paris is "full of snakes in the grass". In a ludicrous mimicry of tropical adventures, Maisie Maidan's dead body appears to be "closed between the jaws of a gigantic alligator", and, when Ashburnham appears in the hotel dining room, his gait is such that he "might have been walking in a jungle". Not surprisingly, then, the articulate drawing-room conversation shifts to "screaming hysterics", and love-making is considered an activity akin to exploration and the "acquiring of a new territory" (*GS* 62, 56, 24, 12, 79).

3. COLONIAL PLOTS

Beyond the subtle filiations of intertextuality, however, the trace of Conrad's dislocated and relocated imperial geography suggests that closer attention

should be dedicated to the colonial plots which frame and criss-cross the narrative of *The Good Soldier*. The much-glossed title offers the first of many indications, apparently pointing to Ashburnham's 'imperial' soldiership and anticipating the deployment of the implicit virtues of a faithful British subject: Ashburnham is, after all, "an excellent magistrate, a first rate soldier, one of the best landlords in Hampshire, England" as well as "upright, honest, fair dealing, fair thinking" (*GS* 14, 79). Edward embodies and, at the same time, deflates the official discourse of nationality and the manly and ethnocentric mystique associated with it: "Imperial consciousness opened out before you in vistas as dazzling as they were unexplored. You were furnished, without effort on your own part, with traditions of valour and physical perfection: you stood, a scion of the sole white race, on the pinnacle of a world occupied solely otherwise by the parti-coloured" (Ford 1988: 118).

Ineluctably, the good English soldier leads us to his battlefields in Ashburnham's case more amorous and exotic than warlike. Ashburnham's military career, however, provides Ford with an occasion to take his readers on a sardonic colonial grand tour. India, where the characters are lured for sordid financial reasons, proves little more than a dream of oriental clichés, sensual gardens and sentimental moonlights. The South African war is briefly hinted at through the grotesque comedy of British soldiers leaving "hundred bottle cases of champagne at five guineas a bottle on the veldt" (*GS* 113). Less remotely, imperial policy is also seen through the lenses of the Irish settlers, harassed by endemic troubles and poverty. Leonora's birth in a family of Irish landlords unveils the drama of the "small beleaguered garrison in a hostile country"; there are various allusions to the then growing violence between Gaelic-Irish and Anglo-Irish; and, in such a context, the bitter religious conflict between Edward and Leonora acquires clear colonial undertones: "Those were troublesome times in Ireland, I understand. At any rate Colonel Powys had tenants on the brain – his own tenants having shot at him with shotguns" (*GS* 47, 97).

The relevance of the Irish plot is of course enhanced by the passionate interest Ford had in the emancipation process in Ireland, "The oldest colony of all" (1988: 199). Even the United States is viewed as an ex-colony rather than as the world power it was about to become at the beginning of the twentieth century. The very name of the ship 'Pocahontas' is a clue to the past 'glories' of exploration; the Hulbirds left England in 1688; and repeated mentions of General Braddock recall the revolution – obviously a trauma for Florence's aunts who had "backed the losing side in the war of independence and had been seriously impoverished and quite efficiently oppressed for that reason" (*GS* 59). The whole chain of colonial history – exploration, emigration, settlement, independence, through to the post-colonial era – is thus represented in miniature. It is difficult to be blind to the fact that private hearts have a lot to do with the public history of the Empire.

Deeply inscribed in the narrative of *The Good Soldier*, this shifting colonial map is, first of all, an invitation to place the novel where it also belongs, namely at the heart of the raging debate on nationality and empire, in full flow at the beginning of the century. It is also a good occasion to assess the political dimension of Ford's modernism and modernity. While remembering that the pre-war years were crucial for the ideological construction of Englishness, let us also not overlook the fact that Ford and many of his closer friends were actively involved in puncturing the balloons of national and imperial rhetoric. Quite a few indeed reacted strongly against the "new spirit which had been fostered by Mr Chamberlain, Mr Rhodes [...] and had become articulate in the vigorous doggerel of Rudyard Kipling", and resented "the hypnotisation by the pomp and pageantry of war" (Gooch 1901: 310). For all his sentimental Toryism, Ford definitely did his part to undermine, unflinching if humorously, the imperialist fallacy: "Being profoundly impressed by the uselessness to England of the British Empire [...] and wishing solely that South Africa might be returned to its real owners, the natives, and Kruger and Mr. Chamberlain hung on the same gallows, I was once chased for three quarters of a mile along Oxford St. by a howling mob of patriots. That was during the South African wars" (Ford 1932: 77). However, while Masterman and Ford, among others, thundered against the "callous scoundrels" in Africa (*SP* 143) and welcomed the idea of a nation without an empire, other voices were arising to promote a muscular and masculine sense of national cohesion and expansion.

Robert Baden-Powell's *Scouting for Boys. A Handbook for Instruction in Good Citizenship* (1908) launched a long-lasting process of shaping English minds and bodies and trying to convince younger generations that they "belong to the British Empire, one of the greatest empires that has ever existed in the world" (17). Between 1903 and 1910, *The Riddle of the Sands*, by R. Erskine Childers, went through three successive editions and established a grammar for the novel of invasion while mobilising paranoid fears of an enemy. More insidious was the Society for Pure English, founded in 1913, which aimed at preserving the language from the invasion of foreign and mongrel tongues². The motif of a 'pure' language incidentally throws an interesting light on the polyglottism of *The Good Soldier*, a novel where local accents and verbal modes loom large in the narrative conflicts: American English ("Florence's nasty New York sayings") or Dowell's Pennsylvania Dutch accent contrast with the southern English of Ashburnham – who "talked like a good book" (*GS* 28, 26). *The Good Soldier* thus echoes important issues in the debate then current on language, but its narrator also approaches the problems from a curiously misplaced and unsettled point

2 The 'manifesto' of the S.P.E. was published in 1919. See *S.P.E. Tracts* 1. The stress of these first tracts is mostly in the importance of 'naturalizing' foreign words and on the preservation of the "picturesque vocabularies of local vernaculars" (1919: 9).

of view. Far from volunteering statements or asserting opinions, Dowell's voice of uncertainty – to use Ann Barr Snitow's words (1984) expresses a decentered vision of the Empire and materializes the fragmentation of Standard English into a multiplicity of idioms. Precisely this helplessness exposes the cracks and flaws of imperial discourse and re-stages the dynamics of a faltering colonial and national identity.

The imperial theme and Dowell's stuttering utterance may hopefully lead us a step further into the understanding of Ford's puzzling epistemology. In a text saturated with the language of ethnology (primitive marriage, capture, polygamy, sacrifice, sex battle, sex instinct...) (*GS* 121, 15, 79, 152) the interaction of an alien observer's stumbling prose with topical colonial allusions requires that *The Good Soldier* also be placed in the context of the young and energetic anthropological discussion then taking place in England. Ford – and Conrad, whose presence in the textual palimpsest is not to be forgotten – lived and worked in the years when British anthropology was striving to free itself from its colonial matrix and evolving quickly from the armchair method of the questionnaire to direct inquiry and field observation. The legitimation of anthropology as a scientific and academic discipline involved deep epistemological and ideological turmoil which no doubt reached the enlightened society then concentrated around Rye and Winchelsea³. True, there seems to be no record of Ford's knowledge of either armchair or field ethnology, but we know of strong affinities, not to say intertextualities, between Conrad, on the one hand, and Frazer and Malinowski, on the other⁴. Apart from Conrad whose intellectual encounter with Frazer took place in a moment of intense collaboration with Ford likely mediations between Ford and the world of ethnology might have involved most of his friends and protégés, from H. G. Wells and W. H. Hudson to D. H. Lawrence, Wyndham Lewis and John Galsworthy⁵.

No doubt, Ford's own curiosity and omnivorous reading must have acquainted him with the second edition of *The Golden Bough* (1900) and the discussion it led to, which drew attention to Frazer's contradictions and sometimes doubtful reliability. It so happens, moreover, that Ford's "The Mother, A Song-Drama" was published in the April issue of the *Fortnightly Review*, which also included a long, analytic and polemical review of "Mr. Frazer's Theory of the Crucifixion", a section of the 1900 edition of *The Golden Bough* which was deleted from the subsequent reprints. Thanks to its author Andrew Lang's obvious wish to expose Frazer's many weaknesses,

3 For an excellent approach to the history of British anthropology see Stocking 1983, especially the Stocking's own essay in the volume.

4 Robert Hampson offers a detailed account of the Frazer-Conrad relation in Fraser 1990 (172-91). James Clifford (1988), alternatively, focuses on the Conrad-Malinowski bond.

5 Nicholas Delbanco (1982: 32) quotes Ada Galsworthy's notebooks where she mentions the regular callers at their home: among others, Hudson, Ford, S. Colvin, E. Gosse and G. Murray, who was in touch with the Cambridge group of ethnologists.

the review offers a wonderful insight into some aspects of ritual sacrifice and sacred harlotry⁶. Had Ford's curiosity been tickled, there was no shortage of ethnological literature to satisfy it: from Alfred C. Haddon's report of the Torres Straits expedition (1901) to Frazer's *Totemism and Exogamy* (1910) and Malinowski's *The Family among the Australian Aborigines* (1913).

This is unfortunately not conclusive data. It does, however, confirm that diffused anthropological moods, terminology and approaches to facts were then permeating much of English culture and that the data was easily available to Ford. When C. F. G. Masterman describes the "life and manners and habits of the aborigines" as they may be observed "in the other London beyond the water" (1911), and Grant Allen investigates the comic possibilities of ethnological distance in *The British Barbarians* (1895), making light of ethnocentric axioms, they both draw freely from the recently discovered reservoir of anthropological tropes. Ford himself was trying his pen at ethnological writing of a kind in the trilogy *England and the English: An Interpretation* (1907)⁷. In spite of huge differences in depth and intention, Ford does share some methodological elements with field workers of a more academic stance: an objectifying tendency to classify, a questioning attitude in front of the customs of the tribe, a stress on observation from an external and displaced point of view. The Good Soldier's debt to *The Spirit of the People* stands as evidence of the ideal continuity between 'ethnology' and narrative. Undoubtedly, the chapter entitled 'Conduct' – which starts with an unambiguous anti-colonial statement – has left a deep mark on some central motives of the novel: the 'things' that should not be mentioned in English culture (religious topics, relations of the sexes, povertystricken districts .), the repression of emotions, a sketch of the perfect Englishman as a mystical sportsman, the famous station episode which offers a first draft of Edward Ashburnham, all these motifs have migrated from essay to narrative with great ease (*SP* 143, 145, 146, 152). While in the process of defining its own scientific and academic status and discovering new modes of approaching otherness, anthropology was undoubtedly in the air, in the culture and in the language of England.

4. THE CUSTOMS OF THE TRIBE

Whether deliberately incorporated or absorbed in more surreptitious ways, anthropology seems, therefore, to have contributed to the making of *The Good Soldier*. A first inkling is to be found in an apparently discordant lexical choice. When the narrator recalls Edward's desire to be a "polygamist" (*GS*

6 *Fortnightly Review* 69 (April 1901) includes Ford Madox Hueffer's *The Mother: A Song-Drama* (741-46), as well as Andrew Lang's *Mr. Frazer's Theory of the Crucifixion* (649-62).

7 The 1907 edition includes *The Soul of London*, *The Heart of the Country* and *The Spirit of the People*, respectively 1905, 1906 and 1907.

125), the conventional story of womanizing, adultery and unfaithfulness is set to a new tune and displaced into an entirely different semantic field. In this light, “Edward carrying on intrigues with other women, with two at once, with three” (*GS* 117) invites the reader to rethink the conflicts of the novel in terms of social and cultural patterns rather than individual passions. Edward’s “polygamy” is echoed by Florence’s “polyandry”, a word not found in *The Good Soldier*, though the practice is: “And, by the time she was sick of Jimmy [...] she had taken on Edward Ashburnham” (*GS* 65), while of course being married to Dowell. Dowell’s ‘capture’ of Florence, thanks to the night and the help of a ladder, and his subsequent comment about ‘how primitively these matters were arranged in those days [...]’ (*GS* 60) reinforces these ethnological undertones. Marriages by capture or elopement, Malinowski explains, were common among the “violent forms of obtaining wives” (1913: 53). The same conviction is to be found in Frazer: “There are signs to show that marriage by capture was once the rule” (1910: 330, vol. 4). Latent polyandry – together with explicit capture and polygamy – sketch the underlying pattern of the novel and confirm its affinity with the anthropological discussion. Indeed, the group formed by the Ashburnhams and Nancy, so often questioned for its elusive internal relations, may perhaps be best understood if approached in terms of kinship⁸. Malinowski – in a first book published a few months before Ford started writing *The Good Soldier* – gives us an initial insight into what was to become the ethnological question par excellence. After stating that “the class of kinship ideas [...] must affirm an intimate bond of some kind between the parties involved”, the ethnographer contends that kinship must not be confused with consanguinity, which it would be incorrect “to treat as a constant and indispensable constituent of parental kinship” (1914: 183)⁹. In Australia, as in the narrative country of *The Good Soldier*, blood-ties are simply not the relevant paradigm, whether they exist or not: Nancy is a ward, Edward a guardian, Leonora an aunt or a friend, all three of them implicated in the mysterious entanglements of primitive kinship. This suggestion is supported and further illuminated by the fact generally acknowledged by most ethnographers, and originally pointed out by Malinowski – that “the majority of Australian tribes are wholly ignorant of the physiological process of procreation” (1913: 232)¹⁰. This

8 Is Nancy Edward’s daughter? It is true, after all, that “The girl with who Ashburnham has become infatuated might be his own illegitimate daughter” (Saunders 1996: 422, vol.1).

9 Malinowski adds: “What is essential is to point out that our peculiarly European idea of kinship, which necessarily involves consanguinity, cannot be applied to other societies without discussion [...]. It would seem convenient to reserve the word ‘consanguinity’ to relationships based upon community of blood and to use the word ‘kinship’ to denote the parental relationship in general” (1913: 179).

10 See also: “the most noteworthy cases in regard to the present subject are those whose fatherhood in its social sense is not consanguineous owing to the ignorance of the physiological law of reproduction [...]. This ignorance is of general sociological importance, because there

comes as a strikingly appropriate clue to one of the much glossed enigmas of *The Good Soldier*: “Edward Ashburnham [...] at the time of his marriage and for perhaps a couple of years after [...] did not really know how children are produced. Neither did Leonora” (GS 99).

In his perplexed appreciation of alien customs, the narrator even seems to follow Malinowski’s warning not to generalise but to read cultural fact in the light of geographical difference: “It is the law of the land” (GS 151) which forbids Dowell to marry Nancy. Indeed, this “I cannot marry her” is only one of a string of vetoes linked to marriage, an obsession that runs through the novel and bears an uncanny resemblance to Frazer’s thoughts on exogamy: “A community was bisected into two exogamous and intermarrying groups, and all men and women were classified according to the generation and the group to which they belonged. The principle of classification was not “Whom am I descended from”, but “Whom may I marry”“ (1912: xii, vol. 1). A haunting question to everyone in *The Good Soldier*, to be sure. Mad women cannot marry allegedly healthy men, and marriage, as Nancy discovers with horror, is no ontological or irreversible affair: “I thought you were married or unmarried as you are alive or dead [...] That, Leonora said, is the law of the Church. It is not the law of the land” (GS 141). Customs change according to the local community which originates them or, indeed, according to the totemic group one belongs to: what is possible for the Anglican Brands – as it had been for Henry VIII – is forbidden to the worshippers of a Catholic God. Exogamy, writes Frazer, is stern, pitiless, and puritanical, as Dowell no doubt agrees: “Not one of us had got what he really wanted” (GS 151). In his bemused way, Dowell is groping in the dark to grasp, formulate and perhaps interpret the intricate cultural patterns of the English tribe, its customary and religious rules, norms, vetoes and fetishes; and, to do so, he has to decipher a system of facial and verbal expressions as well as the technicalities of English life.

Frazer’s voice, however, is not limited to matrimonial norms. A suspicious – and seemingly gratuitous – piece of mistletoe (GS 135) alerts us to the fact that *The Golden Bough* had become a widely shared cultural currency¹¹, and that Nancy, a huntress repeatedly associated with horses, owes some aspects of her character to the Frazerian Diana, in whose ritual “fire seems to have played a foremost part” (GB 13). Nancy’s erotic fantasies are similarly ignited: “Flame then really seemed to fill her body [...] he was kissing her on her face that burned and on her neck that was on fire” (GS 144). Or should we connect Diana to Leonora, since she also rides and hunts with Bayham, uses a riding whip and is worshipped by the would-be vestal Nancy as the Virgin Mary, who according to Frazer, is a Christian displacement

are well-founded reasons for believing that it was once universal among primitive mankind” (1913: 179-81).

¹¹ For the impact of Frazer’s work on English culture, see Vickery (1976); Fraser 1990a e 1990b.

of Diana: “The Christian church appears to have sanctified this great festival of the Virgin goddess by adroitly converting it into the festival of the Assumption of the Blessed Virgin on the 15 of August”? (GB 14)

Other personae, however, gather around Nancy. She is also a likely candidate for sacred prostitution, an argument that fostered endless discussions after the second edition of *The Golden Bough*. To the girl, Edward is a godlike “precious lamb”, to whom she is ready to sacrifice her virginity – “I am ready to belong to you, to save your life” (GS 154) – all this in a context where prostitution and harlotry are constantly evoked and alluded to. Enough, it would seem, to establish some kind of contiguity with the “servants or slaves of the gods” who “in common parlance are spoken of simply as harlots” (GB 320). Nancy’s Frazerian affinities are moreover reinforced by her redundant and disconcerting involvement with Saturnalia (GS 85), a motif which reasserts the disturbing overlapping of so-called civilised order and pagan rituals as a time “when the whole population give themselves up to extravagant mirth and jollity and when darker passions find a vent which would never be allowed them in a staid and sober course of civilised life”, in the form of “wild orgies of lust and crime” (GB 630).

Finally, Edward’s death, textualized as a sacrifice with strong ritual overtones, leads us to the Scapegoat theory. At first a Christ-like figure, Ashburnham is tortured by the two women: “I seem to see him stand, naked to the waist [...] and flesh hanging from him in rags” (GS 152). Dowell’s ever hesitating narrative then offers a more ‘primitive’ version of the same moment: “They were like a couple of Sioux who had got hold of an Apache and had him well-tied to a stake” (GS 152). Whatever the mode of his violent death, Edward is implicitly sacrificed, because “society can only exist if the normal, if the virtuous, and the slightly-deceitful flourish, and if the passionate, the headstrong and the too-truthful are condemned to suicide and to madness” (GS 160-61); “Edward must die, the girl must lose her reason [...] in order that a third personality, more normal, should have, after a period of trouble, a quiet, comfortable good time” (GS 148-49). Ashburnham is the scapegoat upon whom the sins and evils of the people are laid, his death effecting a “total clearance of all the ills that have been infesting the people” (GB 587, 589, 670).

5. THE ETHNOGRAPHER’S BURDEN

Knitting together ethnology and fiction, *The Good Soldier* proves to be the fascinating – and in certain ways still not wholly explored – document of a close intellectual encounter between distinct cultural pursuits. The sole fact of using ethnological tools – traditionally employed in the context of ‘primitive’ societies – in a European plot creates much disturbance in the

traditional geopolitical mapping of the globe. For it implies, of course, that Ford treats the European gentry that occupies the centre as he would the native people of the periphery. The novel literally shows us the English being ethnologized, a subversive affair, presumably, in 1915, though, we have seen, favoured by other writers. Moreover, Dowell's specific position as an American contributes to the further blurring of the boundary between the anthropologist and the native object he is studying. The detached glance of the anthropologist is directed by the former colonial subject upon the European gentry. Dowell is an amphibious narrator who combines uneasily the status of the native with the detached glance of the would-be scientific observer, and in this sense interestingly anticipates Malinowski's prediction that the anthropologized would eventually appropriate the weapons of the ethnographer.

But the fact that different discursive modes are woven into the same narrative also raises the question of their relation. In other words, how does ethnology relate to fiction and fiction to ethnology? Post-modernity has alerted us to the problem of the heuristic status of history and the authority of scientific discourse. And authority, or the lack of it, is precisely the problem that Dowell's precarious ethnological fiction (or fictitious ethnology) obliges his readers to address. In this sense, his story shows an affinity with the preoccupations of contemporary ethnology, constantly assailed by the impossibility of self-legitimation in its chase for cultural truth: "In short, anthropological writings are themselves [...] fictions; fictions in the sense they are something made, something fashioned [...] not that they are false, unfactual, or merely 'as if' thought experiments" (Geertz 1993: 15). Clifford Geertz's words are actually a welcome reminder that the truth/lie discussion around Dowell has lost whatever pertinence it had; as Ford, incidentally, well knew when he wrote that "books aim at renderings rather than statements" (*SP* xvi). True to the constitutive ambiguity of fiction/ethnology, Dowell's narrative 'renders' the anxiety of a failing objectivity and the downfall of positivistic certitudes.

It also gives us a fresh insight into the famously confusing epistemology of a novel that stumbles from uncertainty to doubt "in a very rambling way so that it may be difficult for anyone to find their path through what may be a sort of maze" (*GS* 119). Dowell finds himself in the awkward situation of the ethnologist who faces the alien other without knowing much of their language nor of their customs, and has to piece together raw data and fragmentary pieces of information. He has to depend on informants whose reliability is dubious, and to follow indeed the methodological advice Malinowski offers in the first chapter of *The Family among the Australian Aborigines*. Many pages are dedicated, often in the interrogative form, to the assessment of the informants as well as to the method of asking questions in the right way and of weighing the evidence at length; it is essential to

hear many opinions on the same subject, and once this is done, to find one's way in the maze of heterogeneous statements. What emerges very clearly in these beautiful pages is the hermeneutic Malinowski actually uses this word fragility of the observer whose interpretation must be, as it were, suspended: "Some of the statements may be regarded as untrustworthy. The correct interpretation of others may be determined; and thus the contradiction will vanish. Sometimes, it is impossible, the contradictions remain irreducible. Then they must be simply pointed out" (1913: 14, 23). Dowell, as an ethnologist, is trapped in a similar set of limitations. His informants are hardly dependable: "I asked Mrs. Ashburnham whether she had told Florence that and what Florence had said and she answered [...]" (GS 14). He is forced into repetition (weighing his evidence?) and contradiction: is Ashburnham a brute or the "painstaking guardian" (GS 14) to the whole world? Is Leonora the saint or the villain of the piece? That he reaches so few conclusions may prove that Dowell is bad at his job, but his approach to the European natives remains nonetheless close to the ethnological mode and doomed by the same epistemological frailties.

Much of this weakness is due to the double position of the observer, who is somehow part of the action he observes, as, with amazing perspicacity, Malinowski already knew in 1913¹². In his unwittingly double role, Dowell also performs the last act of the ethnographer's part, confusing his identity with Ashburnham's and experiencing the impossible desire of the anthropologist, the passion that "leaves his questions unanswered": "I loved Edward Ashburnham [...] I love him because he was just myself" (GS 161)¹³.

More than anything else, Dowell is caught in the painful process of translation – or, using Ford's terminology, 'rendering' which is the lot of the ethnographer:

Ethnography is thick description. What the ethnographer is in fact faced with [...] is a multiplicity of complex conceptual structures, many of them superimposed knotted into one another, which are at once strange, irregular and inexplicit and which he must contrive first to grasp and then to render (Geertz 1993: 10).

Rendering therefore means synchronising chunks of data which have been given in no sequential order, a result Dowell tries hard to achieve, however unsuccessfully: "One goes back, one goes forward. One remembers points that one has forgotten and one explains them all the more minutely since one recognises that one has forgotten to mention them in their proper places and that one may have given, by omitting them, a false impression"

¹² When he states that in field-work, the method of observation affects the final statement (1913: 23).

¹³ See Richards (1994: 32).

(GS 120). Dowell is thus, perhaps, given an a posteriori forgiveness for his illogical and disjointed narrative, since coherence, in ethnology or fiction, is not necessarily a positive value:

Coherence cannot be the major test of validity for a cultural description [...] there is nothing so coherent as a paranoid's description or a swindler's story. Nothing has done more to discredit cultural analysis than the construction of impeccable depictions of formal ordering whose actual existence nobody can believe (Geertz 1993: 18).

Translation also implies fixing the volatile data of oral communication and perception on the page and bridging the gap between the process of listening/speaking and writing. It is an uneasy voyage from one form to another and from field to page that Dowell invites us to, referring twice to his diaries and acknowledging he has been writing for months while addressing an ideal listener: "The ethnographer 'inscribes' social discourse; he writes it down. In so doing, he turns it from a passing event which exists solely in its own moment of occurrence, into an account which exists in its inscriptions and can be re-consulted" (Geertz 1993: 18). But this uneasiness textualised into the tormented tropes of ethnological analysis hypothesis, repetition, oxymoron, suspension – is precisely the stuff of epistemic density. Dowell's failure to understand may well be the ethnographer's burden: "Cultural analysis is intrinsically incomplete. And worse than that, the more deeply its goes, the less complete it is. It is a strange science whose most telling assertions are its most tremulously based" (Geertz 1993: 29). Losing his way in translation, Dowell formulates and addresses the crucial questions of twentieth century epistemology and ethnology; and if he fails to answer them, it makes him, and Ford, all the closer to us.

