



Anglistica Pisana welcomes contributions on English, Anglophone and North American literatures as well as articles characterized by an interdisciplinary or comparative approach. All articles and reviews submitted to the Editors, either in English or Italian, and accompanied by an English summary and keywords, should conform to our “Note per i collaboratori” and be sent as e-mail attachment to the Editors (fausto.ciompi@unipi.it; roberta.ferrari@unipi.it; laura.giovannelli@unipi.it). Books for review should be sent to the Editors at the following address: Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica, sezione di Anglistica, Via Santa Maria, 67, 56126 Pisa. Typescripts and unsolicited materials will not be returned unless the necessary International Reply Coupon is enclosed. In assigning copyright of printed articles to the publisher, authors may be granted permission to use their own material elsewhere, provided that *Anglistica Pisana* is duly notified and acknowledged as the original place of publication. All matters related to copyright, subscription, back issues, and advertising should be sent to the publisher: Edizioni ETS, 16-19, Piazza Carrara, 56127 Pisa, Italy, tel. (+39) 050.29.544, fax (+39) 050.20.158, e-mail: info@edizioniets.com

Anglistica Pisana

XIII (1-2)

2016

Editors

FAUSTO CIOMPI, ROBERTA FERRARI, LAURA GIOVANNELLI

Advisors

Sam Durrant (Leeds)

Francesco Gozzi (Pisa)

Anthony L. Johnson (Pisa)

Francesco Marroni (Pescara)

Franco Marucci (Venezia, Ca' Foscari)

Zdzisław Najder (Cracow European Academy)

Josiane Paccaud Huguet (Lyon II)

Allan Simmons (St Mary's University College, Twickenham)

J.H. Stape (Vancouver)

Cedric Watts (Sussex)

Timothy Webb (Bristol)

Direttore responsabile

Alessandra Borghini

Periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 31 del 1 dicembre 2004

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a referaggio 'cieco'.

Blind peer-reviewed six-monthly journal.

Abbonamento 2016, compresa spedizione	2016 Subscription, incl. shipping
Italia € 35,00 - Estero € 55,00	Italy € 35,00 - Abroad € 55,00
Arretrati	Back issues
Italia € 30,00 - Estero € 40,00	Italy € 30,00 - Abroad € 40,00
Bonifico su c/c Edizioni ETS srl	Bank transfer to Edizioni ETS srl
IBAN IT 97 X 06160 14000 013958150114	IBAN IT 97 X 06160 14000 013958150114
BIC/SWIFT CRIIT3F	BIC/SWIFT CRIIT3F
Causale: Abbonamento AP 2016	Reason: Subscription AP 2016

© Copyright 2017

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675255-0

ISSN 1827-4951

Anglistica Pisana

XIII, 1-2
2016



Edizioni ETS

This peer-reviewed journal is indexed and/or abstracted
in *ABELL*, *MLA International Bibliography*,
The Scriblerian.

INDICE

PART 1	9
MARIO GEROLAMO MOSSA, <i>The Cadence and Force of Earn Wisdom: Orality e scrittura nel Beowulf di Seamus Heaney (I parte)</i>	11
LUCA FIORENTINI, <i>Mary Shelley's The Last Man and Post-Apocalyptic Writing</i>	51
DOMINIQUE MILLET-GERARD, <i>Walter Pater and Beauty as a "Poetic Principle" of Continuity in Marius the Epicurean</i>	65
FRANCESCA MUSSI, <i>The TRC and Njabulo Ndebele's The Cry of Winnie Mandela: Claiming an "Ordinary" Female Space</i>	79
PAOLO BUGLIANI, <i>Animali da saggio: Birdwatching e festival culinari nella nonfiction di David Foster Wallace e Jonathan Franzen</i>	101
REVIEWS	127
Rec.: M. Lops e E. Rao (a cura di), <i>Gender/Genre. Saggi in onore di Maria Teresa Chialant</i> (Claudia Esposito)	129
Rec.: F. Marucci, <i>Storia della letteratura inglese. Dalle origini al 1625. Tomo II. Shakespeare</i> (Domenico Lovascio)	131
Rec.: A. Serpieri, <i>Avventure dell'interpretazione. Leggere i classici oggi</i> (Fausto Ciompi)	134
Rec.: M. Marroni, <i>Come leggere Robinson Crusoe</i> (Roberta Ferrari)	137
Rec.: E. Shaffer and C. Brown (eds), <i>The Reception of George Eliot in Europe</i> (Vita Fortunati)	140
INTERVIEWS	147
<i>Exploring Fantastic Liminality: An Interview with Kirsty Logan</i> (Roberta Ferrari)	149

PART 1

MARIO GEROLAMO MOSSA

THE CADENCE AND FORCE OF EARN WISDOM:
ORALITÀ E SCRITTURA NEL *BEOWULF* DI SEAMUS HEANEY
(I parte)

Abstract. This article analyzes Seamus Heaney's 1999 renowned poetic translation of *Beowulf* with the aim to explore the relationship between the idea of the poem's anonymous author and the translator's imitative and competitive attitude towards it. By contextualizing the work in Heaney's treatment of Medieval Literature both as a poet and as a translator, in the first part of the article the translation technique will be described with reference to the theory of the creative process and the notions of voice, orality, and literacy.

Keywords. Seamus Heaney, *Beowulf*, orality, literacy, formulaic, epic, contemporary poetry.

*Per tutto il tempo in cui una storia orale, conosciutissima,
non viene effettivamente raccontata, quanto resta di essa sono
le potenzialità, da parte di certi esseri umani, di raccontarla.*

(Walter Ong)

In poetry, we only believe what we hear.

(Seamus Heaney)

Introduzione

Quando, all'inizio degli anni Ottanta, M.H. Abrams e Jon Stallworthy proposero a Seamus Heaney di tradurre il *Beowulf* per la *Norton Anthology of English Literature*, il loro obiettivo principale era offrire al pubblico anglofono una versione del poema leggibile attraverso la voce di un grande poeta contemporaneo. Questo intento didattico presupponeva in qualche modo anche l'esigenza di avvicinare alla sensibilità moderna un'opera che il Novecento aveva spesso considerato troppo distante dalla sua tradizione di riferimento, se non addirittura illegittima all'interno del canone inglese e nei programmi universitari. La responsabilità di questa impresa non ricadde casualmente su Heaney, che già allora aveva ampiamente messo in luce lo stretto rapporto tra la sua poesia e la letteratura medievale in genere: il caso di *Sweeney Astray* (1983), libera traduzione del testo medievale irlandese *Buile Suibhne*, è in questo senso un episodio significativo, ma va contestualizzato entro un dialogo ininterrotto con il Medioevo che coinvolge lavori precedenti e successivi, come *North* (1975), *Station Island* (1984), *The Spirit Level* (1996), *Electric Light* (2001) e la traduzione del poema in medio scozzese *The*

Testament of Cresseid (2004).¹ La traduzione del *Beowulf* costituisce certamente la tappa più importante di tale percorso, soprattutto perché né l'autore né i curatori della *Norton* potevano immaginare che questo lavoro sarebbe divenuto allo stesso tempo un successo commerciale di portata internazionale,² una vetta della poesia contemporanea