Bibliography

6.1 PRIMARY SOURCES

Ford F.M., 1995, *The Good Soldier*, ed. M. Stannard, New York-London, W. Norton & Company (1915). Abbreviated as GS followed by page number in references in the text.

- Hueffer F.M. [Ford Madox Ford], 1907, *The Spirit of the People*, London, Alston Rivers. Abbreviated as *SP* followed by page number in references in the text.
- Frazer J. G., 1994, *The Golden Baugh: A Study in Magic and Religion*, ed. R. Fraser, Oxford, Oxford University Press (1890). Abbreviated as *GB* followed by page number in references in the text.

6.2 SECONDARY SOURCES

- Allen G., 1895, *The British Barbarians: A Hill-Top Novel*, London, John Lane.
- Baden-Powell R., 1908, *Scouting for Boys: A Handbook for Instruction in Good Citizenship*, London, C. Arthur Pearson.
- Barr Snitow A., 1984, *Ford Madox Ford and the Voice of Uncertainty*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
- Clifford J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press.
- Conrad J., 1988, *Heart of Darkness*, Harmondsworth, Penguin (1902).
- Delbanco N., 1982, *Group Portrait: Joseph Conrad, Ford Madox Ford, Henry James, H.G. Wells and Stephen Crane*, London, Faber and Faber.
- Ford F.M., 1932, *Return to Yesterday: Reminiscences 1984-1914*, London, Gollancz.
- , 1988, *A History of Our Own Times*, ed. S. Beinfeld - S.J. Stang, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Fraser R., 1990, *The Making of the Golden Baugh: The Origins and Growth of an Argument*, London and Basingstoke, Macmillan.
- Frazer J.G., 1910, *Totemism and Exogamy: A Treatise on Certain Early Forms of Superstition and Society*, 4. Vols., London, Macmillan.
- Geertz C., 1973, *The Interpretation of Culture: Selected Essays*, London, Fontana.
- Gooch G.P., 1901, *Imperialism*, in C.F.G. Masterman (ed.), *The Heart of the Empire; Discussions of Problems of Modern City Life in England, with an Essay on Imperialism*, London, T. Fisher Unwin: 308-397.
- Hampson R., 1990, *Frazer, Conrad and 'the Truth of Primitive Passion'*, in R. Fraser (ed.), 1990, *Sir James Frazer and the Literary Imagination*, London and Basingstoke, Macmillan: 172-91.
- , 1989, "Conrad and the Idea of Empire", *L'Epoque conradienne* 15: 9-22.
- Hueffer F. M. [Ford Madox Ford], 1907, *England and the English: An Interpretation*, New York, McClure, Phillips and Co.
- Malinowski B., 1913, *The Family among the Australian Aborigines*, London, University of London Press.
- Masterman C.F.G., 1901, *Realities at Home* in Id. (ed.), *The Heart of the Empire; Discussions of Problems of Modern City Life in England, with an Essay on Imperialism*, London, T. Fisher Unwin: 2-52.
- , 1911, *From the Abyss, of Its Inhabitants, by One of Them*, London, J.M. Dent and Sons (reprinted from *The Speaker and The Commonwealth*, 1902/03).
- Moser T.C., 1980, *The Life in the Fiction of Ford Madox Ford*, Princeton, Princeton University Press.
- Richards D., 1994, *Masks of Difference: Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Saunders M., 1996, *Ford Madox Ford: A Dual Life*, 2 vols., Oxford-New York, Oxford University Press.
- Society for Pure English, 1919, *S.P.E. Tracts 1*, Oxford, Clarendon Press.
- Stocking G.W. (ed.), 1983, *Observers Observed. Essays on Ethnographic Fieldwork*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Vickery J.B., 1976, *The Literary Impact of The Golden Baugh*, Princeton, Princeton University Press.

SENZA FINE: LA LINGUA LIQUIDA

Faro, paesaggi, geografia isolana e trama lessicale inducono a soffermarsi sulle immagini dell'acqua in *To the Lighthouse* e a considerarne brevemente le possibili ricadute testuali. Non è cosa agevole. Si tratta di un'area metaforica percorsa da motivi biografici particolarmente gravi legati alla morte che Virginia Woolf scelse di darsi. Sono anche temi molto frequentati dal dibattito psicoanalitico che da tempo ferve attorno alla scrittrice e periodicamente si riaccende. Ritornano le domande inevase: quando veramente inizia Woolf a leggere Freud? Nessuno, pur sapendo a maggior ragione che fu Hogarth Press a pubblicare sin dal 1924 la prima traduzione inglese autorizzata delle opere del dottore di Vienna, crede a quanto dichiara la scrittrice in *A Sketch of the Past* – pagine delle quali si venne a conoscenza solo nel 1980 (*MOB 116, A Sketch of the Past*) – oppure nel diario del 2 dicembre 1939: “Began reading Freud last night” (*D 5 248*). Non sono minori le incertezze che riguardano Melanie Klein, una presenza importante nella Londra analitica dei tardi anni Venti e che ebbe un ruolo significativo nell'apprendistato professionale del fratello di Woolf, Adrian Stephen, analista anch'egli. Indubbiamente, le dialettiche materno-patriarcali del romanzo, dipanate come lo sono sullo sfondo intensamente marino dell'isola, schiudono orizzonti ricchi di possibilità psicoanalitiche.

Sono strade che Elizabeth Abel e Daniel Ferrer – tra gli altri – hanno percorso con risultati di grande interesse e molto segnati dalla lettura freudiana e lacaniana:

Within the frame of her picture, Lily contemplates the death of the maternal body [...] Indeed painting enables the closest approach to the sea [...] and even to dive down in this universal amniotic fluid, ready to submerge the whole world [...]. The engulfing is both desired and feared, for this maternal sea is capable of astonishing cruelty (Ferrer 1990: 49).

Nonostante il romanzo offra potenzialità in questo senso e possa persino, con il frequente motivo dell'annegamento, prefigurare il gesto ultimo della scrittrice, si sceglierà qui un terreno di analisi più legato alla testualità dell'acqua, come ne parla Gaston Bachelard nelle prime pagine del suo volume *L'eau et les rêves* (1942) – meglio il titolo originale di quello italiano, *Psicanalisi delle acque*. Accennando ai modi in cui l'immaginario della materia abbia offerto alla letteratura un serbatoio stracolmo di modelli e forme esuberanti, il filosofo francese insegue le metamorfosi dell'acqua nella convinzione che qualcosa di quella materia rimanga nelle immagini della poesia; "L'arte", scrive nel suo modo un po' criptico, "è natura innestata" (Bachelard 1942: 19). A questa stregua, si vorrebbe suggerire che, in *To the Lighthouse*, l'arte della scrittura woolfiana è irrigata dal motivo e dalle forme dell'acqua.

I. FLUTTUAZIONI

Alla Virginia Woolf classicista erano certo noti i grandi archetipi acquatici di Talete ed Eraclito, dei quali si coglie un riflesso impallidito in alcune formulazioni sulla vita e sul tempo; nella folgorazione pittorica di Lily, per esempio, che sta cercando di isolare un momento di permanenza in "this external passing and flowing" (*TTL* 133), attingendo alla metafora ormai usurata del fiume che scorre senza sosta. Più significativi sono i testi o *topoi* 'acquatici' convocati a intervenire nel romanzo. Iniziando dalle cripto-citazioni shakespeariane, si distingue nella parola 'cliff', la scogliera pericolosa con il sentiero scivoloso che presagisce cadute rovinose e invade persino i sogni di Lily (*TTL* 52, 117), un distante ricordo del giovane Hamlet desideroso di seguire il fantasma del padre fino a "the dreadful summit of the cliff/That beetles o'er his base into the sea" (I, iv, 70-71). Due volte torna l'avverbio 'unfathomably' (*TTL* 53, 157), gravato dal ricordo di uno tra i versi più noti della letteratura inglese, la canzone di Ariel in *La Tempesta*: "Full fathom five thy father lies" (I, II, 399). Il luogo comune viene qui riaccentuato da Lily Briscoe in modo intrigante e originale: "She seemed to be standing up to the lips in some substance, to move and float and sink in it, for these waters were unfathomably deep. Into them had spilled so many lives" (*TTL* 157). Un inciso: secondo diverse letture analitiche, sono queste le parole dove meglio s'intravede la matrice materna dalla quale si fa tentare Lily. Limitiamoci per ora a notare l'affollarsi del lessico marino e anche la verticalità insita nel verbo 'sink' che si somma a quella della caduta dalla scogliera. Verso sera, l'occhio di Mrs Ramsay cade poi su un verso della "Siren's Song" di William Browne of Tavistock, un tema che non annuncia nulla di buono per i marinai; e si sa già che la conversazione serale dei coniugi tocca la morte per annegamento in *The Antiquary*.

Nel caso del racconto dei Grimm, l'interpolazione marina si fa più strutturale. Tutto quel correre del pescatore verso flutti sempre più cupi e le sue conversazioni con il pesce occupano le faglie della trama 'principale': con l'interpolazione irregolare della fiaba, il mare magico s'innesta su quello realistico del paesaggio. Così avviene per la poesia di William Cowper, "The Castaway" (1799), che ossessiona Ramsay e si propaga come un'onda in tutta l'ultima sezione. Della poesia di una sessantina di versi, Woolf estrapola gli ultimi due, non a caso tra i pochissimi in cui compare il soggetto *I*; il pronome di prima persona, si sa, piace a Ramsay: "he sighed and said gently and mournfully, But I beneath a rougher sea/Was whelmed in deeper gulfs than he" (*TTL* 137). Quanto all'altro nucleo lessicale, "We perished, each alone", spesso ridotto al minimo termine di "*perished*", riappare più volte durante la gita in barca, viene ripreso da Cam che fa cadere la marca del passato (*TTL* 136, 137, 140, 156, 169), si costituisce insomma come il *leitmotiv* della morte per acqua. In tutt'altro registro, il medesimo motivo è modulato dal racconto del naufragio avvenuto di fonte alle coste: poesia e cronaca interagiscono, creando un effetto di accumulo attorno alle immagini delle onde scatenate e della furia incontrollata dell'acqua.

Di allusione in riferimento diretto o deviato, passando da continue visioni marine, l'immenso arsenale dell'immaginario acquatico viene saccheggiato da Woolf. Se si torna alla classifica di Bachelard (non certo rigida), e alle sue considerazioni sull'acqua che ritiene profondamente legata alle "*rêveries* interminabili del destino funesto, della morte, del suicidio" (Bachelard 1942: 106, trad. mia), appare chiaro come Woolf giochi consapevolmente con la dimensione di un elemento '*mélanconisant*' (che induce alla malinconia) e con le fantasie di dissoluzione e di liquefazione che vi si accompagnano. Spesso la solidità delle cose si dilegua nell'elemento liquido, come l'isola "half swallowed up in the sea" (*TTL* 58), come ancora il mare che "eats away the ground we stand on" (*TTL* 38). Durante la cena, sono le onde di luce a fare scomparire il contorno degli oggetti solidi, in modo tale che il mondo esterno "rippled [it] so strangely that [...] there, outside [...] seemed a reflection in which things wavered and vanished, waterily"; un'evanescenza ripresa per altro sette righe dopo: "solidity suddenly vanished" (*TTL* 80). Per Lily Briscoe, nel giardino della prima parte, sorge l'impressione 'eccitante' (così la ritiene) che la vita, "from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach" (*TTL* 41). Il mondo e gli esseri sembrano soggetti a trasformarsi nella materia infinitamente plastica delle onde – onde luminose e onde marine hanno in questo caso una funzione simile; ma le visioni della metamorfosi acquatica non sono sempre drammatiche, anzi, hanno spesso qualcosa di gentile e quasi conciliante.

Non così naturalmente lo sprofondamento nelle acque che suggerisce abissi ben più inquietanti: "One feather, and the house, sinking, falling,

would have turned and pitched downwards to the depths of darkness” (*TTL* 113). È nera e feroce l’immagine dei corpi in balia delle acque in collera, come quello del marinaio di Cowper, prigioniero delle onde gigantesche dalle quali i compagni non lo riescono a salvare, che presiede a tutti gli annegamenti. L’acqua violenta dei “torments of storms” (*TTL* 110), non risparmia dunque il romanzo, espressione di un mondo caotico abitato da mostri mitologici. Woolf non si fa neppure mancare il vascello fantasma di tanta tradizione magica e poetica, memore di passaggi a miglior vita o esempio, come lo chiama Bachelard, del complesso di Caronte: “There was the silent apparition of the ashen-coloured ship” (*TTL* 109). L’acqua violenta è il primo segnale della collera universale e anche un invito a misurarsi a essa e a sfidare Nettuno continua Bachelard (1942: 201). Virginia Woolf non si sottrae a questa tradizione che ci ha consegnato tante tempeste epiche e poetiche, da Omero a Shakespeare, Coleridge, Saint-John Perse e oltre.

Nel segno della trasformazione e della fluidità, visioni, oggetti e creature d’acqua pullulano dunque nelle pagine di *To the Lighthouse*, pesci magici e pesci commestibili, leviatani terrorizzanti e barche dei defunti; ma, come sempre nel mondo instabile del romanzo, succede spesso che cedano il passo a immagini sì acquatiche ma sorridenti e ironiche, in cui malinconia e violenza idrica si capovolgono nel proprio contrario. La sagoma di Ramsay che suggerisce alla moglie la seguente similitudine ne offre un buon esempio: “[he] oddly reminded his wife of the great sea lion at the Zoo tumbling backwards after swallowing his fish and walloping off so that the water in the tank washes from side to side, he dived in the evening air” (*TTL* 30). Si nota in questa citazione una particolare enfasi della semantica idrica – ‘sea’, ‘fish’, ‘water’, ‘tank’, ‘washes’, ‘dived’ – che si presta però a una parentesi ludica e resta alla larga da abissi oscuri o violenze marine.

In maniera non dissimile, il tema grave delle acque materne, suggerito in molti modi, si smorza in una versione un po’ ridicola del nutrimento primordiale. Si tratta di un breve episodio legato al latte, un tema che sappiamo essere al centro della crociata di Mrs Ramsay per l’igiene, che si trova a essere vanificata in qualche maniera dal comparire di una forbicina nella tazza della colazione di Ramsay, con furiosa reazione dell’interessato: l’archetipale cibo materno alimenta così il linguaggio di una buffa scena domestica. Importa anche ricordare che, oltre a prestarsi a letture mitopoietiche, metaforiche e variamente simboliche, la spiaggia e le onde sono altresì quelle delle vacanze, degli svaghi e dei turisti, come ben sanno i ragazzi Ramsay, amanti di conchiglie e simili collezionismi da giochi estivi, condivisi peraltro dalla pittrice e dal pedante filosofo, che sorprendiamo intenti a lanciare con molta allegria sassi nelle onde: “He began playing ducks and drakes. They chose little black flat stones and sent them skipping over the waves” (*TTL* 132).

Il moltiplicarsi delle ‘enciclopedie’ dell’acqua impedisce che l’immaginario idrico sedimenti in registri o significati dominanti, o che, restando

in metafora, venga canalizzato in stilemi tali da neutralizzarne l'energia e la varietà. L'onnipresenza del lessico e delle immagini acquee lascia inoltre intuire che Woolf fosse consapevole della fortuna inarrestabile del motivo idrico, culminata naturalmente in *Ulysses* di Joyce e *The Waste Land* di Eliot. La nave naufragata al largo di Skye risponde in sordina e in piccolo alla catastrofe newyorchese del transatlantico Slocum, un motivo ricorrente del romanzo irlandese, come del resto lo è quello dell'annegamento, ovunque presente in queste grandi cattedrali del modernismo. Per non dire delle onde, organizzate nitidamente in lunghe frasi nell'ultimo capitolo di *Ulysses*, oppure dei panorami marini ovunque presenti, Dublino o Margate, e pronti a farsi paesaggi interiori. Ma non occorre certo aspettare il fatidico 1922, come era di sicuro chiaro alla scrittrice. La proliferazione acquatica contagia in realtà tutta la scrittura del simbolismo e del primo Novecento, e si può pensare qui tra gli altri a Charles Baudelaire, Gustave Flaubert o all'inglese Algernon Charles Swinburne: a tal punto che si delineano ovunque vere e proprie poetiche – dell'acqua, dell'onda, del flusso, della musica, dello scroscio e dello zampillo – (Somville 1970: 148, 158).

Attenta come la conosciamo alle lezioni della poesia e alla questione dell'estetica narrativa, Woolf non poteva rimanere insensibile all'immensa potenzialità espressiva di una materia alla quale si legano suoni, visioni, memoria e sinestesie. E, nel solco di molte vertigini acquatiche, amoroze, felici o al contrario mortifere, il mondo narrativo di *To the Lighthouse* sembra spesso tentato dalla metamorfosi liquida, quasi fosse sull'orlo di una definitiva immersione. Sono trasformazioni il cui segno varia continuamente. Può essere inquietante quando Mrs Ramsay pensa a "the destruction of the island and its engulfment in the sea" (*TTL* 17); ma succede anche che la fusione negli elementi porti a un senso di conciliazione. Così accade a Cam, che in barca vede con occhio un po' sonnolento "how the lawn and the terrace and the house were smoothed away now and peace dwelt here" e conclude "There was no suffering there, she thought" (*TTL* 141). Nell'attingere quindi al ricco deposito metaforico, intertestuale e lessicale dell'acqua, Woolf sperimenta la plasticità semantica e culturale di una materia che utilizza senza sosta imitandone la natura incostante: modulata nei vari livelli del romanzo – lessicale, ritmico, fonemico, strutturale – l'acqua è ubiqua ma anche restia alla semantizzazione, libera da vincoli e convenzioni.

2. IL TESTO ONDIVAGO

L'ampio spazio occupato dalle parole che conducono all'acqua invita a soffermarsi sul rapporto intimo che essa intrattiene con il linguaggio del romanzo. Risulta altissima la frequenza di due sostantivi elementari come 'water' e 'wave', con una netta predilezione per le onde che si manifestano anche

spesso come ‘*ripple*’, increspatura; ricorrenti sono poi i verbi ‘*float*’ e ‘*flow*’. Il fatto che il lessico idrico abbia un posto ragguardevole nella distribuzione dei vocaboli è significativo; e lo diventa ancora di più se in diversi luoghi del testo acqua e parole rivelano una sorta di reciproca attrazione. Alla fine della cena, durante l’ascolto dei versi di “Luriana, Lurilee”, la poesia di Charles Elton, si verifica una di queste intersezioni: “The words (she [Mrs Ramsay] was looking at the window) sounded as if they were floating like flowers on the water out there” (TTL 90). Si noterà che Woolf sfrutta qui la contiguità che esiste in inglese tra ‘*flow*’ (flusso) e ‘*flower*’ (fiore) per arricchire la semantica marina. Parole fluttuanti s’incontrano poco dopo, suggerite ancora da Elton e questa volta associate al movimento delle onde che lambiscono la riva: “slowly those words they had said at dinner [...] began washing from side to side of her mind rhythmically, and as they washed, words, lit up in the dark of her mind” (TTL 96). La doppia ripetizione (*words/wash*) sembra qui mirare a rinsaldare il nesso tra parole e acqua. Scandagliando *To the Lighthouse* in cerca di questi incroci, si può sostare sulla percezione rimarchevole che ha Mrs Ramsay delle parole appena dette alla figlia, o meglio, se si vuole inseguire la similitudine scelta da Woolf, gettate nell’acqua del pozzo: “The words seemed to be dropped into a well, where, if the waters were clear, they were also so extraordinarily distorting that, even as they descended, one saw them twisting about” (TTL 47). Colpiscono di nuovo la precisione nello sviluppo dell’immagine e la ridondante semantica acquatica.

L’incontro ripetuto di acqua e parola conduce di nuovo a Bachelard e all’ultimo capitolo del suo studio, dedicato giustappunto alle parole dell’acqua, in mezzo al quale si legge questa formulazione lapidaria: “L’elemento liquido è un principio del linguaggio” (Bachelard 1942: 215, traduzione mia). Nell’accogliere un simile suggerimento, si pensa ai momenti del romanzo in cui acqua e onde esprimono qualcosa che sembra davvero un idioma: al sussurro di “the whole wave and whisper of the garden” (TTL 147) o ancora alla risata un po’ convulsa di “The water chuckled” (TTL 134), ripresa in “The water chuckled and gurgled” (TTL 153). Anche se il nesso con la lingua non è sempre esplicitato, l’acqua è ugualmente investita da una dimensione evocativa che ne segnala il ruolo poetico e formale. Nel momento della gita in cui si leva il vento e si abbassa la temperatura, il registro acqueo acquista una particolare intensità sinestetica: “The boat was leaning, the water was sliced sharply and fell away in green cascades, in bubbles, in cataracts. Cam looked down into the foam, into the sea with all its treasure in it, and its speed hypnotized her” (TTL 136). In questi rumorosi giochi d’acqua, sembra quasi di avvertire la traccia fugace della passione cinque e secentesca per fonti, zampilli, fiumi e fontane: “l’orgia idraulica” (Rousset 1954: 75) che contagia ugualmente architetti e scrittori – Bernini e Le Nôtre, Ronsard e La Fontaine. Se Virginia Woolf non è immemore delle acque in fuga o in eruzione che agitano la cultura manierista e barocca, la sua attenzione è tuttavia diretta a suggestioni più vicine.

Più ancora che nel romanzo – anche se la prosa di Flaubert è tutta permeata da delizie e pericoli acquatici – la lingua idrica diventa il materiale prediletto dei poeti e di Stéphane Mallarmé in particolare, il quale combatte nella sua opera difficile con parole che ritiene simili all’acqua infida, pronte a defluire, a vaporizzarsi in brezze marine oppure a congelarsi in impene-trabili superfici di vetro o di ghiaccio. Non è del tutto futile ricordare che Mallarmé fu traduttore di Edgar Allan Poe e tentato anche lui, come lo scrittore statunitense, dalla trascrizione poetica delle acque profonde e opache. Senza addentrarsi negli enigmi del poeta francese, importa sottolineare che proprio attorno a Mallarmé, Woolf intratteneva con Roger Fry una conversazione appassionata, il cui inizio si può situare attorno al 1917/1918, data alla quale il critico decise di intraprendere la traduzione delle poesie dello scrittore francese (Reed 1996: 283). Nel novembre del 1917, Woolf trascrive telegraficamente le idee che Fry pensava di sviluppare nell’edizione che la morte gli impedì di portare a termine: “All art is representative. You say the word tree, and you see a tree. Very well. Now every word has an aura. Poetry combines the different aura’s [sic] in a sequence “(D 1 80).

Per decifrare alcuni degli enigmi del linguaggio acquatico, nel suo funzionamento testuale ancor più che nelle molte implicazioni semantiche, è utile soffermarsi sulla prima introduzione che Fry dedica a Mallarmé: risale al 1921, anche se si dovette aspettare il 1936 per la pubblicazione a stampa. Il breve saggio illustra il motivo dell’aura ricordato nel diario di Woolf e si addentra nel rapporto che il poeta tesse tra le parole e nelle oscurità della sua sintassi:

For him, it was essential to bring out all the cross-correspondences and interpenetrations of the verbal images. To do this, it is often necessary to bring words into closer opposition than an ordinary statement would allow, or it may be necessary that a particular word should continue to vibrate as it were for a long time, until its vibration can be taken up by another word. (Fry 1921: 303)

Nel suo bel saggio, Fry si attarda sulle parole comuni in Mallarmé – finestra, vetro, lampada, soffitto – alle quali il poeta riesce a dare “so rich a poetical vibration” (Fry 1921: 303); e conclude ancora nel segno della ‘vibrazione’ “whose overtones ring through planes of thought and feeling quite remote from those with which the poem is ostensibly concerned” (Fry 1921: 304). A un lettore di Virginia Woolf, la parola ‘*vibration*’ suona davvero familiare: ovunque usata nei saggi e nei romanzi, fa parte dell’intimo corredo lessicale e concettuale della scrittrice (dove compete o coesiste con ‘vacillare’). Presente in tutte le onde, di acqua, luce o etere, la vibrazione offre a Woolf un modello di movimento, sì invisibile ma capace di trasmettersi ad altri oggetti e persino di attraversarli: atto, in una parola, a dare vita al testo e a metterlo in agitazione.

Non vi è dubbio, e lo ha mostrato Gillian Beer in modo brillante (Beer 1996: 107), che la scrittrice abbia colto al volo le suggestioni scientifiche della ‘*wave theory*’ offerte da James Clerk Maxwell e John Tyndall a un mondo tardo-vittoriano affamato di sapere. Tralasciando però ardue questioni elettromagnetiche per tornare a più specifici fatti letterari, intriga questo ponte della ‘*vibration*’, gettato tra Mallarmé, Fry e Woolf, e invita a citare Lily Briscoe in cerca di ricordi alla fine di *To the Lighthouse*, mentre evoca la vita di casa Ramsay: “one had constantly a sense of repetition – of one thing falling where another had fallen– and so setting up an echo which chimed in the air and made it full of vibrations” (TTL 162).

Che abbia o meno letto Fry nel manoscritto del 1921 (se ne ha la certezza critica anche se non storica), Woolf tributa al suo amico, nel momento della pubblicazione di *To the Lighthouse*, un omaggio che, se non fosse di cattivo gusto, verrebbe da definire vibrante: “you have kept me on the right path, so far as writing goes, more than anyone – if the right path it is” (L 3 385). Lo studio mallarmeano di Fry ci consegna un piccolo grimaldello utile a capire come potrebbe funzionare l’‘aura’ lessicale e quella sorta di staffetta che si viene creare tra una parola e l’altra: la vibrazione, scrive Fry, si prolunga, finché non viene ripresa da una altra parola. Noi lettori di Woolf, abbiamo davvero, come Lily Briscoe, un senso della ripetizione e la percezione di parole che fluiscono una nell’altra. Accade in primo luogo con il più comune dei sostantivi del romanzo, l’onda, per l’appunto, *wave*, che la scrittrice manipola come se volesse lavorare sul crinale tra significato e significante e saggiare il terreno che si stende tra suono e senso. Le onde, inutile a dirsi, sono dappertutto: democraticamente distribuite tra luce del faro e delle candele e movimento dell’acqua; pronte a imprimere il proprio oscillare anche sulla terra solida, se l’erba del giardino ondeggia (TTL 113), a colonizzare il mondo del sentimento con “waves of sympathetic expansion” (TTL 125), a farsi colore e gusto con “waves of pure lemon” (TTL 55). L’onda woolfiana, insomma, è fedele alla sua natura acquee e s’insinua in molti dei luoghi semantici e narrativi del romanzo.

Laddove non arriva, viene ripresa da una altra parola, che consente di prolungare la ‘vibrazione’. Così, ‘*wave*’ fluisce nel frequentissimo ‘*waver*’, un verbo che parla di incertezza, dubbio, instabilità. La confluenza si verifica presto nel romanzo, in un momento dove non a caso compare il participio “vibrating”, quando James manifesta la propria irritazione di fronte alla disattenzione di sua madre: “he hoped to recall his mother’s attention, which, he knew angrily, wavered instantly his father stopped” (TTL 33). Abbondano gli esempi: si confonde lo spazio marino con il cielo in “the wavering line of the sky” (TTL 63); vacillano le ombre, “the shadows wavered” (TTL 106) e il sogno di Mrs McNab (TTL 113), o la luce delle candele (TTL 124), e infine il drappo lacerato (TTL 109). Quando si arresta l’ondeggiare di *to waver*, ecco apparire all’orizzonte Waverley, il ciclo scottiano che attraversa il romanzo,

per lasciare sull'aura di 'wave' la proprio ombra. L'onda fonica si potrebbe inseguire oltre, verso le tessiture di 'to weave', e nell'incontro semantico con le tantissime occorrenze di 'water'.

Un'altra 'aura' significativa si delinea nel quadrilatero lessicale formato dalle parole seguenti: 'edge', il bordo, spessissimo quello del prato e del dipinto, e anche quello più minaccioso della scogliera; 'hedge', la siepe che delimita la proprietà, che tutti guardano o magari toccano per cogliervi un ramoscello; 'wedge', un pezzo di legno cuneiforme, 'ledge', una sottile striscia di terra. Sono parole di uso corrente, ma proprio la 'vibrazione' che s'instaura tra di loro invita a curiosare nell'area fono-semantica che disegnano. Il bordo e la siepe, *edge* e *hedge*, sono ricongiunti dalla composizione del dipinto di Lily Briscoe che in un qualche modo si scopre a essi collegato: "She pitched her easel [...] on the edge of the lawn [...] there was the wall, the hedge, the tree. The question was of some relation between thoses masses" (*TTL* 123). Chiaramente, Lily ha a cuore il volume della siepe che non sa come collocare sulla tela (*TTL* 158) e proprio in quel momento di scoramento artistico confessa di non potere raggiungere "the razor-edge of balance between two opposite forces" (*TTL* 158). Lo spazio esiguo e incerto evocato nella citazione restituisce la semantica del limine o della soglia che si associa al bordo e alla siepe e anche gli azzardi del percorso vacillante sulla via stretta della pittura (e anche del romanzo).

L'aura sonora *edge/hedge* riporta indietro nel tempo e nel testo verso quel cuneo scuro che sembra riassumere l'identità di Mrs Ramsay: "and one shrunk [...] to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others" (*TTL* 52). Quanto alla singola occorrenza di 'ledge', conduce a un Ramsay spogliato da ogni superfetazione, descritto come "a desolate sea-bird" e intento a osservare il proprio destino solitario e incerto: "so to stand on this little ledge facing the dark of human ignorance" (*TTL* 39). Il nucleo base 'edge' si propaga così attraverso tutto il romanzo, davvero come un'onda significante che si combina diversamente, forse anche con il sostantivo 'knowledge', il quale si trova così rivisitato nel segno della fluidità e delle forme interrogative. L'ondeggiare verbale lambisce di volta in volta Mrs Ramsay, Lily Briscoe, Mr Ramsay e traccia tra di loro legami multipli e cangianti. Meglio di ogni 'psicologia', mostra le oscillazioni, gli andirivieni, il flusso e il riflusso; sfiora il silenzio di Mrs Ramsay e la lucidità di suo marito; registra il tormento artistico di Lily; sottolinea, se pensiamo ora al significato liminale del sostantivo 'edge', il peso narrativo e persino estetico dell'incertezza, di quanto nel testo è malfermo, esitante e precario. Quattro monosillabi che vanno lontano, fonemi dalle risonanze multiple, nel solco di un linguaggio poetico che Woolf piega ai bisogni della prosa.

Non hanno fine le increspature ('ripples') che mettono l'onda in moto e finiscono per collegare tra di loro momenti e luoghi apparentemente lontani del paesaggio narrativo, mettendo in subbuglio la sequenza temporale. Una

di queste piccole turbolenze porta dal pesce parlante e magico del racconto dei Grimm, ‘*Flounder*’ (sogliola o passera nera) al verbo omonimo, ‘*to flounder*’, dibattersi goffamente (*TTL* 62, 164) e al semi-omofono ‘*to founder*’, affondare, che annuncia presto il pessimismo di Ramsay “our frail barks founder in darkness” (*TTL* 8). Al catalogo di questi riverberi che attraversano il romanzo e sollecitano collegamenti spesso incongrui e inattesi o contrastanti, si può aggiungere il binomio *rapture/rupture*, estasi e catastrofe. La prima è un’emozione generata per molti – Banks, Lily, Ramsay – dalla visione del volto di Mrs Ramsay, una gioia violenta e rara; anche perché è minacciata dal suo contrario: “once in the middle of the night, with a roar, with a rupture [...] a rock rends itself from the mountain and hurtles crashing into the valley” (*TTL* 106). Grazie al cambio di lettera, affiora la possibilità di una contiguità di opposti, e con essa il motivo essenziale (un lama di fondo del romanzo?) dell’instabilità.

Il mondo di *To the Lighthouse*, come quello dell’elemento acqueo, non si lascia arrestare e neppure imprigionare in conclusioni perentorie: è difficile mettere un punto finale a una prosa che fluttua o a parole che inseguono percorsi multipli e vengono coinvolte in metamorfosi grandi e piccole. Quando un romanzo si lascia leggere anche come una poesia, in modi quindi che sfidano la sequenza e invitano a percorrere il testo nel doppio senso del flusso e del riflusso, ci si sente poco inclini a commenti definitivi e lapidari. Ma ugualmente bisogna finire, ed è giusto finire con i motivi d’acqua. In omaggio a tutti i viaggi per mare che ci ha regalato l’opera di Virginia Woolf, verso le Americhe, l’India, l’Oriente o le isole Scilly; perché si è memori delle navi di Rachel, Jacob, Peter, Orlando, Percival e quanti altri, dei porti e degli approdi. Il pensiero va poi al Tamigi che la scrittrice adorava e la cui natura ibrida di fiume marino si presta a fare da testimone alle tante correnti della prosa woolfiana. Isole, coste, mare aperto, fiumi ed estuari disegnano una sorta di teatro geografico dove la scrittura, narrativa e saggistica, inscena i movimenti infiniti delle maree e della tempesta, delle acque chete e di quelle turbinose, dei repentini cambiamenti di ritmo, della calma piatta di alcuni periodi. Viene voglia di inseguire le frasi di Woolf mentre passano dal flusso gentile al tumulto, come accade quando in *Orlando* si scioglie il ghiaccio del fiume che in un istante diventa furioso e violento.

Così, l’acqua ci accompagna fino all’ultima riga perché consente di accogliere le tante forme di una scrittura che sembra andare contemporaneamente in direzioni opposte. Talvolta, la prosa tende al moto ordinato dell’onda breve, e anche a possibili ancoraggi nei porti sicuri della tradizione e della memoria; spesso, però, prevale il disordine, le frasi sembrano scappare e regna la confusione come nei mari agitati. Tutto allora diventa caotico, o per dirla con una bellissima espressione inglese che non a caso torna due volte in *To the Lighthouse*, ‘*helter skelter*’, laddove le cose sono messe a soqquadro. Infine, e soprattutto, l’onda anomala e profonda è quella di

un'opera che il tempo e la storia non riescono a mettere in soffitta, quella soffitta dove Lily Briscoe ritiene invece che finirà il suo dipinto, senza peraltro affliggersene; è la materia viva di un'opera che vive e cambia, segnata come l'acqua dalla libertà e dal piacere, ma anche dalla paura che è sempre compagna delle avventure vere.

3. PERCORSO BIBLIOGRAFICO

Il tema acquatico in Woolf, sui cui è incentrato questo capitolo conclusivo, è stato trattato per lo più in studi di matrice psicoanalitica, tra i quali si segnalano Ferrer (1990) e il libro che è diventato il riferimento principale sull'argomento: Abel (1989). Sull'affascinante quanto controverso rapporto tra Woolf e Freud, si rimanda a due saggi di carattere introduttivo: quello di Ward Jouve (2000) e il più recente Bahun 2012.

Si è scelto qui di esplorare il motivo dell'acqua accogliendo suggestioni diverse, provenienti per lo più dall'estetica e dalla storia dell'arte, quali Bachelard (1942); Richard (1964) e Mauron (1945, particolarmente rilevante data la vicinanza di Mauron alla coppia Fry-Woolf). Per le incursioni in ambiti diversi da quello studiato – manierismo e simbolismo – mi sono rifatta, rispettivamente, a Rousset (1954) e a Somville (1970). Suggestiva è stata anche la lettura di un libro dal titolo eloquente, *Virginia Woolf, l'ancrage et le voyage* (Pellan 1994).

Nell'esplorare il motivo acquatico tra pittura e scrittura, ho ritrovato con grande piacere l'introduzione di Fry alle traduzioni di Mallarmé: Fry 1996.

Sulla versione 'scientifica' delle onde ho trovato un validissimo supporto nel saggio di Beer 1996.

Bibliografia

OPERE DI VIRGINIA WOOLF

The Diary of Virginia Woolf, ed. A. Oliver Bell, 5 vols., London, The Hogarth Press 1977-1984. Abbreviato all'interno del testo con *D* seguito dal numero di volume e di pagina.

Woolf V., 1989, *Moments of Being*, ed. J. Schulkind, London, Grafton (1976). Abbreviato all'interno del testo con *MOB* seguito dal numero di pagina.

V. Woolf, 2008, *To the Lighthouse*, a cura di D. Bradshaw, Oxford, Oxford University Press (1927). Abbreviato all'interno del testo con *TTL* seguito dal numero di pagina.

LETTERATURA SECONDARIA

- Abel E., 1989, *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, London-Chicago, The University of Chicago Press.
- Bachelard G., 1942, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti.
- Bahun S., 2012, *Woolf and Psychoanalytic Theory*, in B. Randall e J. Goldman (eds.), *Virginia Woolf in Context*, Cambridge, Cambridge University Press: 92-109.
- Beer G., 1996, *Virginia Woolf and the Victorians*, in Id., *Virginia Woolf: The Common Ground*, Edinburgh, Edinburgh University Press: 92-111.
- Ferrer D., 1990, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, New York-London, Routledge 1990.
- Fry R., 1996, *An Early Introduction*, in C. Reed (ed.), *A Roger Fry Reader*, Chicago, University of Chicago Press: 297-304.
- Mauron C., 1945, *Sagesse de l'eau*, Paris, Robert Laffont.
- Pellan F., 1994, *Virginia Woolf, l'ancrage et le voyage*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Richard J.P., 1964, *Littérature et sensation*, Paris, Seuil.
- Rousset J., 1954, *Circé et le paon. La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti.
- Somville P., 1970, *Histoires d'eau*, "Cahiers internationaux de symbolisme" 19-20: 145-59.
- Ward Jouve N., 2000, *Virginia Woolf and Psychoanalysis*, in S. Roe (ed.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge, Cambridge University Press: 245-72.

ITINERARI NEL REGNO UNITO
CONTEMPORANEO

Con un'antologia di testi di Caroline Patey

La ricerca di Caroline Patey su momenti diversi della letteratura inglese, anche lontani nel tempo come nel caso del manierismo, va sempre di pari passo con un interesse spiccato per la contemporaneità, che si articola su due filoni principali: uno dedicato ad alcuni romanzieri e registi contemporanei, l'altro alla riflessione sull'*heritage* e sulla cultura del museo in Inghilterra. Entrambi segnano il fertile incontro di Caroline Patey con gli studi culturali, negli anni in cui questi cominciano a prendere piede anche in Italia.

Le incursioni nella letteratura contemporanea si compiono tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, in coincidenza con il successo internazionale – per non dire globale – di romanzi scritti in inglese da autori appartenenti a una doppia cultura, come l'anglo-giapponese Kazuo Ishiguro e Timothy Mo, originario di Hong Kong. A questa “Oriental connection” è dedicato il saggio del 1993 *The Oriental Connection: Timothy Mo e Kazuo Ishiguro*¹. Sempre su Ishiguro verte il primo saggio antologizzato in questa sezione: pubblicato nell'anno dell'uscita del romanzo che consacrerà Ishiguro come autore globale – *The Remains of the Day* – il contributo di Patey parte da una rassegna della critica per mettere in discussione la supposta *Britishness* dell'autore. La lettura di Patey, volta a rintracciare le relazioni intertestuali tra il romanzo di Ishiguro e alcuni classici del romanzo inglese, da Fielding a Hardy, non si configura qui come mera erudizione bensì come un esercizio critico sulla contemporaneità condotto sulla scorta delle suggestioni decostruzioniste di Joseph Hillis Miller, e nello specifico di *Fiction and Repetition*, opera che nel 1982 postula un modo di leggere le ripetizioni e le citazioni non come fonti referenziali ma come qualcosa che è già linguaggio figurativo. Sarebbe questo, per Patey, il *modus operandi* di Ishiguro, che, ben conscio della sua ‘doppia appartenenza’ culturale,

¹ Per questa e le successive pubblicazioni di Patey qui citate si rimanda all'elenco completo delle pubblicazioni all'interno del presente volume.

sovrverte alcuni riferimenti classici della letteratura inglese neutralizzandone la *Britishness*.

Nel secondo filone possono essere invece collocati gli altri due saggi qui antologizzati: il primo – *From Page to Heritage* – nasce come comunicazione al convegno dell’Associazione Italiana di Anglistica del 1999, intitolato *The Economy Principle in English* e ospitato proprio dall’Università degli Studi di Milano. Il saggio di Patey si concentra su alcuni momenti dell’acceso dibattito che, in quegli anni, si sviluppa attorno all’*heritage*, il patrimonio culturale, alla sua museificazione, e alle politiche culturali a essa sottese. Patey riprende le sue letture antropologiche (che abbiamo già visto essere centrali per il suo studio del modernismo), e in particolare le teorie di Clifford (1988), per mostrare come lo *heritage* sia “interestingly impure” (2002: 589), per indagare il nesso tra economia e letteratura. Attraverso un’escursione sulla mappa dei siti del National Trust, e sulla scorta dell’attenta lettura di *Paesaggio e memoria* di Simon Schama (uscito solo quattro anni prima) Patey mostra come le dinamiche di *storytelling* della *heritage industry* denunciate dai suoi detrattori fossero già in atto, per esempio, nel Settecento e che la relazione tra pagina scritta, letteratura e la sua museificazione è in realtà un “two-way traffic” (1999: 594), e conclude, che lo *heritage* è il campo di battaglia tra storia e memoria.

Lo spazio museale come dispositivo di negoziazione dell’identità nazionale resta tra gli interessi principali di Caroline Patey lungo il primo decennio del Duemila, offrendo una via d’accesso privilegiata all’indagine della modernità e della postmodernità. Lo spiegano bene Caroline Patey e Laura Scuriatti nell’introduzione al volume *The Exhibit in the Text: The Museological Practices of Literature* (Peter Lang 2009)²:

No surprise, finally, if the vocabulary of the museum is found to coincide with the theoretical terminology of modernity and postmodernity, which we have been taught to think of in terms of fragments, *débris*, displacement and discontinuities, modes and practises that define artefacts and words alike (2009: 5).

Ed è proprio sulla dispersione – quella del patrimonio museale in Inghilterra – che verte l’ultimo saggio antologizzato in questa sezione. Il saggio apre un numero monografico della rivista *Altre Modernità* (2011) intitolato *Se il museo si fa teatro: la cultura del display tra conservazione e produzione*, a cura di Emilia Perassi e Paolo Caponi. A caccia del “fantasma” che si aggira minaccioso nei nuovissimi musei progettati da architetti di grido, Patey parte dall’ondata iconoclasta della Riforma cinquecentesca per

2 Il volume nasce da una ricerca che vede impegnate Caroline Patey, Mariacristina Cavecchi, Francesca Cuojati e Laura Scuriatti, e attorno a loro altri studiosi e studiose, presentata al convegno della European Society for the Study of English tenutosi nel 2006 a Londra.

mostrare come “i motivi della perdita e della dispersione siano cifre profondamente incise nella vicenda patrimoniale inglese” (2011: 2). Inseguendo questo motivo lungo i secoli Patey ripercorre le vicende di saccheggi e spoliazioni attorno delle collezioni inglesi, conducendo il lettore – e quelli di questo volume saranno ormai abituati – in un *tour* artistico tra Inghilterra, Europa e America (grazie a Henry James), per raccogliere

le parole disseminate dei musei scomparsi: raccontano di frontiere giustamente porose e mobili, di arte coinvolta dalle e nelle passioni umane e politiche, di unità infrante forse per sempre, di rapporti caotici tra patrimonio pubblico e proprietà privata, di metamorfosi, migrazioni, morte e risurrezioni; di tutte le aporie e le ansie che percorrono oggi la vita cangiante del museo ma che al museo consentono di non farsi mausoleo. (2011: 10)

Parole, queste, che sembrano quasi enunciare lo spirito che ha animato – e continua ad animare – la ricerca di Caroline Patey e anche di questo libro che, senza intenti museificatori, restituisce il percorso di un anglista che non ha mai smesso di allargare i confini della propria disciplina.

OPERE CITATE

- Clifford J., 1988, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (MA) and London, Harvard University Press.
 Hillis Miller J., 1982, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
 Schama S., 1997, *Paesaggio e Memoria*, Milano, Mondadori.

WHEN ISHIGURO VISITS THE WEST COUNTRY:
AN ESSAY ON *THE REMAINS OF THE DAY*

One of Ishiguro's press-favoured personae is the Japanese-writer-more-English-than-the-English; one of the current clichés about his highly acclaimed third novel, *The Remains of the Day*¹, is the-English-butler-more-English-butler-than-any-English-butler. The reviewers' opinion, of course, is never completely unfounded, and there is undoubtedly a certain amount of 'Englishness' in various features of the book, such as its main character's extreme verbal and emotional restraint as well as many a moment of cold humour. But stereotypes are never entirely satisfying and one is often tempted to question them (and run the risk of elaborating counter-clichés!), an exercise which has motivated the writing of the present essay. Unlike Le Carré who compares the novel to a perfectly-shaped diamond, some readers may think it resembles a more enigmatic, though precious and polished, stone. While to many Stevens the butler appears a ridiculous and laughable character, a few to be sure will find him a deeply intriguing and moving figure. Critics have praised Ishiguro for his calm and understated prose, some (as S. Rushdie, 1989) believe it masks disturbingly unusual themes, like truth, error, power and betrayal. Most of all, I have the feeling that Kazuo Ishiguro's works and words resist, however gently, annexation to the realm of uncontaminated 'Britishness' and are best understood through the double cultural affiliation of their author, or rather through his double non-affiliation.

¹ K. Ishiguro, *The Remains of the Day*, London - Boston, Faber and Faber, 1984. The novel shuns summary, as most novels do, it is formally the memoir of an English butler, Stevens, who looks back on his orderly life, unexpressed loves and limited experiences, during a short journey in the south of England. The time span of the novel more or less covers thirty years, but the narration naturally jumbles chronology and memories.

I. A GUIDED TOUR OF ENGLISH LITERATURE

When one embarks with Ishiguro's perfect butler, Stevens, on a six-day automobile ride through South-West England, among other pleasures and discoveries, one comes close to facing some of the basic assumptions of recent and less recent criticism; namely, that here as in any literary work, "[...] derrière chaque phrase se dissimule la rumeur multiple dont elle s'est détachée pour s'isoler devant nous dans son individualité [...] Tout texte englobe, et est englobé. Tout texte est un produit productif" (Starobinski 1971: 153) or, to quote from a more analytical and elaborate version of the same idea, that "each enactment of a given episode echoes backward and forward indefinitely, creating a pattern of eddying repetition" (Hillis Miller 1982: 34)². A small cluster of literary shadows or would-be prototypes naturally come to mind while one is driven slowly in a Ford car from Oxfordshire to Cornwall, through the hilly countryside of Wiltshire and Dorset; they unobtrusively whisper to the reader that the butler's tracks have already, at another time, been trodden on. Like many other novels, *The Remains of the Day* is unambiguously reminiscent of several classical narrative patterns.

1.1. A new 'picaro'

The careful arrangement of parts, according to the temporal and spatial progress of the journey, can be seen as a rough suggestion of the orderly Augustan plot-structure to be found, for example, in Fielding; just as Darlington Hall, lying at the origin and somehow representing the cause of Stevens' departure on his tour, might amount, in spite of impending decadence, to a mid-twentieth century reedition of Squire Allworthy's Paradise Hall. The Oxfordshire country-house, where Stevens "had the privilege to see the best of England over the years" (*RD* 4) could certainly be described with Fielding's words: "There was an air of grandeur in it, that struck you with awe, and rival'd the beauties of the best Grecian architecture; and it was as commodious within as venerable without" (Fielding 1985: 58). Both houses hold a place of honour in the same paradigm, and each can be considered as the "ungrounded doubling" of the other (Hillis Miller 1982: 6), as its imperfect simulacrum. Similarly, a reference to the servant/master archetype is implicit in the delicate and complex employer/employee relationship which stands central to Stevens' life and thoughts; and the earnest and long-lasting trust between him and Lord Darlington, as well as the more jolly and superficial bond with Mr. Farraday both open the door – among

² The novel Hillis Miller has in mind at this specific stage of his first chapter is *Lord Jim*, but the whole book explicitly tends to demonstrate the 'universality' of these seven types of repetition.

other possibilities – to the facile suggestion of the Jones/Partridge couple and of its model Quixote/Sancho.

Other features traditionally belonging to the eighteenth-century novel can be underlined, starting of course from the journey itself, which is divided into six unequal stages, each contributing to improve Stevens' understanding of his life and of life at large. His final achievement is far less rosy and optimistic than in the picaresque universe and there is no room in Stevens's world for Tom Jones' and Sophia Western's affection, "daily increased and confirmed by mutual endearments, and mutual esteem"; but still, as in Tom's case, who "hath also, by reflexion on his first follies, acquired a discretion and prudence very uncommon [...]" (Filing 1985: 874), Stevens' six days on the road have brought him to some kind of knowledge, albeit of a bitter and diminutive sort. After a life dedicated to seeking to avoid professional faux-pas, by the end of the novel Stevens reaches a sort of consciousness which takes the form of the desolate and rhetorical question: "Really – one has to ask oneself what dignity is there in that?" (RD 243). The initiatic ritual of the journey which gives so many English novels their vectorial shape has been celebrated another time, as is confirmed by the butler's characteristically cautious and awkward syntax: "[...] but then it is perhaps in the nature of coming away on a trip such as this that one is prompted towards such surprising new perspectives on topics one imagined one had long ago thought through thoroughly" (RD 117).

Together with the *Bildung* come the ordeal, the obstacles to be overcome which enable the hero to test and demonstrate his abilities, meet new people and enjoy life's variety. In *The Remains of the Day*, these complications of the plot assume the lowly and understated form of a hen crossing the road, the unexpected breakdown of the Ford and an untimely shortage of petrol. These three incidents force Stevens into a somewhat reluctant contact with humanity, even though "the simple kindness (he has) been thanked for [...] and offered in return [...]" during the hen episode leaves him "[...] exceedingly uplifted about the whole enterprise" (RD 69). But things change as time goes by. Meeting the batman-chauffeur who gently refills the empty car radiator affords unwelcome questions and less unmixed pleasures. In spite of the sense of hospitality of the local people, the night in Tavistock leaves in Stevens the memory of "[...] a most discomfiting set of events" (RD 180), and the sounds of footsteps approaching his hosts' house is perceived as "[...] something a little sinister" (RD 181). The ordeal however, though in a low key and without any heroic show, is overcome: "In any case, regrettable as the whole business was, I do not see that any real harm has been done" (RD 193).

Stevens' journey is measured by these small battles and obstacles, and so has been his life as a butler, though he recalls it in a much grander way and conveys it with high sounding words: from the 1923 conference during

which “[...] he truly came of age as a butler [...]” (RD 70), to the crucial anxieties about the quality of silver, “probably unrivalled” (RD 134), from the occasional dreadful ordeal Stevens “[...] is put through [...]” (RD 196), to the “[...] sense of triumph [...]” and of “[...] being as close to the great hub of things as a butler could wish [...]” (RD 227).

The game of mistaken identities, which works at different levels of meaning, is another link between the mock-epic genre and the butler’s saga. People often mistake Stevens for a true gentleman: “It is not just the cut of your clothes, nor is it the fine way you’ve got of speaking. There’s something else that marks you out as a gentleman. Hard to put your finger on it, but it’s plain for all to see that’s got eyes” (RD 185). It also happens repeatedly that for no clear reason Stevens prefers not to say who he is and above all whom he has served, which is why an American visitor to Darlington Hall firmly believes he is a “mock” and certainly no “real old English butler” (RD 124). As so many picaresque characters, the butler is in disguise, unwilling to reveal his identity and connections to the world, which of course prepares the stage for typical recognitions and *coups de théâtre*: “Now I got it. I couldn’t make you out for a while, but now I got it. You’re one of them top-notch butlers [...] I thought at first, here’s a really posh geezer” (RD 119); another of these reversals occurs in Devon: “It wasn’t my intention to deceive anyone [...] The doctor gave a hearty laugh. “It must do one good to be mistaken for a lord every now and then” (RD 208).

Many of the necessary ingredients of a successful mock-epic novel are thus found in *The Remains of the Day*, which follows the Aristotelian pattern of complication-reversal-catharsis, toys with overnight adventures and vague prospects of elopement, compares country simplemindedness and ‘city’ customs and, true to the genre, endlessly mixes what Fielding would have called ‘grand style’ and ‘low style’. Though artfully blurred and subdued, a picaresque memory lingers between Ishiguro’s pages, the nature and complexity of which can be clarified by Hillis-Miller’s distinction of the two forms of repetition. The first immediate form of repetition, the ‘Platonic type’, leads to a “daylight, willed memory (which works) logically [...]”; the second involuntary form of memory is “woven out out of similarities which are ‘opaquely’ similar [...]”. The two types are obviously closely connected: “Each form of repetition calls up the other, by an inevitable compulsion. The second is not the negation or the opposite of the first, but its ‘counterpart’, in a strange relation whereby the second is the subversive ghost of the first [...]” (Hillis Miller 1982: 8). The similarity between Stevens and Tom Jones (or Joseph Andrews) appears to belong to the Hillis-Millerian type, “in which one thing is experienced as repeating something which is quite different from it and which it strangely resembles” (*Ibidem*). The distance between the picaresque novel and *The Remains of the Day* is a function of their resemblance.

1.2. A Wessex tale

It is also intriguing that Ishiguro should have selected as the stage of his novel an area like the West Country, so historically and symbolically pregnant, at least for anybody choosing to write in English. Translated into Hardy's geography, Stevens' motoring trip takes him from Melchester, Mid-Wessex, to an unidentified place in SouthWessex, not far from the border (RD 167), to Toneborough in Nether Wessex, then further south in Lower Wessex and Lyonesse with a final stop-over in Budmouth on his way back home. It is hard to refrain from letting the imagination peruse maps and routes, only to realize, though, that there is no possible identity between, for instance, Tess's zigzag pilgrimage from Shaston to Wintoncester (East-south-west-eastsouth-north) and Stevens's relatively regular and unhindered round-tour. Still, the space and attention dedicated to Salisbury and the great plain somehow prevents the reader from entirely dismissing Hardyan remembrances. For Clare and Tess when they are on the run Salisbury means a nocturnal and rapid vision or rather non-vision, which the narrator nonetheless chooses to describe:

The intercepting city, ancient Melchester, they were obliged to pass through in order to take advantage of the town bridge for crossing a large river that obstructed them. It was about midnight when they went along the deserted streets, lighted fitfully by the few lamps [...]. The graceful pile of cathedral architecture rose dimly on their left hand, but it was lost upon them now (Hardy 1978: 483).

As for Stevens who dutifully travels with the guidance of Mrs. Symons's *The Wonder of England*, he cannot of course "fail to visit the fine cathedral, much praised [...] in her volume" (RD 27). But his second vision of the town at dawn echoes the gloom, silence and solitude experienced by the two lovers:

[...] the light outside was still very pale and something of a mist was affecting my view of the baker's shop and chemist's opposite. Indeed, following the street further along to where it runs over the little round-backed bridge, I could see the mist rising from the river, obscuring almost entirely one of the bridge-posts. There was not a soul to be seen [...] (RD 47).

The first wonder of Stevens's trip is a two-faced impression, namely a holiday post-card on one side and a nightly and desolate image on the other.

There is also something peculiar in the topographical and verbal near coincidence between Mortimer Pond in Dorset and Tess's native village, Marlott, a coincidence in part made inevitable by the local road system; driving from Salisbury to Taunton, as Stevens does, necessarily takes the traveller through Shaftesbury, the Shaston Tess "had seen daily from her chamber window [...] standing majestically on its height" (Hardy 1978: 75). But the correspondence goes beyond the geographical clue and eventually connects two natural settings and two visions of the countryside. Hardy's vale of Blackmoor was then "for the most part untrodden as yet by tourist or landscape-painter", and "an unguided ramble into its recesses in bad weather is apt to engender dissatisfaction with its narrow, tortuous and miry ways". Stevens as a tourist fully confirms Hardy's fears and is obviously slightly annoyed when he finds himself "in a narrow lane, hemmed in on either side by foliage so that I could gain little idea of what was around me [...]" and keeps complaining about "[...] the lane winding quite sharply [...] the lane continued to wind for some distance [...]" (RD 117). In both Dorsets, the lanes are redundantly winding, the foliage is redundantly thick and blots out the sun, the adventurous visitor is confronted with an untamed, attractive and tempting kind of nature, as happens to Stevens when he sees "the path disappearing into areas of deep mud"; only "thought of the possible catastrophes" (RD 121) for his shoes and travelling suit makes him resist the charm of the miry way.

The similarity between both sceneries stirs new Hardyan memories, which appear central to both novels, though obviously apprehended and treated differently. One of the main formal and thematic motives in *Tess* is the conflict and combination of the old and the new, of the fake and the 'sterling', which is an all-important aspect of the Alec-Tess relationship; as is the fact that "John Durbeyfield was the only lineal representative of the old d'Urberville family existing in the county" (Hardy 1985: 78), that Tess's name therefore is 'true' while Alec's is only a pretence even if his "family formed a very good stock whereon to regraft a name which sadly wanted such renovation" (*Ibidem*). A true-false dialectics emerges with great force in *The Remains of the Day*, where the theme appears displaced along different axes but still reflects some Hardyan features. The 'old' and the 'real' belong to the universe of Lord Darlington, of the family Hall, of the butler; they have to give way to the American Mr. Farraday, the house's new owner, whose name 'repeats' the English scientist's with the difference of an 'r', and whose arrival in Darlington generates the distinction between the 'fake' and the 'real' thing. Mock is the arch of the dining-room doorway, or believed to be: "This arch here looks seventeenth century, but isn't it the case that it was built quite recently? [...] It looks to me like it's mock. very skilful, but mock" (RD 123); as mock aristocratic, no doubt, are The Slopes where everything is like "the last coin issued from the Mint", disproving Tess's

belief that the D'Urbervilles "were an old family" (Hardy 1985: 77). The suspicion they could be an imitation, a vulgar copy of the 'authentic' weighs on Darlington Hall and its butler: "I mean to say, Stevens, this is a genuine grand old English house, isn't it? That's what I paid for. And you're a genuine old-fashioned English butler, not just some waiter pretending to be one. You're the real thing, aren't you?" (RD 124). Mr. Farraday and Mr. Stoke have both 'paid their way' to own a past which is not theirs. The basic crux true-fake then winds and unwinds in various specific modes, but remains a focal point in both narrations and plots.

The end of the two novels again invites comparison. None of the Hardyian sense of doom and tragedy is to be found in Ishiguro; his narrator Stevens is too constrained to give vent to passion. But the last chapter certainly conveys a strong sense of missed chance, last occasion, ruined life; and it also contains one of the rare outbursts of feelings, or rather the only one, that Stevens allows himself to articulate: "Indeed – why should I not admit it? – at that moment, my heart was breaking" (RD 239); he then translates his pain into the usual understated text: "[...] It is too late to turn back the clock" (RD 239). On the other hand, Tess's torture is of a deeper and different sort, yet she too is heart-broken, though less resigned. Her pain cries out in few words of despair when she meets Angel again in Sandbourne. Doom and loss abound in there as in Weymouth.

The butler's last stop before home, Weymouth, may have ceased to be fashionable in 1956, but in some of Stevens' descriptions it is very similar indeed to Sandbourne, "the glittering novelty" (Hardy 1985: 77), the pleasure town. The town, piers, pine-groves, promenades, appeared to Angel Clare "like a fairy place suddenly created by the stroke of a wand [...]" (*Ibidem*); Stevens is less naive but obviously impressed by the lights judging from the repetitions; lights as balls of various colors; lights starting to come along the shore (RD 231); the pier lights have been switched on (RD 244); he is also very much struck by "the happiness of the pleasure seekers gathering on this pier" (RD 244) and by the enjoyment of all those who "are laughing together merrily" (RD 245). Weymouth, too, stands as a glittering city of pleasure and pain, a displaced Sandbourne. Other suggestions of cross-roads could be investigated, such as letter-writing and misinterpretation, or the ballad element present in both texts, none of which are to be understood as the mechanical reproduction of identities, but rather as history, or literature, repeating itself with a difference. But this is not the place for such a labyrinthine inquiry; let it be stressed only that in spite of the unquestionable 'novelty' and freshness of Ishiguro's prose, his third novel can also be perceived as a metaphor and a re-reading of the English narrative tradition: "Each word inheres in a labyrinth of branching interverbal relationships

going back not to a referential source, but to something already, at the beginning, a figurative transfer [...]" (Hillis Miller 1976: 70)³.

1.3. *Intrigue and conspiracy*

Still another motive is woven in the butler's fabric of words; it springs from the very setting of the novel, Darlington Hall, and its central function in Stevens' lifestory. We are dealing here with what may be considered a 'minor' genre, but one endowed in England with a long and noble story, which includes Mansfield and Netherfield Parks, incidentally touches on the Thornfield of *Jane Eyre* and the Grange of *Middlemarch*, finds new life in James and Forster and eventually branches out in different directions altogether:

[...] there is an obvious change in, for example, the country-houses of Henry James, which have become the house-parties of a metropolitan and international social round, the stage-settings of a more general social drama [...]. But the true fate of the country-house novel was its evolution into the middleclass detective story. It was in its very quality of abstraction, and yet of superficially impressive survival, that the country-house could be made the place of isolated assembly of a group of people whose immediate and transient relations were decipherable by an abstract mode of detection [...] (Williams 1975: 298).

An archetype of the genre, Darlington Hall is at the same time the observation post and the object of the narration; as a place of social life, it fulfills the requirements of the most exacting master of ceremonies: its guests, both metropolitan and international, among whom one should remember J. Maynard Keynes and H.G. Wells as well as G.B. Shaw, Lord Halifax and an embarrassing German ambassador, Ribbentrop, meet at the house and stroll in its grounds. The grounds themselves bear the signs of a constant struggle against the disorder of an untamed nature, and testify to the age-old culture of 'improvement'. The gardens must be very harmonious, as so many English gardens are: "The shadows of the poplar trees had fallen across much of the lawn, but the sun was still lighting up the far corner where the grass sloped up to the summer house" (RD 67). The generosity of

3 Hillis Miller supports this assertion on the linguistic process as described by J.J. Rousseau, "les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier [...]. D'abord on ne parla qu'en poésie; on ne s'avisait de raisonner que longtemps après [...]. L'image illusoire offerte par la passion se montrant la le langage qui lui répondait fut aussi le premier inventé" (1967: 506).

nature is controlled but not banned, in the best eighteenth-century manner, and even though there are many man-made paths and steps in Darlington, the ‘glory of nature’, however, is conveyed by a “large rhododendron bush” (RD 89) or “the magical quality of the view” (RD 49). Darlington Hall is part of a world where country-houses were still powerful social and political units, which is why Stevens exclaims with pride: “History could well be made under this roof” (RD 77); and the more isolated and secretive they were, the greater the part they played on the public stage: “[...] debates are conducted, and crucial decisions arrived at, in the privacy and calm of the great houses of this country. What occurs in the public gaze with so much pomp and ceremony is often the conclusion, or mere ratification, of what has taken place over weeks or months within the walls of such houses” (RD 115). Ishiguro does not stop at the representation of this rather early stage of the genre; the country-house novel, reluctantly and imperceptibly acquires some features of the detective novel and of the espionage story. The 1929 international conference which takes place at the Hall offers a perfect setting for this gradual sliding into the *roman policier*. The names of the guests are not to be revealed, and Stevens has to make sure that “the staff did not learn their identities, or in some cases even glimpse them” (RD 74); bodyguards can be seen around the house, “staring suspiciously in all directions a few yards from wherever the Italian gentleman happened to be” (RD 88), and Stevens eavesdrops into a private conversation which contains “something unmistakably covert” and of an “alarming nature” (RD 95). The detective story then borders on the political-humanitarian novel with lingering touches of the spy-story, true again to Williams’ analysis: “In very recent times, it (the country-house) had been leased as a centre for criminal planning or espionage or the secret police” (1975: 299). As years go by, the idealistic-political-detective novel degenerates into a less reassuring collaborationism story full of ugly political implications, and Lord Darlington carelessly compromising himself with Sir Oswald Mosley’s ‘blackshirts’ organization, antisemitism and hospitality from the nazis, up to the point at which “[...] his lordship is discussing the idea of His Majesty himself visiting Herr Hitler [...]” (RD 225). We have moved a long way from Jane Austen’s tamed nature and well-bred conversation.

Thus, *The Remains of the Day* ties and unties a few among the major tendencies of the English tradition (not to mention other deliberate or random allusions, as the obvious P.G. Wodehouse’s Jeeves ...). Ishiguro fishes into the huge store of the British literary memory, and catches some of its more typical and best-loved items. But, heaping them up in the same narrative framework, he subverts their meanings, undermines their image and neutralizes their Britishness.

2. A WORLD OF TRICKS AND TRICKSTERS

2.1 *Truth and error*

One could perform the tedious task of counting the many occurrences of the adjective ‘true’ and of its fellow noun ‘truth’. But there is no need to demonstrate what naturally emerges from the pages of the novel: that one of its most relevant lexical and semantic areas grows and flourishes around the verbal cluster ‘true, truth, real’ which is used and manipulated in all its possible colourings and derivations. Stevens is constantly preoccupied and baffled by what, truly and verily, is ‘the status of a ‘great’ butler (RD 30, 31). Does it mean enjoying an “association with a truly distinguished household” (which brings us back to the problem of defining ‘truly’); or does it involve applying one’s “talent to serving a great gentleman – and through the latter, to serving humanity”? (RD 117). Stevens is endlessly groping for a norm, for the ontological foundation and the ultimate truth of his profession, for the distinction between the “essential and the trimmings” (RD 35); in his search for truth he is only partially enlightened by the pronouncements of the Hayes Society (where the deontological rules of butlership are supposed to be set) or by his father’s example, which, though both close to perfection, nevertheless afford no stable and reliable rule. Stevens’ obsession with truth and authenticity is shared by most of the other characters, important and secondary ones, though sometimes in more frivolous ways: Mr. Farraday and his quest for the “genuine old-fashioned English butler” (RD 124) or the butler’s newly-made friends in Devon who decide that he is a true gentleman, or again Lord Darlington complaining that the treaty of Versailles is “making a liar” out of him and that none of the promises made to his German friend “turned out to be true” (RD 73). Truth is therefore constantly evoked, mentioned, looked for, alluded to and somehow never obtained; it invades the text as a constant though unattainable and undefined object. The words which implicitly refer to an ontological quality, or what C. Norris calls an “age-old legislative claim” (1985: 4) are numberless and all contribute to draw the quantitatively essential though far from clear ethical landscape of the novel. As a start, as always in Ishiguro’s writings, people are very often right or wrong. “So, Mr. Stevens, it seems you were right and I was wrong” is Miss Kenton’s bitter comment when one of her favourite maids elopes with the second footman (RD 158); and ‘wrong’ again is the dismissal of the Jewish maids (RD 148) for racial reasons, which Lord Darlington himself, a ‘true’ English gentleman, will admit to a year later: “It was wrong, what occurred” (RD 151).

Implied and undefined rules also frame domestic and daily life, where every action, gesture or decision seem to be necessarily appropriate/

inappropriate (RD 11, 53), opportune/inopportune (RD 14), proper/improper (RD 147, 151), correct/incorrect (RD 57).

The lexicon of ontological values and of the implied law naturally generates a connected semantic area based on the infraction of the law/rule/truth. Errors are laid as snares everywhere – all the more so since truth is so elusive serious or unimportant, to be made or avoided. They plague Stevens' life, as his master's before him, who "chose a certain path (that) proved to be a misguided one [...]" (RD 243), and do not appear to find solution. The word 'error', with its quasi-moral colouring is very often relayed by 'mistake', which in its turn leads to an entire paradigm, of mis-prefixed nouns/verbs ranging from a "misjudged situation" (RD 16) to a "misplaced respectfulness" (RD 17), from a misguided idealism and thinking (RD 200) to various unfortunate misunderstandings (RD 200, 193, 175). To be added to these already numerous examples is a crucial misreading of Miss Kenton's letter: "I may as well say here that having reread her letter again tonight, I am inclined to believe I may well have read more into certain of her lines than perhaps was wise" (RD 180). Ishiguro's clear predilection for the prefixed particle 'mis' impresses a strong mark on the text and on its main characters, who are all, sadly, ironically or dramatically, 'misreaders'.

The novel therefore offers a strange mixture of contradictory languages, in which ethically charged words coexist or even coincide with a lexical stratum of a different nature. For the mis-prefixed words hover dangerously between two semantic areas: the world of moral law (mistake, misbehaviour ...) on one hand, and the sphere of semiotics and hermeneutics on the other (misreading, misinterpretation ...)

2.2 *Mischief and misunderstanding*

The act of misreading is inevitable in a world which is full of tricks and where nothing is ever what and how it appears to be. The first and worst trick to be found in the novel is the treaty of Versailles, which lies at the core and origin of the various plots and foregrounds the themes of betrayal and deceit, already central in Ishiguro's previous works. History and fiction are easily mingled, J.M. Keynes stands out among the guests at Darlington Hall and is presumably very influential since Lord Darlington's reflections on the political situation bear a close resemblance to the main ideas of *The Economic Consequences Of The Peace*. It is also interesting that the themes of double-talk, truth-masking and betrayal should emerge so strongly and resentfully in Keynes' own words:

Then began the weaving of that web of sophistry and Jesuitical exegesis that was finally to close with insincerity the language

and substance of the whole treaty [...]; the subtlest sophisters and most hypocritical draftsmen were set to work and produced many ingenious exercises which might have deceived for more than an hour a cleverer man than the President (Keynes 1919: 47).

Keynes shows little sympathy and less indulgence for a treaty which stands against truth, both of a moral and economic kind: “[...] strict veracity (is) inconsistent with the demand of patriotism” (1919: 119); a treaty which is in itself a betrayal: “German commentators had little difficulty in showing that the draft Treaty constituted a breach of engagements and of international morality comparable with their own offence in the invasion of Belgium” (*Ivi* 59). The economist also censures Wilson, the weak President who has betrayed his own intentions as well as the general expectations: “The disillusion was so complete that some of those who had trusted most hardly dared speak of it. Could it be true? [...] What had happened to the President? What weakness or what misfortune had led to so extraordinary, so unlooked- for a betrayal?” (*Ivi*: 35).

Lie, truth, betrayal and deceit run through the pages of the novel in the same ways and combinations as in the Paris conference. Darlington feels he has been mightily deceived: far as I understood, I wasn’t taking part in a vendetta against the German race” (*RD* 73). His ‘lawful’ and just reaction to the barbarous treaty then leads him into more sinister misinterpretations. In 1932, he will be seduced into a short acquaintance with Sir Oswald Mosley, who visited the Hall “on three occasions at the most”, and before the black-shirts’ movement “had betrayed its true nature” (*RD* 137); unfortunately, this brief delusion makes him sack two Jewish maids, a mistake he will appreciate a year later and try, unsuccessfully, to repair. A misreader Darlington once again proves to be since he is ‘taken in’ by Ribbentrop, ‘a trickster’, and believes him to be “an honourable gentleman and develops a working relationship with him” (*RD* 136). This error carries him a long way, until he unwittingly becomes single most useful pawn Herr Hitler has had in this country for his propaganda tricks” and the organizer and host of a meeting to discuss the idea of His Majesty himself visiting Herr Hitler” (*RD* 224-225). A “sincere and honourable man”, Darlington loses his way in the maze of history and “doesn’t recognize the true nature of what he is doing” (*RD* 224).

Stevens is, dramatically, another misreader, who, having “trusted in his Lordship’s wisdom” (*RD* 243) entirely and uncritically, is now unable to see that his master is “doing anything other than which (was) highest and noblest” (*RD* 225). But the most important episode of misreading is linked to Miss Kenton’s letter, which sets Stevens on his journey and which he reads again and again, gradually and pathetically moving from a strong reading to a weakened one. this very moment, no doubt, she is pondering with regret decisions made in the far-off past that have now left her, deep in middle age,

so alone and desolate. And it is easy to see how in such a frame of mind, the thought of returning to Darlington Hall would be a great comfort to her" (RD 48); such is Stevens' first reading, clear from doubt, convinced that there is an "unmistakable message conveyed by the general nuance of many of the passages, imbued as they are with a deep nostalgia for her days at Darlington Hall" (RD 48). This early conviction is destined to fade by degrees into something more hermeneutically sceptical which he calls "endless speculating" (RD 180).

2.3 *A slippery language*

Politics, people, professional ethics, the public world and the private one are puzzling texts, the deciphering of which is tentative and risky. It is therefore easy to be misled, and just as easy to mislead, uttering ambiguous messages which bear little resemblance to their reference. Ishiguro's speaker is a great manipulator of language, an expert in rhetorical strategies; but unlike the ancient rhetoricians, Stevens' elaborate tropes get him nowhere; they only add to the general semantic uncertainty of the novel. Stevens' range of rhetorical devices divide into two apparently contradictory groups, periphrasis and litotes. The periphrastic mania (bordering on the metaphorical) is at its best exemplified in the ludicrous episode in which Stevens is asked to tell young Reginald about 'the facts of life'. It all starts with Darlington's initial incapacity to 'refer' and come to the point; his reluctance to formulate is already an invitation to equivocate: "The facts of life, Stevens. Birds, bees" (RD 82). The butler promptly takes over his employer's circumlocution: "[...] flowers and shrubs. This is not in fact the best time of the year to see them in their full glory, but you will appreciate, sir, that with the arrival of spring, we will see a change – a very special sort of change – in these surroundings" (RD 90). It is difficult to imagine a wider gap between a signifier and its reference, a more opaque and less economic message, and one in such open contradiction with Darlington's advice to Stevens: "Simple approach is the best" (RD 83).

Litotes are just as efficient in creating miscomprehension or raising barriers between people. Stevens' litotes are sometimes so radical as to assume the form of silence, as in the dismissal of the Jewish maids which he had handled with unexpressed disapproval: "[...] The whole matter caused me great concern, great concern indeed – 'Then why, Mr. Stevens, did you not tell me so at the time?' [...] 'Naturally, one disapproved of the dismissals. One would have thought that quite selfevident'" (RD 154). Another recurrent feature of Stevens' linguistic practice is the understatement, which he generally uses to mitigate the harshness of reality, and often indicates those faults he is willing to overlook; his father's errors, as well as his own, typically become "trivial slips" (RD 56) and Lord Darlington's oratorical and

diplomatic blunders are referred to as “a little unfortunate” (RD 98). The understatement is often conveyed by a non-committing double negation which is Stevens’ favorite mode of expressing assertion: sums of money are “not unconsiderable” rather than large (RD 6) and a “not unperturbed” mind (RD 147) is always preferable to a troubled one.

Bombast and deflation imply a distortion in the communication between characters⁴ and, more crucially perhaps, a disturbance in the already complex relationship sign/meaning/reference⁵, which is never achieved in a satisfactory way as shown by the pathetic and continuous attempts to fill the word “dignity” with a reliable meaning, or by the disagreements concerning the sense of words: “What you describe as ‘amateurism’, sir, is what I think most of us prefer to call ‘honour’” (RD 103). Throughout *The Remains of the Day* an unquenched aspiration keeps emerging, a thirst for a definition to arrest the drift of floating words.

3. SIGNS AND SEMANTICIANS

Not only is language a volatile reality, the ultimate meaning of which can never be pinned down; but life as a whole manifests itself in an equivocal way, not through definite things, *res*, substantial elements, but through signs which are hopelessly unclear and ambiguous. To Stevens’ mind the gateway to the understanding or misunderstanding of people lies in their appearance, from the marks printed on their faces or bodies to the clothes they wear, from their looks to their expression and gestures. Darlington’s German friend, for instance, is thus ‘read through’ – and typically misread: “His clothes became increasingly impoverished, his frame thinner; a hunted look appeared in his eyes [...]. I would have concluded Herr Bremann was suffering from some serious illness, but for certain remarks his lordship made at this time assuring me this was not so” (RD 71). Signs again literally and redundantly invade certain pages, for example when Stevens is forced to realize, however reluctantly, that Miss Kenton will eventually leave the Hall to get married; they might be “little signs” or “nebulous signs”, but it is difficult to deny that “[...] indeed these signs tended to support Mr. Graham’s notion that Miss Kenton was contemplating departing for romantic purposes [...]” (RD 171). The butler’s final meeting with Miss Kenton starts with the affectionate study of her face, and as the hours go by, it is thanks to the reappearance of familiar signs that Stevens feels an intimacy is renewed: “But it was not so much the content of our conversation as the

4 See de Man: “It remains something of a mystery how rhetorical figures have been so minutely described and classified over the centuries with relatively little attention paid to their mischievous powers over truth and falsehood of statements” (1981: 74).

5 For an accurate exposition of the state of the problem, see the chapter entitled *Sense, Reference and Logic* in Norris (1985).

little smiles she gave at the end of utterances, her small ironic inflexions here and there, certain gestures with her shoulders and her hands, which began to recall unmistakably the rhythms and habits of our conversations from all those years ago" (*RD* 233). A large part of interpersonal communication is entrusted to a system of signs, some extremely commonplace, like the brilliance of silver which "served as a public index of a house's standards" (*RD* 134); some more private and peculiar ones, such as Darlington's habit of signalling his wish to talk to the butler by reading a book: "Lord Darlington called me into his study, and I could see at once that he was in a state of some agitation. He seated himself at his desk and, as usual, resorted to holding open a book – this time it was *Who's Who* turning a page to and fro" (*RD* 81). Signs again are expected to show on the face of Stevens' father to express weariness (*RD* 61); a system of conventional signs is agreed on by the guests at the conference, who, to achieve the "appearance of informality [...] had actually gone to the lengths of having journals and newspapers open on their knees" (*RD* 92). The whole matter of the novel is subject to this giddy transformation into signs, which, as anyone knows, are double and untrustworthy entities, at the same time able to lead to the truth and to hide it. They become truth maskers when they transform Stevens into a real gentleman: "It's not just the cut of your clothes There's something else that marks you as a gentleman. Hard to put your finger on it, but it's plain for all to see that's got eyes" (*RD* 185); but they reveal truth when they tell the tale of Miss Kenton's weariness or of Mr. Lewis' duplicity (*RD* 87). Through signs, reality only appear or seems, but never is. Signs therefore exist in an implicit and intense relationship with truth, being at the same time an access and a screen, an open door and a barrier. This contradictory status is especially relevant in a context where errors and mistakes amount to permanent threat. As a reader of signs – an interpreter of the world, a critic of texts – Stevens is very cautious and continuously uncertain whether and how to move from the sign to the meaning. He himself is the first object of this constantly defeated hermeneutic activity: "In any case, I have now come to accept that the incident with the batman is not the first of its kind; there is little doubt it has some connection though I am not quite clear of the nature of it – with what occurred a few months ago [...]" (*RD* 122). As for the rest of the world, the observation of its signs (often made fragmentary by Stevens's professional demands and discretion) only yields doubts and scepticism: everything remains for ever to tell" and Stevens forever uncertain (*RD* 93).

During the last two decades we have witnessed the violent challenge of 'authoritative discourses', and foremost among these, the philosophical one; as a result, philosophers have turned increasingly 'literary' in mode and tone, and so has philosophy, or at least some of it, forced to "give up its delusions of intellectual grandeur [...] and to regard itself as just another voice in the medley of present day cultural exchange" (Norris 1985: 3). Living as

we do in an era of confused boundaries between disciplines, might it not be the case that novelists are endorsing the task of philosophy? In other words, *The Remains of the Day* strikes me as a rather philosophical novel, a dramatic and moving story about the uncertainties of language, or, to use the jargon of logics, about the Fregean triangular relationship between sign, meaning and reference. Stevens' life adventure resembles that of a defeated semantician, his impotence reflects his incapacity to cope with the theory of communication, his erring lies between the three poles of the triangle (sign, meaning reference), his illusion is to solve the enigma of language, his attempt is to adjust representation and reality, *verba* (sign and meaning) and *res* (reference). Or perhaps, a different formulation could be used, and a similarity found between the butler's pursuit of truth and the infinite flight (*dérive*) of meaning as described, a long time before its appropriation by deconstruction, by Peirce:

He (Peirce) insists on the necessary presence of a third element, called the interpretant, within any relationship that the sign entertains with its object. The sign is to be interpreted if we are to understand the idea it is to convey, and this is so because the sign is not the thing but a meaning derived from the thing by a process here called representation, that is not simply generative, i.e dependant on a univocal origin. The interpretation of the sign is not, for Peirce, a meaning but another sign; it is a reading, not a decoding, and this reading has in its turn to be interpreted into another sign, and so on, ad infinitum (de Man 1979: 9).

Ishiguro's tale, true to the self-reflective vocation of the twentieth-century novel, offers a meditation on language and communication, on the relationship between form, sense and reality in a deconstructed western world; it is a semiotic tragi-comedy.

4. ANOTHER SIGN, ANOTHER SENSE

Ishiguro, however, is not exactly, or not only, a deconstructed westerner, though he has always been careful to steer clear of any easy assimilation to Japanese culture or heritage; and even if *The Remains of the Day* has been acclaimed in some countries⁶ as a monument of pure Britishness, I shall take the risk of dissenting, or of dissenting partially, and point out a few

⁶ My statistics are of course pragmatic, and founded on fifteen enthusiastic French reviews (*L'Express*, *Le Point*, *Le Nouvel Observateur*, *Le Figaro Magazine*, *Le Monde*, *Libération*, *Télérama* and such like, February-March 1990). J.F. Fogel (*Le Point*) subtitles: "Kazuo Ishiguro, Stilton et sauce à la menthe": "Il n'est pas japonais en dépit de son nom. Ishiguro est un "Goncourt" britannique et son livre, un monument de *self-control*".

elements which, if they do not denote any ‘atavism’ or generic ‘belonging’, certainly show a specific attention to oriental ways and modes. This implies returning to the theme, already touched on above, of men (butlers) who mistook “the superficial for the essence” (*RD* 34), which also appears as a dichotomy between “trimmings” and “basic fundamentals” (*RD* 35). The superficial/essence motif then re-emerges, which somehow attests to its importance, dressed up as a theatre-pantomime simile (*RD* 42, 169, 184), or as the connected image of cloth/nakedness (*RD* 169, 184, 210). Both metaphors have a long and intricate story in western literature, both are particularly central in Shakespeare. M. Berman sees King Lear as the first apparition and definition of the dialectics of nakedness: “For Lear, naked truth is what man is forced to face when he has lost everything that other men can take away except life itself” (1982: 106). Berman then explains, in a chapter emblematically called *Nakedness: the unaccommodated man*, how in the western metaphorical (and metaphysical) system (Shakespeare, Montesquieu, Rousseau, Marx), clothes have “become the emblem of the old, illusory mode of life; nakedness comes to signify the newly discovered and experienced truth; and the act of taking off one’s clothes becomes an act of spiritual liberation, of becoming real” (*Ibidem*). Undressing is therefore the condition of truth and authenticity. This occidental pattern of dichotomy doesn’t suit Ishiguro, nor he the pattern. Of course, the dialectical opposition inside/outside, role/reality is formally present in the novel, but continually neutralized or undermined, at least in its western ethical implications of truth/falsehood. The polarity is first treated in a traditional way (*RD* 34), the equation respects the model, trimmings = false and fundamentals = truth. Stevens then remembers with great respect an episode of his father’s life where, having had to wait on a hated and hateful gentleman, he had gone through the ordeal with exemplary professionalism: “[...] so well did my father hide his feelings, so professionally did he carry out his duties, that on his departure the General had actually complimented Mr John Silvers on the excellence of his butler and had left an unusually large tip in appreciation – which my father without hesitation asked his employer to donate to a charity” (*RD* 42). The ethical valences of the traditional metaphor is then turned upside down:

Lesser butlers will abandon their professional being for the private one at the least provocation. For such persons, being a butler is like playing some pantomime role; a small push, a slight stumble, and the facade will drop off to reveal the actor underneath. The great butlers are great by virtue of their ability to inhabit their professional role and to inhabit it to the utmost; they will not be shaken out by external events, however surprising, alarming or vexing (*RD* 43).

The true/false ethical opposition has no relevance in this example, or if it has, it is in a capsized way: the more one is masked, the more one hides one's private feelings, the truer to the essence of butlership, to 'dignity'. What is 'wrong', untrue to the 'basic fundamentals' is here the expression of the inner nature of the self, which in this case is expressed in a strangely violent way for Stevens' usually moderate verbal standards: his father's feelings towards the General are "those of utmost loathing" (RD 41). Barthes' words on the Japanese theatre, (admittedly a western vision of Japan!) may help one to understand how Ishiguro's conception of sign/expression is suspended between two acceptations and cultures. In *L'Empire des signes*, the French scholar draws a radical opposition between the function of western theatre, which is to express what is secret, feelings and conflicts, and the Bunkaru master of the Japanese tradition: "[...] son visage est offert à la lecture des spectateurs; mais ce qui est soigneusement, précieusement donné lire, c'est qu'il n'y a rien à lire; on retrouve ici cette exemption du sens, que nous pouvons à peine comprendre, puisque chez nous, attaquer le sens, c'est le cacher ou l'inverser, mais jamais l'absenter" (1970: 81); the written face of the Japanese actor does not express anything, betray any emotion, convey any hidden meaning: his essence rests in his appearance. Ishiguro's ambivalence in the treatment of this in/out dialectics is evident again in the episode of the Jewish maids. To Miss Kenton's 'western' reasoning, Stevens is only radically divided between truth and appearances: "Why, Mr Stevens, why why why do you always have to pretend?" (RD 154); whereas Stevens's silent, self evident disapproval cannot be inscribed in such an opposition. Similarly, Stevens' omission of the truth about his past as Lord Darlington's butler does not mean that he is "just some waiter pretending" (RD 124) to be a real English butler, but again that the essence of the real butler is to reconcile the inner self and the outer self, to inhabit "his role" (RD 169): "If I may put it that way, sir, it is a little akin to the custom as regards marriages. If a divorced lady were present in the company of her second husband, it is often thought desirable not to allude to the original marriage at all. There is a similar custom as regards our profession, sir" (RD 125). Stevens' role playing is double; under western eyes, it is metaphysically pregnant and reveals a divorce between inner and outer self. Seen through a Japanese filter, it is only the blurring of the distinction between form and content, in and out, ethics and esthetics. The cloth-metaphor is dealt with in a similar way. Clothes can be the instrument of deception, as is the case for Mr Lindsay who had "a fine house and good suits" (RD 184) but was no gentleman. But they can 'dress up the character', as Lord Darlington's "splendid suits" (RD 10) clothe Stevens, transforming him into a gentleman; which is why Stevens' repeated definition of 'dignity' as "not removing one's clothes in public", or why the necessity to "inhabit one's role" is twofold: it is the sign

of an emotional paralysis, of a pathetic subservience to empty roles; but it is also a sign come from elsewhere, which tells of a culture where signs cannot be distinguished from sense and viceversa.

Ishiguro's main character is submitted to two modes of being. In the first one, Stevens pretends, lies, plays a pantomime with his employer's clothes, literally veils his truthful identity. In the other mode, he lets Mrs. Wakefield believe that he is a fake butler, the villagers that he is a real gentleman, Miss Kenton that he has antisemitic feelings: no truth is to be unveiled, there is nothing to unveil, no ultimate reason behind the screen. "Indeed, it seems to me that my odd conduct can be very plausibly explained in terms of my wish to avoid any possibility of hearing any further such nonsense concerning his lordship" (*RD* 126): no person could be further away from the mystic of the naked truth and Stevens bears little resemblance to western man who "topologiquement est réputé double, composé d'un 'extérieur' social, factice, faux et d'un 'intérieur' personnel, authentique" (Barthes 1970: 81). Stevens' manners, style, dress no doubt mean frustration, hypocrisy and cowardice; but they also are the far away reflection of Japanese courtesy, the expression of "un code fort mais signifiant 'rien'" (*Ivi*: 86).

Other examples of double-belonging come to mind. Why is Stevens' syntax so elaborate, so un-English in its lack of concision, its continuous incapacity to refer directly to its object and its mania for delay and procrastination? A form of impotence, for sure; but could it not be also the shadow of the Japanese language with which Ishiguro is familiar enough to know that "la prolifération des suffixes fonctionnels et la complexité des enclitiques supposent que le sujet s'avance dans l'énonciation à travers des précautions, des reprises, des retards et des insistances dont le volume final [...] fait précisément du sujet une grande enveloppe vide de la parole" (Barthes 1970: 12). Stevens' sentences, which appear so reluctant to assert and so keen on circumlocutions, can be compared to these Japanese presents which show a disproportion between the elaborate wrappings and the modesty of their content: "On peut déjà voir une véritable méditation sémantique dans le moindre paquet japonais [...] d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit et lorsqu'enfin on le tient (il y a toujours un petit quelque chose dans le paquet) il apparaît insignifiant, dérisoire, vil: le plaisir, champ du signifiant, a été pris" (Barthes 1970: 61). Still another feature of the novel bears a surprisingly Japanese affinity: the graphic quality of the landscapes. Just as the Japanese boundary between handwriting and drawing is not clear ("Où commence l'écriture, où commence la peinture?" [1970: 31]), Stevens is always tempted to read the English landscape in terms of signs designed on a blank page. The word 'line' recurs very often in his descriptions, either single ("line of telegraph poles", *RD* 237) or variously arranged in nouns ("skyline", *RD* 68, 160) or verbs ("outline", *RD* 161), and so do similar graphic notations as for instance "silhouette" (*RD* 133). The fishing scene in Mortimer's pond is transcribed into a graphic game of light, shades

and lines: “[...] various figures seated quietly with their fishing rods at various points around the water [...] the strong lights and shades created by the low-hanging branches prevent me from making any of them out clearly [...]” (*RD* 121). But the most striking instance of a possible oriental affiliation is the butler’s consideration on the greatness of the English landscape. His words on this occasion bear the mark of a taste founded on the suspension of meaning, on its unobtrusiveness, almost on its absence: would say that it is the very lack of obvious drama or spectacle that sets the beauty of our land apart” (*RD* 28). Barthes’ words on the Japanese countryside convey the similar idea of beauty achieved through emptiness and void: “On dirait qu’une technique séculaire permet au paysage ou au spectacle de se produire dans une pure signifiante, abrupte, vide, comme une cassure [...]. Le contenu est congédié sans retour” (1970: 146). Both landscapes point at some kind of supremacy of sign over meaning.

At the end of the novel, having tried unsuccessfully to join in the merry-making and joke-cracking both with his American employer, Mr Farraday, or with the Taunton villagers, and being defeated in his laborious attempts to play with words, Stevens understands that [...] it is indeed time I (he) began to look at this whole matter of bantering more enthusiastically [...] if it is the case that in bantering lies the key to human warmth” (*RD* 245). Stevens’s trip ends with a melancholic wishful thought, which, considering his inability to practise verbal jokes, is not exactly reassuring as to his destiny. It is an appropriately semantic ending to a problematically semantic story, for what is ‘bantering’ but quickly moving from a literal meaning to a figurative, from a sign to a sense and vice versa, and exploring the possibilities of language? The novel reaches an ending, but not the loneliness of the semantician.

Bibliography

PRIMARY LITERATURE

Ishiguro K., 1989, *The Remains of the Day*, London-Boston, Faber and Faber. All quotations from the text will be indicated with *RD* followed by page number within brackets in the text.

SECONDARY LITERATURE

- Barthes R., 1970, *L'empire des signes*, Paris-Genève, Skira-Flammarion.
- Berman M., 1982, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, Harmondsworth, Penguin.
- De Man P., 1979, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven-London, Yale University Press.
- , 1983, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Methuen (1971).
- Fielding H., 1985, *Tom Jones*, Harmondsworth, Penguin (1749).
- Hardy T., 1978, *Tess of the d'Urbervilles*, Harmondsworth, Penguin (1891).
- Hillis Miller J., 1976, "Ariadne's Thread: Repetition and the Narrative Line," *Critical Inquiry* 3.1: 55-77.
- , 1982, *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Oxford, Blackwell.
- Keynes J.M., 1919, *The Economic Consequences of Peace*, London, Macmillan.
- Norris C., 1985, *Contest of Faculties: Philosophy and Theory After Deconstruction*, London-New York, Methuen.
- Rousseau J.J., "Essai sur l'Origine des Langues," supplement au n. 8 de *Les Cahiers pour l'Analyse*, Bibliothèque du Graphe, Paris 1967 (1781).
- Rushdie S., 1989, "Review to *The Remains of the Day*", *The Observer*, 21.5.1989: 53.
- Starobinski J., 1971, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard.
- Williams R., 1975, *The Country and the City*, London Paladin (1973).

FROM PAGE TO HERITAGE:
MAPPING AND MARKETING IN ENGLISH CULTURE

The battle of heritage is still raging. On the one hand, the heritage baiters, a vibrant choir led by Robert Hewison, Patrick Wright and Stuart Cosgrove among others. They loudly deplore that the heritage industry is being used as the cosmetic veneer of a sorely endangered industry *tout court* and denounce its ways of promoting the flower-scented vision of a sanitized national past. In the view of its radical critics, heritage is “history without the grime” (Cosgrove 1993: 43) and the nostalgic impulse it reveals and stimulates “is an important agency of adjustment to crisis; it is a social emollient and reinforces national identity when confidence is weakened or threatened” (Hewison 1987: 47). Heritage England amounts to little more than a collection of theme parks and dead values where Crabtree and Evelyn join forces with Laura Ashley on the set of a Merchant-Ivory film. Heritage is conservative and southern, it prettifies the past and stifles the present.

The antagonist vision is encapsulated – famously – in the title of two memorable exhibitions held at the Victoria and Albert Museum: *Vanishing History* in the early sixties, and *The Destruction of the Country House* in 1974. In spite of its final question mark, James Lees-Milne innuendo leaves much room for doubt: “Is it purely fortuitous that the decline of our civilization and the collapse of the country house way of life are coincidental?” (Milne 1974: 14). In the view of the arch-conservationists and leaders of the mystical army of preservation, the Roy Strongs, Marcus Binneys and Mark Girouards, the culture of England is therefore coterminous with and stems from historic houses that have taken over, since the Reformation, the duties of the monasteries. Indeed, as stated in Lees-Milne’s striking classification, houses become the defining criterion of an English civilization that is somehow encompassed within their walls: history and culture are the work of the great men who created houses or accrued them, the Sackville, the Pembrokes and the Devonshires, and of the house itself that nurtured their

genius, as Turner at Petworth or Sidney at Wilton. The genius of the place and the creative genius are one.

But there is more to heritage than the master narrative of its detractors and supporters alike. Thanks to its semantic affinities with identity, nation, ethnology, it is at the core of today's most lively discussion and politics. As a product of the past, then, heritage is interestingly impure Clifford's words – because the pure products of history and culture have long been going crazy (Clifford 1988: 6). Instead of a unified human history to be either distorted or preserved, there is a plurality of pasts often contradicting each other: "Heritage is a nomadic term which travels easily and puts down roots – or bivouacs – in seemingly quite unpromising terrains, as well as various ones" (Samuel 1994: 205).

I. MONEY, MAPS, MEMORY

One of these roots is firmly planted in economy. Through its various agencies – National Trust, English Heritage, private or public trusts – the culture of the past has become a major business. In the particular case of the National Trust, the increasing ownership of historic houses owes a lot to the legislation on death duties, from the early Land Dedication Bill (1900) – exemption of death duties for whoever dedicates historic monuments or land to the public – to the later 1946 act, stating "that death duties may be paid with land (Jenkins *et al.* 1994: 29, 135). To the trauma relinquishing the abode of antiquity, beauty and genius, in the name of tax relief, Vita Sackville-West dedicated many a soursweet page: "I have to record with sorrow, that Knole was given over to the National Trust in 1947 [...]. It nearly broke my heart putting my signature to what I could not help regarding as a betrayal of the tradition of my ancestors end the house I loved". However "grey, silent and inscrutable" the house, it has much to say about the history and poetry of England, having witnessed the days of the Magna Charta, welcomed many an Archbishop of Canterbury and entertained such guests as Donne, Dryden, Prior and Walpole. There is a disturbingly bitter and obsolete aristocratic flavour to Vita's words: "For their comfort, let us suggest that some of the grace of another age may seep into the consciousness of the million wandering freely among these ancient courts, and the the new young Richards, Johns, Annes and Elizabeths (who are also part of a continuous history) may find enrichment in the gift of something so old, so courteous, so lovely" (Sackville-West 1953: 216-18). The negotiation money and canonical culture is not always an easy one and, in this case, the gift of the few to the million seems to have been done grudgingly and haughtily.

The commodification of the past, however, may also assume less grim visage and even become a source of benefit. In the ease of some economically

deprived areas, heritage initiatives have attracted a welcome injection of paying visitors and stimulated employment in its three forms, direct, indirect and induced (Johnson *et al.* 1992: 52), as indeed has happened with The Beamish Open Air Museum, opened in 1972 in the suburbs of Newcastle (Leech 1997: 146). In a vivid answer to the heritage who deem the industry of the past a conservative conspiracy, the historian Raphael Samuel insists on the fact that the “business corporation is conspicuously absent” and that heritage-ware has given birth to alternative and scattered forms of economic activities, “one-man businesses, female-run franchises and husband-and-wife (or gay) partnerships” (1994: 243). In other words, there would seem to be no unified master plot in the dealings variously taking place between heritage and undertakings that may help local employment, especially in the North of the country, fiscal agreements for the wealthy and decentred and individual commercial enterprise hardly belong to a homogeneous financial reality.

On the hand, merchandising the past is not always a smooth path to profit. Laura Ashley’s near bankruptcy in 1999 is telling enough, as witnessed by a report of the Policy Studies Institute revealing that historical properties keep closing (32 over the years 1998/1999), many of them “having to struggle to get enough visitors because the odds are stacked against less well-known places, and there are so many new attractions, like aqua which are the new fashion in tourist attractions” (Watson Smyth 1999: 8). Clearly no economic monolith, the past is simultaneously an industrial magnate, an adventurer and a pauper, it makes money and loses it, it barely survives somewhere only to thrive somewhere else while in yet another place it may also be canceled or undergo adulteration in the wink of eye. A monster indeed, true to the Latin etymology of the word prodigious many-headed creature with disproportionate limbs and extraordinary looks.

In this mercantile intercourse, space acts a major part, as the space of exhibition and a currency in itself. Past culture and heritage have therefore specific territories that give birth to new and sometimes unexpected geographies. The maps and spatial modes of heritage, Outsby reminds us – in the wake of Roland Barthes – owe a lot to the medieval pilgrimage: “When the Reformation purged saints from the calendar, stripped idols from the churches and denuded the landscape shrines, the public need for those things had to find secular equivalents [...]. The writer proved the ideal hero for a secular culture, the most satisfying object of national pride” (1990: 22). Among the especially attractive literary shrines – excluding Stratford, for which a case study is required – Thomas Hardy’s cottage is one of the most ‘valuable’. Desmond Hawkins’ biography, published by the National Trust, aptly illustrates the process of enshrinement of literature: the movement of time and the unevenness of history have been replaced by the static idealized picture of a young Hardy whose novels allegedly “drew inspiration

directly from a cottage and the intimate neighbouring world of family elders and village worthies” (1990: 8). The sense of permanence is further enhanced by the obsession of continuity – be it with the folklore, the ancestors, landscape – and by the way the description moves gradually into the semantics of transcendence: “Looking at some of our favourite landscapes in the wilder parts of the region (Wessex), we may imagine that traces of *pristine creation* survive untouched [...]. Thomas Hardy liked to think that the surface of his native heath *never had been stirred to a finger’s depth*, save by the scratching of rabbits [...]” (Hawkins 1991: 80). This is the realm of Francis rather than a site for the scars and hiccups of man-made history.

Another winning strategy in the heritage treatment of literary figures is to reinforce greatly the connection between writer, house and garden any; a legitimate speculation on the fact that “a large part of literature’s appeal is its connection with place” (Ousby 1900: 22). So it is, for instance, that a fated destiny unites Kipling to his East Sussex house. Bateman’s; the story tells that haying missed this most delightful and perfect property in 1900 because it was too expensive, the writer managed to buy it for a lesser price two years later, proof enough of the mystical attraction between man and house. A similar stroke of true luck is responsible for Henry James’ Lamb House at Rye, acquired by the novelist thanks to the timely death of its previous owner and at a very convenient price (Edel 1985). Were it needed, William Morris’ magical discovery of Kelmscott comes as a confirmation of the reciprocal embodiment of house and writer: “I have been looking for a house for the wife and kids, and whither do you guess my eye is turned now? Kelmscott [...] a heaven on earth” (Dufty 1999: 1); not to mention the frontispiece of the 1892 edition of *News from Nowhere*, an engraving of the east front of the manor-house. In most cases, the cord uniting the writer to his abode-turned-shrine is represented as a necessity, something so inevitable as to become natural; the flowers and shrubberies often to be found in the gardens are therefore more a sanction of the natural right of the artist to have been there and graced the place with his person than a mere pleasurable addendum to the edifice. Well did Morris know: “The garden [...] looks in fact as if it were part of the house, yet at least the clothes of it: which I think ought to be the aim of the layer-out of a garden” (Dufty 1999: 1). The naturalization of the writer goes hand in hand with his sanctification.

But the topography of heritage is whimsical and its charts reveal discontinuous territories: some voices are never heard, nor are their houses and gardens to be seen. Edward Thomas’ 1917 map of literary heritage shows how arbitrary selections and personal taste may promote a Britain in which Wales and the North hardly have any literary existence (Thomas 1985: 13). Poets’ Corner at Westminster Abbey is yet another site of idiosyncratic memory, a fact long ago clear to visitors, since Joseph Addison notes amusingly in 1711: “In the poetical quarter, I found there were poets who had no

monuments and monuments who had no poets” (Ousby 1990: 29). For, today as then, much is to be learned about heritage – and the culture it strives to represent and preserve – through the pathology of its memory, amnesia and hypermnesia alike. Among the notoriously absent, Thomas Hobbes is a black hole in the fabric of heritage culture; no trace of him is to be found at Malmesbury, where he was born, Chatsworth, where he worked, or Hardwick, where he died, in spite of the high record of visitors achieved by the latter two houses. Unmentioned in booklets, ignored by the staff of the splendid places he lived in, one of the greatest British philosophers lies unobserved and undisturbed under the tombstone of an unvisited country church, with no heritage value whatsoever. Conversely, others are ubiquitous: Jane Austen, thanks to the media, is quintessential heritage. Filmed on different locations – Sudbury for the inside shots, Lyme Park for the exterior, Belton House for Rosings – *Pride and Prejudice* is appropriated by many environments and its author’s presence disseminated, multiplied and never lost sight of in and around Derbyshire (Birtwistle *et al* 1995: 24).

Heritage may not be compressed into a unified diagnosis or map: more sites – cottage, country-house, railway museum, black country museum, perhaps soon the Caribbean Heritage Centre in Greenwich, the film industry itself – record different memories and generate divergent cartographies. In tune indeed with James Clifford’s ethnological wisdom “Twentieth-century identities no longer presupposes continuous cultures and traditions. Everywhere individuals and groups improvise long performances from (re)collected pasts, drawing on foreign media, symbols and languages [...] culture and identity are inventive and mobile. Things need not take root in ancestral plots; they live by pollination, by (historical) transplanting” (1988: 15)

2. PAST PLOTS AND PLOTTED PASTS

There are several narratives of heritage. Is it a product of the Thatcher era or was it born, like the Brideshead complex, in the immediate aftermath of the Second World War to rescue the endangered homes of a decayed aristocracy? Or, alternatively, did the heritage ideology begin with the foundation of the National Trust in 1895, in defence of natural beauty and mainly as ecological movement? One could also argue that the spirit of conservation is mostly architectural, stemming from the Society for the Protection of Ancient Buildings, founded in 1877 by William Morris and inspired by Ruskinian ideals. Indeed, as a mode of dealing with conservation and re-enactment or spectacular restitution of the past heritage seems to originate far back in history. In the early eighteenth century, Lord Burlington, having introduced a ticket system at Chiswick, devised an “adequately simplified” handbook

for visitors; already, the owners of the historic properties were complaining of vandalism and bad behaviour; already, the tourists had started to protest against the commercialisation of the sites (Ousby 1900: 80). Heritage, thus, is the contemporary invention and entails different chronologies.

Crucially, the critics of heritage react against the transformation of England into a theme park and protest that no respect is shown “for the integrity of either the historical record or the historical event, [...] (heritage) treats the past as a series of exhibits which can be seen, felt and touched. It blurs the distinction between facts and fiction using a variety of “reality effects” (Samuel 1994: 197). Yet again, the kitsch hyper reality of many period housekeepers who welcome visitors in eighteenth-century garb – or Bess of Hardwick endlessly befriending her guests – is the privilege of the ‘fictionalised’ landscape of the present (Augé 1999: 12). As Simon Schama reminds us, the eighteenth century enjoyed manipulating nature into a storytelling device. At Hawkstone, in wild Shropshire, the visitor would follow a trail of sublime visions – including a Swiss panorama and a Polynesian landscape – until he reached the grove where he was greeted by the voice and gesture of a mechanical hermit who then dissolved among the rocks (1997: 556). Reality effects of post-modern flavour appeared in yet another eighteenth-century garden, that of Charles Hamilton, who offered “a seven-year contract for the position of hermit in his hermitage in the garden of Painshill, Surrey (Carabelli 1995: 157). It so happened, incidentally, that the hermit got sacked after a few months of drinking. Painshill has recently reopened to the public (late 1998) after a general ‘refurbishment’, complete with perfect copies of ‘original’ attractions, gothic temple, Turkish tent, grotto and of course hermitage. Inauthentic as the place is today, is it more so than two centuries ago? Painshill Park, conceived and designed as a fiction, prefigures the general transformation of nature into a show and the ensuing “dematerialization” of the world brought about by mass-tourism (Augé 1999: 12). But above all, it shows that the dichotomy true/false – and its corollary past/present – is no adequate tool to unravel the intricacies of heritage.

If heritage fictionalizes the past and turns England into a web of different plots, the reverse is just as true: what takes place between heritage and page is a two-way traffic. Literature, culture and history may be processed, commercialised and fragmented beyond recognition: but the page has long devised modes of revenge and learned to use heritage as the very fabric of its tales. Defoe’s *A Tour through the Whole Island of Great Britain* (1724-26) is an early model of heritage writing hovering on the thin borderline where ethnology meets rhetoric and ultimately fiction:

I shall sting you no songs here of the river in the first person of a water nymph, a goddess [...] according to the humour of

ancient poets. I shall talk nothing of the marriage of old Isis [...] with beautiful Thame [...] but I shall speak of the river as occasion presents, as it really is made glorious by the splendour of its shores, gilded with noble palaces, strong fortifications, large hospitals and public buildings; with the greatest bridge, and the greatest city in the world [...] (1971: 181).

Like most travellers wishing to describe a country, landscape or city for an audience, Defoe is caught in the ethnographer's dilemma in which "[...] the events described are subverted by the transcending stories in which they are cast. They are sacrificed to their rhetorical function in a literary discourse that is far-removed from the indigenous discourse of their occurrence" (Crapanzano 1986: 76). Defoe's Thames is golden and splendid enough to evoke the beautifying and nation-proud prose of heritage-to-come.

Having placed at the core of *Mansfield Park* the conflict between preservers and uprooters of the old, Jane Austen enjoys a sort of anticipatory revenge on her destiny as slick heritage and media icon. In the name of Humphrey Repton and of his *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1803) the prospect of a house must be opened and trees cut down: "Cut down an avenue! What a pity! Does not it make you think of Cowper? "Ye fallen avenues, once more I mourn your fate unmerited" (Austen 1966: 87). No matter about which park, this conversation takes place, suffice to say that the debate on conservation/destruction, thanks to the polysemes it entails – improve, alter, prison, beauty – serves as the leading metaphor in the novel, a metaphor that eventually encompasses the main themes of love, transgression, adultery and betrayal. It is ironical that Jane Austen should have selected heritage motives and sites – Lyme Regis, the budding tourism mania, stately home visiting – to depict her word, poke fun at social attitudes and literally knit her narratives; a sarcasm answered with a vengeance by the massive commodification she endures today.

Decades later, Henry James was to renew the narrative potentialities of heritage, electing, as central character of *The Birthplace*, the caretaker of "the shrine [...] the most sacred known to the steps of men, the early home of the supreme poet, the Mecca of the English-speaking race (1937: 134). Between the lines, clearly, Stratford. Guiding his visitors through the low-ceilinged rooms of the house, Morris Gedge gradually turns into the showman of the icon's life for American tourists who want "[...] everything. The want to see where He hung up His hat and where He kept His books and where His mother boiled her pot" (James 1937: 177). A genuine drama then develops. On the one hand, the story-telling is demanded by the audience and provided by the guide who romances the birthplace and its august presence: "There's nothing at all like it anywhere in the world. There is nothing, only reflect, for the combination of greatness and, as we venture to say, intimacy

(1937: 195). On the other, Gedge cannot forget: “The fact of the abysmally little that, in proportion, we know” (1937: 175). Historical truth and the theatrics of truth, uneventfulness and invention, battle Gedge’s tormented consciousness, and James’ bittersweet meditation on the representation of the past and on the tricks of memory end with appropriate ambiguity. But the dialogue between authenticity and artificial naked truth and its decorated version, has provided the short story with a plot, a central dilemma and endowed the characters with psychological depth; it has also given the debate on heritage an ancestral mood. Intriguingly, and surely by coincidence, James’ story was written in 1895, the foundation year of the National Trust.

3. MENMOTECNICS FOR MODERNITY?

True, then, heritage manipulates, distorts, simplifies, commodifies and adulterates a culture, which, however, has proved capable of reaction and shown readiness to write back. Such a conversation between page and heritage may be taken as an invitation to re-assess their relationship, not in the terms of a dichotomy that has proved sterile, but on the contrary charting the modes and potentialities of their dialogue. Once again, James Clifford is a pertinent guide:

It becomes necessary to conceive ethnography not as the experience and interpretation of a circumscribed ‘other’ reality, but rather as a constructive negotiation involving at least two, and usually more, conscious, politically significant subjects. Paradigms of experience and interpretation are yielding to discursive paradigms of dialogue and polyphony (1988: 42).

In the wake of Benveniste’s grammar and of course in the shadow of Bakhtin, Clifford insists on the relational character of perception and representation:

Every use of *I* presupposes a *you* and every instance of discourse is immediately linked to a specific, shared situation: no discursive meaning [...] without interlocution and context [...]. The words of ethnographic writing, then, cannot be construed as monological, as the authoritative statement about interpretation of an abstracted, textualized reality. The language of ethnography is shot through with other subjectivities and specific contextual overtones, for all language, in Bakhtin’s view, is “a concrete heteroglot conception of the world’ (1988: 42).

As a representation of one or more communities, somehow a kind of ethnography of the present, heritage could become an interlocutor for culture to question and challenge rather than switch off like a trite television program. Envisioning heritage as a living force rather than dead history would help replace the heritage user in the proper context and discover that he is “much more independent and inventive in his response to the past than is generally suggested” (Hunter 1996: 14) and that it has now become clear how “people use the past creatively” (Merriman 1991: 4); disproving the literary snobbery of those who complain that the average heritage user has no taste nor judgment, social theory confirms that “all social actors, no matter how lowly, have some degree of penetration of the social forms which oppress them” (Merriman 1991: 18). Multiplicity is an attitude to conformity: many pasts interpreted by many subjects weave divergent threads of meaning and easily eschew hegemony.

It is also important to appreciate, in the steps of Raphael Samuel, the ‘democratic’ values of heritage, a form of history – albeit to some a ‘debased’ one – that has opened up the kitchen and servant’s quarters as well as the family bedrooms. Behind the shining copper pans and under the embroidered bedspreads of the country houses, another story unravels, seldom to be found in textbooks: the history of the ones “who never had one” (Samuel 1994: 197). While it is true that this popular history, because its discourse tends to keep politics at bay, has often been appropriated by conservative powers, conservation itself has several times been born in the womb of radical beliefs, as indeed William Morris’ Society for the Protection of Ancient Buildings or even, to some extent, Octavia Hill’s original National Trust. The responsibilities of today’s partnership between conservative politics and conservation are not imputable to the only heritage:

[...] the break up of the two-camp ‘us’ and ‘them’ divisions in British society, the fragmentation of class into a thousand different splinters, the crumbling of the barrier between high and low culture and the growth of a two-way traffic between them robbed the popular of its subversive potential and even allowed it to be annexed to the conservative cause (Samuel 1994: 163).

A last plea, then, must be made for the visual. Images, places, sites may happily disturb the exclusive authority of linear and verbal history. More importantly, the material embodiment of the past and its spatialization have been seen to bar the way to dangerous revisions of history. Cancellations threaten memory in both the large ocean of world history – the Shoah – and in the small pools of local past – the site of the Rose theatre, saved by the memorable occupation led by Peggy Ashcroft: in an increasingly virtual world, three dimensionality and the sheer physicality of sites,

buildings or landscapes alike, act as welcome antidotes against the dangers of forgetfulness.

Because, of course, heritage and past culture entail the question of memory. Visions and revisions, nationalistic turmoil, ecological disasters or the redrawing of geopolitical borders have blurred or even blotted the notion of community and disrupted the languages of memory. In order to face these major theoretical and historical displacements, social theory is busily investigating new semantics of memory and its relations to history. In such a recognition of the unpathed country, Pierre Nora has stated with unflinching clarity the tug of war taking place, in our post-industrial societies, between memory, a social and inviolate space “exemplified in but also retained as the secret of so-called primitive and archaic societies, and history, the way in which our forgetful societies organise the past” (Nora 1989: 8). Sites of memory, or *lieux de mémoire*, originate therefore with the sense that “there is no spontaneous memory that we must create archives [...] because these activities do not occur naturally” (1989: 12). Constantly struggling on the field of time, and especially so since the disintegration of the rural world, memory attaches itself to space “whereas history attaches itself to events” (1989: 20). The proliferation of *lieux de mémoire* occurs, paradoxically, “at the same time that an immense and intimate fund of memory disappears, surviving only as reconstituted object beneath the gaze of critical history” (1989: 11). Nora’s works and words offer a framework for a fresh interpretation of heritage as the battlefield between history and memory. No doubt, the reconstructed slices of the past are no longer “quite life, not yet death, like shells on the shore when the sea of living memory has receded” (1989: 12); yet again they bear witness to a past that is not shared anymore by a common memory – therefore in danger of dissemination and loss – and precisely for this reason becomes available to the constitution/construction of heritage.

But the battle of heritage goes on, ruthlessly. On the 20 August 1999 Natasha Walter launched, from the columns of *The Independent*, a distinctively highbrow and condescending attack on the

[...] new best-selling historians who are interestingly bland writers. None of them has much an opinion on anything. They are not like E.P. Thompson, Michael Foucault, Sally Alexander or Camille Paglia. They feed the hunger of readers who want solidity, not airy-fairy opinion or fancy-ideas, but thickness, detail, documentation. And so the past is wrapped into big-sized packages (1999: 5).

Let her remember that in the course of history memory and its arts, visual and spatial – to some extent the stuff of heritage – have assumed

various forms and had mixed receptions. Much appreciated as part of the rhetorical discipline in the Middle Ages, they were dismissed by humanist scholarship as dubious magical lore, and condemned, in the sixteenth century, to the clandestinity of occultism as antiquated Neoplatonism (Yates 1966: 127), only to exhale a final breath after Leibniz (Rossi 1960: 242). In spite of Walter's harsh sanctions, the versatility of mnemotechnics and its dependence on space and visual perception may be taken as an invitation to rethink heritage sites not only as the artificial representation of a forgotten past but as the *loci* of the potential reactivation of the lost dialectics between our falling memory and history; as the sites where, most importantly for the fabric of time, they meet, interact and diverse without ever coinciding; as, willy-nilly, the serious partners of the present and the future, and, ultimately, the fragmented theatres of multiple pasts that beg for remembrance, however imperfect.

Bibliography

- Augé M., 1999, *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino, Bollati Boringhieri (1997).
- Austen J., 1966, *Mansfield Park*, Harmondsworth, Penguin (1814).
- Birtwistle S.-Conklin S., 1995, *The Making of Pride and Prejudice*, Harmondsworth, Penguin/BBC Books.
- Carabelli C., 1995, *On Hume and Eighteenth-Century Aesthetics; The Philosopher on a Swing*, New York, Peter Lang.
- Clifford J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Cosgrove S.-Reas P., 1993, *Flogging a Dead Horse: Heritage Culture and its Role in Postindustrial Britain*, Manchester, Cornerhouse Publications.
- Crapanzano V., 1986, *Hermes' Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description*, in J. Clifford and G.E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Los Angeles-London, University of California Press: 51-76.
- Defoe D., 1971, *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*, Harmondsworth, Penguin (1724-26).
- Dufty A.R., 1999, *Kelmscott: An Illustrated Guide*, revised by J. Cherry, London, Society of Antiquaries.
- Edel L., 1985, *The Life of Henry James*, New York, Harper and Row (1953-72).
- Hawkins D., 1990, *Thomas Hardy, His Life and Landscape*, London, The National Trust.
- , 1991, *Wessex, A Literary Celebration*, London, Century Ltd. And The National Trust.

- Hewison R., 1987, *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*, London, Methuen.
- Hunter M. (ed.), 1996, *Preserving the Past: The Rise of Heritage in Modern Britain*, Stroud, Alan Sutton Publishing Ltd.
- James H., 1937, *The Birthplace*, New York, Charles Scribner's Sons (1903).
- Jackson-Stops G., 1991, *An English Arcadia. Designs for Gardens and Garden Buildings in the Care of the National Trust, 1600-1990*, London, The National Trust.
- Jenkins J.-Patrick J., 1994, *From Acorn to Oak Tree: The Growth of the National Trust, 1895-1994*, London-Macmillan.
- Johnson P.-Thomas B., 1992, *Tourism, Museums and the Local Economy: The Economic Impact of the North of England Open Air Museum at Beamish*, Aldershot, Edward Elgar Publishing Ltd.
- Leech P., 1997, *Heritage and National Identity in Contemporary Britain*, in M. Makihalli, A. Korhonen and K. Virtanen (eds.), *European Identities: Studies on Integration, Identity and Nationhood*, Turku, Unipaps: 135-54.
- Lees-Milne J., 1974, *The Country House in Our Heritage*, in R. Strong, M. Binney and J. Harris (eds.), *The Destruction of the Country House, 1875-1975*, London, Thames and Hudson: 11-14.
- Merriman N., 1991, *Beyond the Glass Case: The Past, the Heritage and the Public in Britain*, Leicester-London, Leicester University Press.
- Nora P., 1989, "Between Memory and History: Les Lieux de mémoire", *Representations* 26: 7-25.
- Nora P. (ed.), 1996, *Realms of Memory. Rethinking the French Past*, New York, Columbia University Press.
- Ousby J., 1990, *The Englishman's England: Taste, Travel and the Rise of Tourism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rossi P., 1960, *Clavis Universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Sackville-West V., 1991, *Knole and the Sackvilles*, London, The National Trust (1922).
- Samuel R., 1994, *Theatres of Memory, vol. I. Past and Present in Contemporary Culture*, London and New York, Verso.
- Schama S., 1997, *Paesaggio e memoria*, Milano, Mondadori (1995).
- Thomas E., 1985, *A Literary Pilgrim: An Illustrated Guide to Britain's Literary Heritage*, Exeter, Webb and Bower (1917).
- Walter N., 1999, *The Seductions of the Past*, "The Independent" 30-08-1999: 5.
- Watson-Smyth K., 1999, *Historic Sites Closing Doors to Visitors*, "The Independent" 30-08-1999: 8.
- Weideger P., 1994, *Gliding the Acorn. Behind the Façade of the National Trust*, London-Sydney, Simon and Schuster.
- Wright P., 1992, *A Journey through Ruins: The Last Days of London*, London, Paladin (1991).
- Yates F.A., 1966, *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul.

IL MUSEO CHE NON C'È: NOTE SULLA DISPERSIONE DEL PATRIMONIO IN GRAN BRETAGNA

Indifferente alla loro recente moltiplicazione come al sodalizio che vi si celebra con l'architettura di grido, un fantasma si aggira per i musei. Sordo al nome di Jean Nouvel (Reina Sofia, Louvre) quanto a quelli di Herzog & De Meuron (Tate Modern), impermeabile ai fasti del British Museum (Norman Foster) come ai restauri della Tate Britain (James Stirling), disinteressato alle fortune del 'nuovo' Victoria and Albert Museum e malinconico come si addice alla sua natura, il fantasma invita a interrogare tanta luccicante spettacolarità e forse a non dimenticare che, per quanto custode di memoria e guardiano di culture, il museo è anche il luogo dove vengono consumate, direttamente o meno, amnesie e *damnatio memoriae* e in nome del quale continuano a perpetrarsi non poche violazioni e disseminazioni. In altre parole, dietro il *colligere* che presiede all'allestimento e all'esposizione si profila sempre il gesto contrario della violenza che invece stacca, deruba, sposta o distrugge:

Saccheggio saccheggiato, e destinato a essere saccheggiato di nuovo. Può darsi che i musei, il frequentare musei, il ricordare visite ai musei e lo scrivere (prima, durante e dopo) di tutte queste attività non riguardino altro. Queste esperienze ci inducono a chiederci se il saccheggio non sia e non sia sempre stato la nostra condizione originale, irriducibile e se ogni produzione non abbia luogo in previsione di un inevitabile saccheggio, almeno quanto di una sperata conservazione. (Boon 1995: 141)

Se l'estensore di queste righe ha un tono accorato, lo si deve forse al fatto che, nella sua qualità di studioso di antropologia, si sarà frequentemente imbattuto negli episodi di sottrazione coatta o violenta inflitti a lungo a culture non occidentali: "Questo rimuginare si fa più tormentoso nei

musei etnografici, nei musei coloniali e in quelli imperialistici, quindi in ogni collezione che raccolga il bottino di una conquista o di un'espansione" (Boon 1995: 141). Lungi tuttavia dall'essere il mesto privilegio del rapporto tra colonizzatori e colonizzati, sacco, spogliazioni e disseminazione sembrano scandire anche la storia e persino la formazione del museo europeo; basta ascoltare, al chiudersi del Settecento, Antoine Quatremère de Quincy mentre, invano, incita Napoleone a non rimuovere le opere d'arte dal loro originario contesto – Egitto e Italia in questo caso – per non infliggere ai patrimoni locali lo smembramento delle scuole e la spoliazione di musei, gallerie e collezioni. L'opera d'arte, ammonisce severamente il critico d'arte (Quatremère 1989: 88), ha valore solo se rimane parte del tutto al quale appartiene. Nella lettura che del severo francese propone David Carrier, "The art of museums, the transfer of works of art from their original intended site to some museum, implied breaking the link that had always existed between creation and society, between art and mores, art and religion, art and life" (2006: 53).

In barba a questa lezione austera, è in buona parte a rimozioni e spogliazioni che i 'grandi' musei dell'Ottocento devono fama e lustro. È sufficiente lasciar correre la memoria alle sfingi del Louvre o ai marmi detti di Lord Elgin¹ dei quali va orgoglioso il British Museum per cogliere appieno questo inestricabile groviglio semantico, politico e storico: non più o non solo pacifico raduno delle muse, il museo è anzi il luogo in cui da tempo s'incrociano pratiche e progetti paradossali tesi a raccogliere e perpetuare una memoria spesso sottratta o estorta – con forza, astuzia o denaro – a un'altra cultura.

In Gran Bretagna, pesa forse più che altrove l'ombra dell'arte distrutta o dispersa. Per quanto pittoresche e suggestive, le molte rovine abbaziali del paesaggio rurale non consentono infatti di scordare la lontana stagione dell'iconoclastia e la 'dissoluzione' di seicentocinquanta monasteri – un quarto dell'intera proprietà terriera – che segna in modo irreversibile, negli anni Trenta del Cinquecento, il destino politico, economico e religioso del paese. Quasi a suggellare la profonda cicatrice culturale praticata dallo scisma e dalla Riforma, navate scoperciate e statue mutilate dicono con eloquenza quanto i motivi della perdita e della dispersione siano cifre profondamente incise nella vicenda patrimoniale inglese.

Saranno bastati dieci anni a cambiare il volto del paese:

The monks have been expelled, and wind and rain whistle through gate, cloister and choir [of monasteries]. The soaring stone vaults of the church are picked clean like the rib-cage of a

¹ È superfluo ricordare un episodio che ancora oggi pesa sulle memorie e sui rapporti politici tra Regno Unito e Grecia. Lord Elgin era ambasciatore in Turchia e la rimozione delle sculture dell'Acropoli si svolse dal 1801 al 1812. Meno note forse le reazioni irritate quando non irate, inclusa quella di Lord Byron, il quale riteneva Elgin un vandalo peggiore di Alarico (Woodward 2001: 129).

whale. The bells toll no more, sold to be melted down for their value as metal; the stained glass and the lead of the roof have also been sold for scrap. The villagers in their hovels suddenly have a quarry on their doorsteps and stone walls replace those of timber and mud. Simple, squared blocks are most highly prized. The rounded drums of columns are only valuable as mill-stones while ornamental capitals, pinnacles, or awkwardly shaped arches are of no use to anyone. This practicality explains the distinctive silhouette of the ruins. (Woodward 2001: 110)

Spesso, non è neppure rimasto il frammento incompleto ma tangibile di un passato tacitato; talvolta esso risorge a sorpresa dal nulla, come avvenne spesso nell'Ottocento durante la costruzione della ferrovia che fece affiorare numerosi reperti seppelliti dalla terra e dall'oblio, come ad esempio il Monastero di Lewes, nel Sussex, demolito nella furia del Cinquecento e casualmente tornato alla luce (Woodward 2001:108). Ma al di là dei possibili felici ritrovamenti, tra asportazione, esportazione, roghi e sfregi, molto andò perduto; e certo, sull'onda delle critiche ancora moderate di Lutero e del più deciso anatema di Calvino, si complicò immensamente lo statuto delle immagini al di là della Manica, nel segno di un rapporto ruvido, per non dire conflittuale, con la parola e la cultura in generale: "No longer affectionate sisters given at times to gentle competition, the literary and verbal arts become, in some versions of reformed thought, mortal enemies on the battlefield of salvation" (Gilman 1986: 33).

Non occorre addentrarsi oltre nel dedalo dell'iconoclastia e tanto meno nelle sue conseguenze multiformi. Ma si vuole qui suggerire che, nella storia del paese, la guerra all'icona e la distruzione delle immagini hanno lasciato un'impronta indelebile: sono in qualche modo la scena primaria di una museologia che, sì, nasce e cresce come altrove in Europa tra fine Seicento e Ottocento, ma sembrerebbe segnata dalla ferita originaria della disseminazione. Con impressionante puntualità, infatti, l'emorragia delle opere d'arte si ripropone, secolo dopo secolo, onda anomala che tutto disperde e molto distrugge. E così, all'ombra delle imponenti istituzioni che conosciamo, giace il museo che non c'è, il museo perduto, come lo chiama lo studioso Robert M. Adams (1980), smembrato, invisibile ma anch'egli eloquente, come lo sono le tracce e il perturbante.

I. LA COLLEZIONE DECAPITATA

Per quanto sospetta e osteggiata, l'arte non di meno resta oggetto di desiderio nell'Inghilterra del primo Seicento, e accende non poche curiosità estetiche e più o meno esplicitate passioni. Di fresco saliti sul trono, gli

Stuart, legati per genealogia e cultura al continente, si mostrano impazienti di emulare sovrani italiani e francesi e di mettere anch'essi insieme una collezione tale da dare prestigio alla giovane dinastia e da colmare il ritardo culturale del paese. Lo sguardo è naturalmente orientato verso le Fiandre, l'Italia e la Spagna, dove scorre il meglio del talento internazionale. Al giovane e brillante principe di Galles Enrico il merito del primo sforzo in questo senso. Poco si sa della sua collezione, dispersa, venduta o in parte confluita in quella del fratello minore, il futuro Carlo I; ma non vi è dubbio che suscitasse molta ammirazione e che a un pubblico uso alla assai grezza ritrattistica elisabettiana risultasse, tra motivi classici e stile veneziano, radicalmente innovativa (Haskell 1997: 166). A guidare e accompagnare il principe nelle sue scelte, Thomas Howard, conte di Arundel, "probablement le collectionneur le plus clairvoyant d'Angleterre au XVIIe siècle" ricorda Haskell (1997: 159) che, intrecciando missioni diplomatiche e scoutismo artistico, molto fece per diffondere nel suo paese la grammatica del collezionismo: gusto delle forme, eclettismo, mecenatismo, versatilità e senso dell'avventura.

His [Arundel's] influence at court was exerted most effectively on Henry, Prince of Wales, but following the latter's premature death in 1612 Arundel was to be eclipsed for the next decade and a half by his arch-rival Buckingham. Arundel's picture collection, rich in canvases by Holbein, Rubens and Van Dyck, and with both paintings and graphic works by Dürer, was the most precocious and original of his day (MacGregor 2007: 93).

Questi dunque gli attori della partita artistico-politica che si gioca sul palcoscenico degli anni Venti e Trenta, ricca di peripezie e colpi di scena come conviene alla tragedia barocca il cui primo atto si recita in Spagna, nel 1623. Se la spedizione destinata a combinare il matrimonio di Carlo con l'Infanta si rivelò del tutto fallimentare sotto il profilo dinastico, il principe scopre a Madrid la straordinaria raccolta di Filippo IV, abbastanza generoso, quest'ultimo, da regalare al suo ospite ben due dipinti di Tiziano, mentre un terzo viene comperato da un Carlo ormai in balia della sua passione e intento a negoziare dalla Spagna l'acquisto dei cartoni di Raffaello (Haskell 1997: 173). Molti dipinti si aggiungono al già ricco nucleo originale, grazie anche alla presenza a corte di Orazio Gentileschi e presto di sua figlia Artemisia, mentre Pieter Paul Rubens lavora al programma iconografico del Banqueting Hall. Ferme la caccia al talento, sale la febbre del bello.

Il secondo atto si svolge a Mantova, dove convergono le fantasie dei neofiti inglesi, il principe ormai sovrano, Buckingham, Arundel, consapevoli tutti del tesoro dei Gonzaga, frutto di sontuose commissioni fatte nel tempo a Giulio Romano, Mantegna, Tiziano e Correggio tra gli altri. Le difficoltà finanziarie del ducato congiunte alle manovre assai losche degli intermediari

culminano nella vendita milionaria seguita da trasporto segreto e rocambolesco delle opere fino all'isola di Murano, dove, nell'aprile del 1638, furono caricate sulla *Margaret* alla volta di Londra:

Les douze empereurs de Titien, un grand tableau d'Andrea del Sarto, un tableau de Michelangelo di Caravaggio, d'autres tableaux du Titien, du Corrège, de Jules Romain, du Tintoret et de Guido Reni, tous de la plus grande beauté, bref une collection si merveilleuse et glorieuse qu'on n'en rencontrera jamais plus de pareille; ils sont vraiment dignes d'un roi aussi grand que sa Majesté de Grande- Bretagne (Haskell 1997: 181).

Nel 1630, Carlo era il felice proprietario della più importante collezione europea e Londra, davvero a sorpresa, era balzata agli onori di una spettacolare fama pittorica: “La concentration artistique à Londres était tout à fait remarquable”, ricorda Haskell (1997: 164), e un'ideale passeggiata dalle residenze del re, St. James e Whitehall, a quelle dei suoi aristocratici sudditi, Arundel e Buckingham, senza scordare le case di intermediari e agenti abili a procacciare opere ma spesso anche a trattenerle per sé, avrebbe portato dall'Italia alla Germania alle Fiandre – Giorgione e Tiziano, Raffaello e Rosso Fiorentino, Holbein, Dürer e Bosch, Rubens e Van Dyck – lungo le sale di una sontuosa galleria virtuale. Incurante della difficile congiuntura economica, il grande gioco della compravendita e del mecenatismo si protrasse negli anni Trenta sulla scacchiera internazionale, non senza la collaborazione della regina Enrichetta Maria, cattolica e in contatto spirituale-artistico con il nipote del papa, Cardinale Barberini, abile a tessere trame tra Roma e Londra e a inviare ai sovrani dipinti alla dozzina, come si evince dall'arrivo del carico nelle parole di un testimone nel 1636:

La reine se reposait au lit tandis qu'on les [les tableaux] faisait défilé devant elle, mais Charles survint tout de suite, accompagné d'Inigo Jones, [...]; peu après Lord Arundel vint aussi voir ce qui était arrivé [...] ils se montrèrent tout particulièrement enthousiasmés par un *Portrait de Dame* d'Andrea del Sarto e un Léonard de Vinci [...] le roi et Jones étaient aussi transportés par un ou plusieurs tableaux qu'ils croyaient être de Jules Romain (Haskell 1997: 199).

La piega degli eventi non stupisce; a Rivoluzione compiuta e all'indomani dell'esecuzione del re, nel 1649, la Camera dei Comuni decise di vendere i beni di Carlo, in parte per saldare i debiti giganteschi. Poco si sa della difficile incombenza del catalogo, ma sembra che i prezzi dei tanti capolavori fossero sorprendentemente modesti, forse per la scarsa cultura

artistica dei venditori e di certo perché l'ingente e brutale afflusso di opere d'arte sul mercato non poteva che deprezzarne il valore. Racconta Haskell che alcuni creditori del re furono invitati ad accettare pagamenti in natura e a scegliere tra i dipinti; la *Santa Margherita* (1556) di Tiziano andò così a finire tra le mani di un artigiano impiegato per lavori di mantenimento alla Torre di Londra, per essere prontamente rivenduta e terminare la sua corsa al Prado (1997: 219). Pur senza riempire le casse del *Commonwealth*, le vendite pubbliche si moltiplicarono e nella loro scia comparvero i demoni della speculazione e del profitto. Nel 1653, l'agente del Cardinale Mazarino s'imbarcò con 24 casse di dipinti e oggetti acquistati a prezzi già lievitati e diretti a Parigi: si consuma allora "la fin symbolique de la collection de peintures de Charles I, laquelle avait vu le jour à peine plus de vingt ans auparavant" (Haskell 1997: 212).²

2. PASSAGGI DI PROPRIETÀ

Un secolo dopo. Nonostante impegni e intrighi della politica e le fatiche legate alle sue mansioni di primo ministro di ben due sovrani, Giorgio I e II, Robert Walpole dedicò moltissima energia e uguale astuzia alla sua collezione d'arte; fino all'interruzione della sua carriera, nel 1742, le opere erano dislocate tra le case londinesi di Downing Street, Grosvenor Street e Chelsea. Memore della sua infanzia in mezzo ai capolavori, il figlio cadetto del ministro, Horace, scrittore e letterato, sembra avere nutrito una speciale predilezione per *I padri della chiesa* di Guido Reni (Millar 2002: 764); uno tra i dipinti di una collezione che ne contava più o meno duecento e mostrava notevole equilibrio tra scelte nordiche (Rembrandt, Rubens, Teniers), francesi (Claude Lorrain, Poussin), meridionali (Murillo, Salvator Rosa, Giordano) e 'naturalizzati' (Godfrey Kneller e Peter Lely). Congedatosi dalla politica e dalla città, Walpole riparò nella sua sontuosa proprietà in Norfolk, Houghton Hall, dove venne ospitata l'intera collezione, allora considerata la più prestigiosa e significativa del paese. Fu Horace, che adorava suo padre, a stilare il primo catalogo delle sue opere; la prima edizione di *Aedes Walpolianae* venne pubblicata appena due anni prima della morte del vecchio gentiluomo e, nel decantare la collezione, l'autore sembra anche sotteraneamente paventarne il destino:

Commerce, which carries along with it the curiosities and arts of countries as well as the riches, daily brings us something from

² Qualche opera, notoriamente i *Trionfi* di Mantegna, venne sottratta alle vendite. Quanto alle collezioni degli amici di Carlo, non ebbero maggiore fortuna. Arundel lasciò il paese alle prime avvisaglie di rivolta e i suoi beni furono venduti nei Paesi Bassi dopo la morte di Lady Arundel, nel 1654. Medesima sorte per la collezione di Buckingham, venduta in blocco per 60.000 fiorini nel 1650 (MacGregor 2007: 94).

Italy. How many valuable collections of pictures are there established in England on the frequent ruins and dispersion of the finest galleries in Rome and other cities! Most of the famous Pallavicini collection has been brought over. (Walpole 1768: viii)

Houghton infatti diventa ben presto fonte di inquietudine per Horace Walpole, preoccupato dei debiti del secondo Robert, figlio maggiore ed erede del padre, e dal gusto del figlio di lui, George, per il gioco d'azzardo. La stesura del catalogo si iscrive nel mezzo di queste premonizioni: "As my fears about Houghton are great, I am a little pleased to have finished a slight memorial of it, a description of the pictures of which I have just printed a hundred to give particular people" (Moore & Dukelskaya 2002: 28).

Timori che vanno crescendo al ritmo del veloce decadere della tenuta: "You know how very found I am of Houghton, the object of my father's fondness", scrive Horace nel 1773 al suo amico Mann, "Judge then what I felt at finding it half in ruin, though the pictures, the glorious pictures, and furniture are in general admirably well preserved. All the rest is destruction and desolation" (Moore & Dukelskaya 2002: 35).

Ma l'ottimo stato di conservazione della collezione non l'avrebbe salvata. A fortuna dissipata e pressato dai creditori, lo scapestrato nipote di Horace Walpole intavola discussioni con possibili acquirenti, abbagliati alla sola idea delle ricchezze pronte a riversarsi su una scena internazionale sempre più attenta al traffico dell'arte. Il nome di chi si aggiudica la negoziazione diventerà famoso: James Christie, fondatore della casa d'asta milionaria che conosciamo, propone nel 1778 una valutazione allettante per un primo lotto di 182 opere, descritte tutte nel catalogo di Horace. Non tarda tuttavia a farsi sentire l'indignazione di un'opinione scandalizzata dalla dispersione di un patrimonio ritenuto in qualche modo pubblico e offesa dall'indifferenza regale. Fu il controverso e rumoroso deputato John Wilkes ad apostrofare in questo senso Giorgio III, richiamandolo alle sue inevase responsabilità istituzionali e culturali e militando a gran voce per l'incorporamento della collezione Walpole nel giovane e, artisticamente almeno, ancora povero museo della nazione:

The British Museum, Sir, possesses few valuable paintings, yet we are anxious to have an English School of painters. If we expect to rival the Italian, the Flemish, or even the French School, our artists must have before their eyes the finished works of the greatest masters. Such an opportunity, if I am rightly informed, will soon present itself. I understand that an application is intended to be made to parliament, that one of the first collections in Europe, that at Houghton, made by Sir Robert Walpole, of acknowledged superiority to most in Italy, and scarcely inferior

even to the Duke of Orleans's in the Palais Royal at Paris, may be sold. I hope it will not be dispersed, but purchased by Parliament, and added to the British Museum. I wish, Sir, the eye of painting as fully gratified as the ear of music is in this island, which at last bids fair to become a favourite abode of the polite arts. A noble gallery ought to be built in the garden of the British Museum, for the reception of that invaluable treasure. (Conlin 2001: 370)

La protesta è generale e travalica i confini dell'isola, ma il sovrano stolido non si lascia commuovere, forse anche per la statura e il prestigio dell'acquirente, Caterina detta la Grande, imperatrice di Russia. E un feritissimo Horace Walpole si appresta a elaborare il lutto:

What I have long apprehended is on the point of conclusion, the sale of the pictures at Houghton. The mad master has sent his final demand of forty- thousand pounds for them to the Empress of Russia [...] *basta!* Thus end all my visions about Houghton, which I will never see, though I must go hither at last; nor, if I can help it, think of more. (Walpole 1954-1971: 428)

Mentre *The European Magazine* coglie nell'evento il segnale inequivocabile della decadenza dell'impero, altri giornali temono per l'incolumità delle 203 opere affidate alle tempeste del mare e a quelle della politica internazionale (Moore&Dukelskaya 2002: 40); da Roma, l'amico di Horace Walpole unisce la sua voce al cordoglio privato e pubblico: "One should be tempted in some cases almost to wish that there was authority lodged in some hands to prevent such mad owners from dissipating their patrimony and injuring their descendants" (Walpole 1954-1971: 434). Allestite nelle auguste stanze dell'Ermitage a San Pietroburgo, le opere di Robert Walpole ebbero a subire ulteriori disseminazioni durante e dopo la Rivoluzione di ottobre; a tutt'oggi molte mancano all'appello del museo che non nacque mai.

3. INCANTI ALL'INCANTO

Nel 1911, Henry James, scrittore famoso e acuto testimone delle vicende estetiche e politiche del suo paese adottivo, dedica agli appetiti statunitensi per l'arte europea un breve romanzo. Con in dote un nome assai poco eufonico, Breckenridge Bender è il miliardario in caccia di tesori al quale il testo associa ripetutamente l'aggettivo 'carnivorous' (James 2001: 109):³

³ *The Outcry* nasce in verità nel 1909 come una commedia che James riscrive in forma narrativa due anni dopo.

una indicazione, sembrerebbe, dell'imbarbarimento in corso sul mercato dell'arte. Oggetto dei desideri contrastanti inscenati dal racconto, un dipinto di Joshua Reynolds, metonimicamente federato con l'intero patrimonio della Gran Bretagna. "Precious things are going of our distracted country at a quicker rate than the very quickest – a century or more ago – of their ever coming in" (James 2001: 35), scrive James, senza nutrire illusioni sull'origine delle collezioni inglesi e alludendo infatti discretamente all'episodio Elgin. I materiali di *The Outcry* erano per lo scrittore a portata di mano: i primi anni del secolo avevano infatti registrato un vertiginoso aumento del flusso artistico verso quel serbatoio di immense fortune che erano gli Stati Uniti della finanza aggressiva e della siderurgia d'assalto (Tintner 1981: III). Al centro dell'acceso dibattito, il ritratto di Holbein, *Christina of Milan*, opera allora di proprietà del duca di Norfolk e da lui prestata alla National Gallery. Fino, almeno, a un giorno del 1908 in cui il duca annunciò di avere ricevuto da oltre Atlantico ghiotte offerte per la bella principessa rinascimentale – disdegnata, incidentalmente, dal committente Enrico VIII – e di essere costretto ad accettarle per rimediare al dissesto delle sue finanze.

Lo sdegno pubblico portò a organizzare una veloce raccolta di fondi che sarebbe stata vana se, l'ultimo giorno utile, non fosse giunto il pingue assegno di una benefattrice rimasta anonima: grazie a lei, *Christina* divenne bene pubblico e rimase a Londra, dove si può oggi ammirarne le fattezze un po' enigmatiche. Più significativo sotto il profilo del patrimonio, il pericolo sfiorato e sventato palesò il ritmo accelerato del trafugamento artistico che si tentò di arginare potenziando la rete di protezione e di controllo del National Art Collections Fund, creato nel 1903, primo e tardivo progetto di "state patronage for the arts" in Gran Bretagna (Gardiner 2003: 19)⁴.

Con i toni leggeri della commedia di costume, James affrontava dunque temi incandescenti in un paese in forte crisi di identità politica e culturale, percorso da nostalgie imperiali e senso del proprio decadere. Per quanto dolorosa, la ferita aperta del patrimonio artistico in fuga non era che il segnale di più ampie incertezze presenti e future. E se si concludono felicemente la vicenda dello Holbein come quella di *The Outcry*, la storia è spesso meno indulgente. Così, nella filigrana di un racconto dove aristocratici impoveriti e indebitati incrociano miliardari all'erta e mercanti poco scrupolosi, si distinguono i tratti di un episodio dall'esito più amaro e oggi quasi dimenticato ma i cui attori erano molto noti a James. L'intrigo – mondano, amoroso, finanziario – è di quelli internazionali e si dipana tra Londra e Parigi tra tardo Ottocento e primi anni del secolo nuovo, nella scia della figura di Richard Wallace, erede della preziosa collezione della famiglia Hertford, una cui parte è oggi custodita a Londra nella casa avita di Manchester Square. Di

4 Qualità e numero dei dipinti 'transatlantici' sono impressionanti; tra gli autori esportati, Tiziano, Rubens, Rembrandt, Bellini, Raffaello, Holbein, Giorgione, Reynolds, Gainsborough (Conisbee 2003: 28).

gusti continentali, gli Hertford erano parigini di adozione dal Settecento, un'indole che si coglie anche nelle loro scelte estetiche. All'indomani della Comune di Parigi, nella quale si era prodigato per gli insorti, Wallace sposta parte dei suoi tesori nella casa inglese che oggi conosciamo, mentre restano in Francia statue, dipinti e mobili in grande quantità, collocati nelle dimore di famiglia (Hughes 2006: 53). Il testamento di Lady Wallace, vedova di Richard e morta nel 1897, perfezionava la donazione di Hertford House alla nazione mentre lasciava gli averi 'francesi' al segretario di suo marito, John Scott Murray. Non tanto si sa dell'uomo che sta per diventare il personaggio chiave nella cronaca del museo svanito; certo, non sembra contaminato dalla nevrosi del collezionismo, se vende nel 1904 il delizioso padiglione parigino di Bagatelle insieme alle sculture numerose del giardino (Houdon, Pigalle). La sua vera passione sembra piuttosto focalizzata sull'affascinante e spregiudicata Victoria Sackville West, moglie del nobilissimo Lionel e padrona del castello di Knole, la stessa immortalata da Virginia Woolf in *Orlando*. Strano imbroglio di affetti e rappresentazioni davvero, dove si trova anche coinvolta la figlia di Victoria, Vita, apparentemente legata a Murray Scott da familiarità quasi domestica. Affettuosamente soprannominato Seery, compare nei diari e risorge tra i personaggi del romanzo biografico *Pepita* (1937).

Secondo la sua biografa, Vita Sackville West avrebbe spesso usufruito del "gloriously appointed apartment[s]" (Caws 2002: 2) di Seery in Rue Lafitte: quello forse che aveva ereditato da Richard Wallace?

Giunge presto l'epilogo, dal sapore acre. Il lascito di Scott Murray a Lady Sackville (1909) comprende l'appartamento parigino e le collezioni in esso contenute, oltre a denaro sonante: ossigeno necessario al mantenimento dell'immenso castello rinascimentale sul quale gravano debiti e ipoteche. Con la disinvoltura che la distingue e prima ancora di avere vinto la causa che la oppone alla famiglia di Scott Murray – cosa che avviene nel 1913, con tanto di copertura mondano-giornalistica –, Lady Sackville conclude accordi per vendere in blocco muri, opere e oggetti parigini. Alla conclusione del processo, la collezione appartiene già al mercante Jacques Seligmann, acquistata al buio anni prima per due milioni di dollari, come se il mondo dell'arte fosse un verde tavolo di poker: "[...] a collection which he [Seligmann] had never seen and for which there existed no catalogue, no expertise, nor even adequate inventory" (Mallett 1979: 92). Ricorda Germain, il figlio di Seligmann, che nel varcare la prima volta la soglia di Rue Laffite, gli sembrò di penetrare nella caverna di Ali Babà (Mallett 1979: 92). Una caverna indubbiamente fiabesca: dipinti a centinaia, sculture, rari mobili settecenteschi... non forse la qualità delle opere esposte a Londra, suggeriscono gli storici, sebbene l'assenza di catalogo vanifichi in parte tanto ottimismo. Quasi tutti i pezzi furono battuti in tre aste successive e un numero sterminato di lotti. Nel 138, spiccava una festa campestre di Watteau, oggi parte

della collezione Stewart Gardner a Boston e intitolata *La perspective*. E ancora, s'imbarcarono per New York e altre destinazioni sconosciute Nicolas Lancret, Horace Vernet, Thomas Lawrence, Louis Boilly... dispersi tutti tra grandi musei, gallerie o case private. E la collezione Wallace non ritrovò mai il suo alter ego parigino.

Saccheggio saccheggiato, scrive il disincantato studioso di musei citato all'inizio di queste considerazioni. Violenza e memoria, patrimonio e disseminazione, distruzione e conservazione: crinali difficili lungo i quali nascono – e muoiono, anche – i musei. Il problema, lo ricorda un altro disincantato, Jean Clair, è immenso: “Un colloque réunissait à l'UNESCO, récemment, les directeurs du British Museum, du Louvre et de l'Ermitage pour savoir à qui appartiennent les œuvres déposées dans les collections publiques: aux nations qui les possèdent ou à l'humanité entière?” (Clair 2007: 81). Impossibile azzardare qui risposte e persino più umili indicazioni. Importa solo, forse, raccogliere le parole disseminate dei musei scomparsi: raccontano di frontiere giustamente porose e mobili, di arte coinvolta dalle e nelle passioni umane e politiche, di unità infrante forse per sempre, di rapporti caotici tra patrimonio pubblico e proprietà privata, di metamorfosi, migrazioni, morte e risurrezioni; di tutte le aporie e le ansie che percorrono oggi la vita cangiante del museo ma che al museo consentono di non farsi mausoleo.

Bibliografia

- Adams R. M., 1980, *The Lost Museum. Glimpses of Vanished Originals*, New York, The Viking Press.
- Besançon A., 1994, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard.
- Boon J. A., 1995, *Perché i musei mi mettono tristezza*, in I. Karp e S. D. Lavine (a cura di), *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb: 137-167.
- Carrier D., 2006, *Museum Skepticism. A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham and London, Duke University Press.
- Caws M. A., 2002, *Introduction*, in V. Sackville West, *Selected Writings*, ed. M. A. Caws, New York, Palgrave: 1-15.
- Clair J., 2007, *Malaise dans les musées*, Paris, Flammarion.
- Conlin J.G.W., 2001, *High Art and Low Politics. A New Perspective on John Wilkes*, “Huntington Library Quarterly” 64. 3-4: 356-81.
- Conisbee P. 2003, *The Ones That Got Away*, in R. Verdi (ed.), *Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund*, London, Hayward Gallery/Scala: 26-33.

- Gamboni D., 1997, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, London, Reaktion Books.
- Gardiner J., 2003, *Rebel and Connoisseurs*, in R. Verdi (ed.), *Saved! 100 Years of the National Art Collections Fund*, Hayward Gallery/Scala, London: 16-25.
- Gilman E. B., 1986, *Iconoclasm and Poetry in the English Reformation*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Haskell F., 1997, *L'amateur d'art*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Librairie Générale Française.
- Hughes P., 1981, *The Founders of the Wallace Collection*, London, Trustees of the Wallace Collection.
- James H., 2001, *The Outcry*, London, Penguin Books (1911).
- Karp I. - S. D. Lavine (a cura di), 1995, *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, Bologna, Clueb.
- MacGregor A., 2007, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven and London, Yale University Press.
- Mallett D., 1979, *The Greatest Collector. Lord Hertford and the Founding of the Wallace Collection*, London, Macmillan.
- Millar Oliver, 2002, *The Walpole Collection*, in "The Burlington Magazine" 144. 1197: 764-766.
- McClanan A. and J. Johnson (eds.), 2005, *Negating the Image. Case Studies in Iconoclasm*, Aldershot, Ashgate.
- Moore A. & Dukelskaya L., 2002, *Painting, Passion and Politics. Masterpieces from the Walpole Collection on Loan from the State Hermitage Museum, St. Petersburg, London*, State Hermitage Museum and Waterside Press.
- Quatremère de Quincy A., 1989, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, introduction et notes par É. Pommier, Paris, Macula.
- Tintner A., 1981, *Henry James's The Outcry and the Art Drain of 1908-1909*, 'Apollo' 113, 1981: 110-112
- Walpole H., 1768, *Aedes Walpolianae, or a Description of the Collection of Pictures at Houghton Hall in Norfolk. The Seat of the Right Honourable Sir Robert Walpole, Earl of Orford*, III Edition, London.
- , 1954-1971, *Correspondence with sir Horace Mann*, edited by W.S. Lewis, W. Hunting Smith and G. G. Lam, New Haven, Yale University Press, vol. 24.
- Woodward C., 2001, *In Ruins*, London, Chatto & Windus.

ELENCO DELLE PUBBLICAZIONI DI CAROLINE PATEY

MONOGRAFIE

- Tempi difficili. Su Joyce e Proust*, Milano, Marcos y Marcos, 1991.
Manierismo, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.
Storie nella storia. Teatro e politica nell'Inghilterra rinascimentale, Milano, CUEM, 2000.
Londra. Henry James e la capitale del moderno, Milano, Unicopli, 2004.
Gita al faro. Circumnavigazioni, Milano, Mimesis, 2016.

CURATELE

- Ford Madox Ford, *The Good Soldier*, Genova, Cideb Editrice, 1994. Introduzione e note.
Con Marialuisa Bignami, *Moving the Borders. Papers from the Milan Symposium, Varenna September 1994*, Milano, Unicopli, 1996.
Con Giovanni Cianci e Francesca Cuojati, *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, Milano, Cisalpino, 2006.
Con Mariacristina Cavecchi, *Tra le lingue, tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, Milano, Cisalpino, 2007.
Con Laura Scuriatti, *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature*, Oxford, Peter Lang, 2009.
John Soane, *Per una storia della mia casa: un primo abbozzo*, traduzione di Francesca Cuojati, Palermo, Sellerio, 2010. Introduzione.
Con Giovanni Cianci e Sara Sullam, *Transits. The Nomadic Practices of Anglo-American Modernism*, Oxford, Peter Lang, 2010.
Con Claire Davison, Béatrice Laurent e Nathalie Vanfasse, *Provence and the British Imagination*, Milano, Ledizioni, 2013.
Con Giovanni Cianci, *Will the Modernist. Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes*, Oxford/Bern/Berlin: Peter Lang, 2014.

- Con Daniela Caselli, *The Archival Turn in Modern Literature*, "Textus", 18.3, 2015.
 Con Edoardo Esposito, *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni.
 Con Cynthia Roman e Georges Letissier, *Enduring Presence. William Hogarth's British and European Afterlives*, 2 vols, Oxford, Peter Lang, uscita prevista 2021.

FILM

- Nowhere Home. Space and Place in British Modernism*, regia di Giulia Ciniselli, sceneggiatura di Caroline Patey, 48', CTU, 2008.

SAGGI IN VOLUME E SU RIVISTA

- Note per una lettura della Telemachia*, "Acme" 35.1 (1982): 97-126.
La logica di Ulysses: musica, mito, metonimia, in C. De Petris (ed.), *Joyce Studies in Italy Volume 2*, Roma, Bulzoni, 1988: 173-192.
Intorno a Joyce: scontri e incontri degli anni Ottanta, "Acme" 42.2 (1989): 29-55.
Beyond Aristotle: Giraldo Cinzio and Shakespeare, in S. Rossi and D. Savoia (eds.), *Italy and the English Renaissance*, Milano, Unicopli, 1989: 167-185.
When Ishiguro Visits the West Country. An Essay on The Remains of the Day, "Acme" 44.2 (1991): 135-155.
The Oriental Connection: Timothy Mo e Kazuo Ishiguro, in V. De Scarpis, L. Innocenti, F. Marucci e A. Pajalich (a cura di), *Intrecci e contaminazioni, Atti del Quattordicesimo Congresso Nazionale dell'A.I.A.*, Venezia, Supernova 1993: 231-240.
Questo giardino è un teatro. Percorsi europei della terza natura manierista, "Il Piccolo Hans" 83/84 (1994): 202-228.
The Uneasiness of the Unlocated Critic, in M. Bignami - C. Patey (a cura di), *Moving the Borders. Proceedings of the Milan Symposium 1994*, Milano, Unicopli, 1996: 105-114.
Othello, ovvero le avventure della percezione, in A. Anzi e P. Caponi (a cura di), *Othello. Voci, echi, risonanze*, Milano, CUEM, 1998: 136-147.
Shakespeare's Italian Nature, or, from Garden to Stage, in C. Cairns (ed.), *The Renaissance Theatre: Texts, Performance, Design*, vol. 1, Aldershot, Ashgate, 1999: 107-124.
The Transgressing Reindeer, a review of *Dangerous Crossings. Papers on Transgression in Literature and Culture*, "The European English Messenger" 8.2, 1999: 54-55.
Immagini in camuffa. Appunti per una storia dell'ignoto manierismo inglese, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *Lettere e Arti nel Rinascimento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2000: 469-488.
From Page to Heritage. Mapping and Marketing English Culture in G. Iamartino - M. Bignami - C. Pagetti (eds.), *The Economy Principle in English: Linguistic, Literary and Cultural Perspectives. Proceedings of the XIX Conference of the Associazione Italiana di Anglistica*, Milan 21-23 October 1999, Milano, Unicopli, 2002: 589-599.

- Il testo sotto il testo. Palinseso e generatività in James Joyce*, in C. Montaleone (a cura di), *Parole fuorilegge. L'idiotismo linguistico tra filosofia e letteratura*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002: 31-48.
- Into the Blue. A Short Excursion into the Semantics of Colours*, in C. Pagetti - F. Orestano (a cura di), *Il gioco dei cerchi concentrici. Saggi sulla letteratura inglese da Shakespeare al Novecento*, Milano, Unicopli 2003: 161-173.
- Empire, Ethnology and The Good Soldier*, in R. Hampson - M. Saunders (eds.), *Ford Madox Ford's Modernity*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003: 83-102.
- Lost in the Luminiferous Ether: Thomas Hardy and the Epistemology of his Age*, *Textus* 16.2 (2003): 277-294.
- Londonsapes: Urban Anxieties and Urban Aesthetics in James, Ford and Conrad*, in K. Carabine - M. Saunders (eds.), *Inter-Relations: Conrad, James, Ford and Others*, Boulder-Lublin-New York, Columbia University Press, 2003: 53-67.
- Literature and the Lure of Anthropology. A Late-Victorian Investigation*, "Rivista di Studi Vittoriani" 16 (2003): 121-137.
- Lungomare, Rapallo: poetiche angloprovenzali e politica culturale*, in E. Esposito (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, Lecce, Pensa, 2004: 65-82.
- Right Bank, Left Bank and an Island: Ford's Fragmented Ville lumière*, in M. Saunders and S. Haslam (eds.), *International Ford Madox Ford Studies 4: Ford Madox Ford and the City*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005: 153-167.
- I silenzi del palcoscenico: il teatro britannico di fronte alla Shoah*, in A. Costazza (a cura di), *Rappresentare la Shoah*, Milano, Cisalpino, 2005: 237-250.
- Cratylion Turbulence in the Air*, in D. Carpi (ed.), *Why Plato. Platonism in Twentieth Century English Literature*, Heidelberg, Winter, 2005: 189-198.
- Foreword*, in C. Patey, G. Cianci and F. Cuojati (eds.), *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, Milano, Cisalpino, 2006: 11-13.
- In the Mood for Provence, in the Heart of the Modern: Bloomsbury and Southern France*, in C. Patey, G. Cianci and F. Cuojati (eds.), *Anglo-American Modernity and the Mediterranean*, Milano, Cisalpino, 2006: 83-98.
- Acqua*, in R. Ceserani - M. Domenichelli - P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007: 12-15.
- In collaborazione con Mario Domenichelli, *Aridità*, in R. Ceserani - M. Domenichelli - P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, UTET, 2007: 138-140.
- Whose tradition? T.S. Eliot and the Text of Anthropology*, in G. Cianci - J. Harding (eds.), *T.S. Eliot and the Concept of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007: 161-173.
- Beckett in movimento. Momenti e motivi di un centenario*, in *Letteratura e Letterature I* (2007): 169-174.
- Il molto del niente*, M. Cavocchi - C. Patey (eds.), *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, Milano, Cisalpino, 2007: 9-14.
- Passing Place. Negotiating the Khyber from Kipling to Winterbottom*, in S. Postacioglu-Banon (ed.), *Visions of Progress: Conrad, Kipling, Wells and the Industrial Sublime*, Venezia, Cafoscarina, 2008. Rist. in S. Postacioglu (ed.), 2020, *Visions of Progress: Conrad, Kipling, Wells and the Industrial Sublime*, Venezia, Cafoscarina: 13-32.
- Recensione di Piero Boitani, *Letteratura europea e medioevo volgare* (Bologna, Il Mulino, 2007), *Letteratura e Letterature II* (2008): 175-178.

- Chapters Hanging on the Wall. Henry James in the Art Gallery*, in C. Patey - L. Scuriatti (eds.), *The Exhibit in the Text. The Museological Practices of Literature*, Oxford, Peter Lang, 2009: 85-103.
- France as Fieldwork; or, Ford the Ethnographer*, in C. Davison-Pégon - D. Lemarcahl (eds.), *Ford Madox Ford, France and Provence*, Rodopi, New York-Amsterdam, 2011: 133-142.
- Il museo che non c'è. Note sulla dispersione del patrimonio in Inghilterra*, "Altre Modernità" 6 (2011): 1-12.
- Croisset-London and Back. Or, Flaubert's Anglo-Saxon Ghosts*, in A. Radford - V. Reid (eds.), *Channel Packets. Franco-British Cultural Exchanges, 1880-1940*, Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2012: 151-167.
- Ritratti. Su tela e di parole*, in I. Bonomi - L. Clerici, *Parole e immagini, tra arte e comunicazione*, Torino, Academia University Press, 2012: 71-91.
- Sulla costa. Modernismo inglese e paesaggio marino*, in R. Gefter-Wondrich, *Civiltà del mare e navigazioni interculturali*, vol. 1, Trieste, Edizioni Università Trieste, 2012: 78-89.
- Introduction*, in C. Davison - B. Laurent - C. Patey - N. Vanfasse (eds.), *Provence and the British Imagination*, Milano, Ledizioni, 2012: 13-26.
- Beckett's Shakespeare, or, Silencing the Bard*, in G. Cianci - C. Patey (eds.), *Will the Modernist. Shakespeare and the European Historical Avant-Gardes*, Oxford/Bern/Berlin, Peter Lang, 2014: 223-250.
- From Canvas to Page. Some Considerations on the Portrait in the English Novel*, in C. Paul - E. Werth (eds.), *Comparatisme et intermédialité. Comparatism and Intermediality. Réflexions sur la relativité culturelle de la pratique intermédiaire. Reflections on the Cultural Relativity of Intermedial Practice*, Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 69, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015: 245-264.
- La pancia di Falstaff*, "Stratagemmi. Prospettive teatrali" 31(2015): 9-27.
- Falstaff nel tempo. Tribolazioni e travestimenti*, in S. Carandini (a cura di), *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Pacini Editore, 2016: 149-168.
- Tabori, di umore shakespeariano*, "Cultura tedesca/Deutsche Kultur" 51, a cura di M. Castellari (2016): 47-59.
- Gita al fero in abiti francesi. Virginia Woolf, Charles Mauron e "Commerce"*, in E. Esposito - C. Patey (a cura di), *I modernismi delle riviste: Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017: 153-66.
- Ford's Continental Visions*, in S. Haslam - L. Colombino - S. O'Malley, *The Routledge Research Companion to Ford Madox Ford*, London and New York, Routledge, 2019: 242-256.
- Teatro e migrazione. Attorno a due spettacoli recenti*, "Letteratura e Letterature" 13 (2019): 155-161.
- Valutando la valutazione. Perplexità*, "Letteratura e Letterature" 14 (2020): 151-155.
- Nel corso accidentale della storia. Voce, corpo e caso nella seconda tetralogia shakespeariana*, in P. Toffano (a cura di), *Il caso e la necessità. Arbitrarietà del racconto e criteri di verosimiglianza tra teoria e storia letteraria*, Pisa, Pacini editore, 2020: 65-84.

ALTRE PUBBLICAZIONI

Sezioni “Cronologia storica”, “Gli aspetti culturali” e “La nascita della Grande Londra” in *Londra*, Milano, Touring Club Italiano, 2002.

Sezioni “Le tappe della storia”, “Il profilo artistico e culturale”, “Tradizioni da inseguire e meditare” e “I luoghi della pittura” in *Provenza e Costa Azzurra*, Milano, Touring Club Italiano, 2002.

Indice dei nomi

- Abel, Elizabeth 109, 119
Adams, Robert M. 77n, 78, 81, 163
Addison, Joseph 152
Alciati, Andrea 52
Allen, Grant 99
Anna di Danimarca 34, 42
Anzi, Anna 26
Aretino, Pietro 51
Ashcroft, Peggy 157
Austen, Jane 135, 153, 155
Bachelard, Gaston 32, 37, 44, 45, 110, 111, 112, 114, 119
Bachtin, Michail 156
Bacon, Francis 35, 36
Baden-Powell, Robert 97
Baltrušaitis, Jurgis 37n
Barberini, Francesco 165
Barr Snitow, Ann 98
Barthes, Roland 144, 145, 146, 151
Baudelaire, Charles 113
Beer, Gillian 41, 116
Benveniste, Emile 156
Berman Marshall 143
Bernini, Lorenzo 114
Béroalde de Verville, François 56
Binney, Marcus 149
Boilly, Louis 171
Bonaparte, Napoleone 162
Booth, William 93n
Bosch, Hyeronimus 165
Boyle, Richard (Lord Burlington) 153
Braddock, Edward 96
Bronzino, Angiolo 54
Brown, Lancelot 34
Browne, William 110
Bruce, Thomas (Lord Elgin) 162, 169
Bruno, Giordano 51
Budgen, Frank 75
Buontalenti, Bernardo (Bernardo Timante Buonacorsi) 29, 31, 33
Byron, George Gordon 162
Cadioli, Alberto 25
Calvesi, Maurizio 58
Calvino, Giovanni 163
Camillo, Giulio (detto Delminio) 31, 33
Caponi, Paolo 124
Carr, Robert 34
Carrier, David 162
Castoldi, Alberto 54
Caterina II di Russia 168
Caus, Salomon de 27, 34-42
Cavecchi, Mariacristina 124
Ceserani, Remo 73
Chaloner, Thomas 34
Chamberlain, Joseph 97
Childers, Erskine 97
Christie, James 167
Cianci, Giovanni 16, 72
Ciniselli, Giulia 17
Cixous, Hélène 82

- Clair, Jean 171
 Clifford, James 98, 153
 Coleridge, Samuel Taylor 112
 Colonna, Francesco 56, 57, 59, 60
 Colvin, Sidney 98n
 Conrad, Joseph 94, 95, 98
 Copernico, Nicola 50
 Correggio (Antonio Allegri detto il) 164
 Correr, Teodoro 34
 Cosgrove, Stuart 149
 Cowper, William III, 112, 155
 Cremisi, Teresa 15
 Cuojati, Francesca 16, 124
 Cusatelli, Giorgio 15
 D'Agostino, Nemi 14
 Dalai, Paola 15
 Dallington, Robert 56
 Davison, Claire 16
 De Nardis, Luigi 14
 Dee, John 33, 51
 Defoe, Daniel 40, 154, 155
 dei Servi, Costantino 26, 36
 del Sarto, Andrea 165
 Descartes, René (Cartesio) 36
 Devereux, Robert (duca di Leicester) 30
 Donne, John 150
 Dryden, John 150
 Dürer, Albrecht 155, 164, 165
 Eco, Umberto 78
 Eliot, Thomas Stearns 72, 113
 Elisabetta I (Elisabetta Tudor) 30, 36, 51, 52
 Ellmann, Richard 76, 79
 Elton, Charles 114
 Enrichetta Maria Francia 165
 Enrico Stuart (principe di Galles) 26, 34, 36, 164
 Enrico IV (Enrico di Borbone) 32
 Enrico VIII (Enrico Tudor) 50, 169
 Esposito, Edoardo 73
 Evett, David 52, 60
 Fasano, Pino 73
 Federico IV del Palatinato 36
 Ferrer, Daniel 109, 119
 Fielding, Henry 123, 128, 130
 Filippo IV d'Asburgo 164
 Flaubert, Gustave 73, 113, 115
 Fludd, Robert 33
 Fogel, Jean-François 142
 Ford, Ford Madox (anche Ford Madox Hueffer) 72, 73, 93-104
 Foster, Norman 161
 Foucault, Michel 49, 158
 Francesco I di Francia 29, 50
 Frazer, James 98-102
 Freud, Sigmund 109, 119
 Fry, Roger 73, 115, 116, 119
 Frye, Northrop 55
 Gainsborough, Thomas 169
 Galsworthy, Ada 98n
 Garzanti, Livio 15
 Gedge, Morris 155, 156
 Geertz, Clifford 103, 104, 105
 Genette, Gérard 71, 75
 Gentileschi, Artemisia 164
 Gentileschi, Orazio 164
 Giacomo I (Giacomo Stuart) 26, 34
 Giordano, Luca 51, 166
 Giorgio I (Giorgio Ludovico di Hannover) 166
 Giorgio II (Giorgio Augusto di Hannover) 166
 Giorgio III (Giorgio Guglielmo Federico di Hannover) 166
 Giorgione (Giorgio da Castelfranco) 165
 Girouard, Mark 149
 Golding, William 40
 Gosse, Edmund 98n
 Greenwood, John 26
 Grimm, Jakob e Wilhelm (fratelli Grimm) III, 118
 Gwinne, Matthew 34
 Haddon, Alfred C. 99
 Hamilton, Charles 154

- Harding, Jason 72
 Hardy, Thomas 123, 131-133, 151, 152
 Haskell, Francis 165, 166
 Hawkins, Desmond 151
 Haydocke, Richard 51
 Henry, Albert 72
 Herzog & DeMeuron 161
 Hewison, Robert 149
 Hill, Octavia 157
 Hilliard, Nicholas 51
 Hillis Miller, Joseph 123, 128n, 130, 134n
 Hobbes, Thomas 153
 Holbein, Hans 164, 165, 169
 Howard, Thomas (Lord Arundel) 164
 Hudson, William Henry 98n
 Ishiguro, Kazuo 123, 127-144
 James, Henry 16, 73, 125, 134, 152, 155, 165, 168
 Jarman, Derek 17
 Jones, Inigo 26, 33, 26, 42
 Jonson, Ben 56
 Joyce, James 15, 71, 72, 75, 76-90, 113
 Kain, Richard 78, 82
 Kerver, Jacques 56
 Keynes, John Maynard 134, 137, 138
 Kiberd, Declan 15
 Kipling, Rudyard 97, 152
 Klein, Melanie 109
 Kneller, Godfrey 166
 Kruger, Paul 97
 La Fontaine, Jean de 114
 Lagorio, Gina 15
 Lancret, Nicolas 171
 Lang, Andrew 98, 99
 Languet, Hubert 52
 Laurent, Beatrice 16
 Lawrence, Thomas 98
 Le Carré, John 127
 Le Fèvre de la Boderie, Guy 34
 Le Guern, Michel 72, 88
 Le Nôtre, André 114
 Lees-Milne, James 149
 Leibniz, Georg 159
 Lely, Peter 166
 Leonardo da Vinci 51
 Lewis, Wyndham 98, 141
 Linati, Carlo 75
 Lodge, David 76, 89
 Lomazzo, Giovan Paolo 25, 51
 London, Jack 93
 Longhi, Roberto 54
 Lorrain (Claude Gellée) 166
 Lotman, Juri 83
 Loyola, Ignazio di 33
 Lydiat, Thomas 34
 Machiavelli, Niccolò 51
 Malinowski, Bronisław Kasper 98-104
 Mallarmé, Stéphane 13, 115, 116, 119
 Mantegna, Andrea 164, 166
 Maquerlot, Jean-Pierre 26
 Maria de' Medici (regina di Francia) 32
 Martin, Jean 56
 Marx, Eleanor 73
 Marx, Karl 143
 Marzola, Alessandra 73
 Masterman, Charles Frederick Gurney 93-99
 Mauron, Charles 73, 119
 Maxwell, James Clark 116
 Mazarino, Giulio 166
 Melchiori, Giorgio 15, 72
 Michelangelo (Michelangelo Buonarroti) 50, 165
 Mnouchkine, Ariane 14
 Mo, Timothy 123
 Montaigne, Michel de 26, 29, 30
 Montesquieu (Charles Louis de Sécondat) 143
 Moro, Tommaso 40
 Morris, William 152, 153
 Moser, Thomas C. 95
 Mosley, Oswald 135, 138
 Mozart, Wolfgang Amadeus 80, 82

- Murillo, Bartolomé Esteban 166
 Murray Scott, John 98n, 170
 Myers, Jeffrey Rayner 26
 Nora, Pierre 158
 Norris, Charles 136, 141
 Nouvel, Jean 161
 Omero 38, 40
 Ong, Walter 49
 Orazio (Quinto Orazio Flacco) 30, 31
 Orgel, Stephen 26, 33, 52
 Ousby, Ian 160
 Ovidio (Publio Ovidio Nasone) 55
 Palissy, Bernard 38
 Paradin, Claude 52n
 Peake, Robert 33
 Peirce, Charles 142
 Pepys, Samuel 16
 Perassi, Emilia 124
 Percy, Henry 51
 Pérec, Georges 84n
 Pett, Phineas 34
 Pio IV (Giovanni Angelo Medici di Marignano) 33
 Platone 38
 Platter, Thomas 50
 Plinio (Gaio Plinio Secondo) 30, 38
 Poe, Edgar Allan 115
 Pound, Ezra 76n, 78
 Poussin, Nicolas 166
 Praz, Mario 52
 Prior, Matthew 150
 Proust, Marcel 15, 71, 75
 Quatremère de Quincy, Antoine 162, 172
 Rabelais, François 56
 Raffaello (Raffaello Sanzio) 164, 165, 169
 Raleigh, Walter 35
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 166, 169
 Reni, Guido 165
 Repton, Humphrey 155
 Reynolds, Joshua 169
 Rhodes, Cecil 97
 Ribbentrop, Joachim von 134, 138
 Rodolfo II 35
 Romano, Giulio 164
 Ronchetti, Emanuele 15
 Ronsard, Pierre de 114
 Rosa, Salvator 166
 Rossi, Tiziano 15
 Rosso Fiorentino (Giovan Battista di Jacopo di Gasparre) 165
 Rousseau, Jean-Jacques 134n, 143
 Rubens, Pieter Paul 164, 165, 166, 169n
 Rushdie, Salman 127
 Sackville-West, Lionel 170
 Sackville-West, Victoria 160
 Sackville-West, Vita 150, 170
 Saint-John Perse (Alexis Léger) 112
 Samuel, Raphael 151, 154
 Schama, Simon 124, 154
 Scholes, Robert 76
 Scuriatti, Laura 124
 Seligmann, Germain 170
 Seligmann, Jacques 170
 Serlio, Sebastiano 31, 33, 37
 Shakespeare, William 27, 39, 42, 54, 55, 56, 60, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 112, 143
 Shaw, George Bernard 134
 Sidney, Philip 52, 55, 150
 Soane, John 16, 173
 Spenser, Edmund 52, 55
 Stanley, Henry M. 93n
 Stephen, Adrian 109
 Stevenson, Robert Louis 40
 Stirling, James 161
 Strimpel, Matilde 14
 Strong, Roy 26, 33, 35n,
 Swinburne, Charles Algernon 113
 Tasso, Torquato 25
 Teniers, David 166
 Thatcher, Margaret 153
 Thomas, Edward 152

Tintoretto (Jacopo Robusti) 52, 165
 Tiziano (Tiziano Vecellio) 52, 164, 165,
 166, 169n
 Tournier, Michel 40
 Turner, William 150
 Tyndall, John 116
 Uspensky, Boris 83
 Van Dyck, Antoon 164, 165
 Vanfasse, Natalie 16
 Vasari, Giorgio 25
 Vernet, Horace 171
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 30
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione) 31, 33, 37
 Wallace, Eglantine (Lady Wallace) 170
 Wallace, Richard 169, 170
 Walpole, Horace 150, 167, 168
 Walpole, Robert 166
 Walter, Natasha 158, 159
 Watteau, Anotine 170
 Wells, Herbert George 98, 134
 Whitney, Geoffrey 52n
 Wilkes, John 167
 Williams, Raymond 135
 Wilson, Edmund 78
 Wodehouse, Pelham Grenville 135
 Wolfe, John 51
 Wood, Edward (Lord Halifax) 134
 Woolf, Virginia 11, 17, 71, 73, 109-119
 Wright, Edward 34
 Wright, Patrick 149
 Yates, Frances 33
 Zeri, Federico 54

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

Parigina, milanese d'adozione, Caroline Patey è stata docente di letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Milano fino al 2018. Anglista sempre aperta alle suggestioni delle letterature comparate, della storia dell'arte e dell'antropologia, ha prodotto un *corpus* di saggi che spaziano in tutte queste direzioni. *Filigrane* propone tre percorsi critici all'interno della sua opera critica, corredati da un'antologia di saggi scelti.

Sara Sullam insegna letteratura inglese all'Università degli Studi di Milano, dove ha studiato sotto la guida di Caroline Patey. Si occupa di modernismo inglese in ottica comparata, e di rapporti editoriali tra Italia e Regno Unito nel Novecento.



di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Milano

Ledizioni 



9 788855 261463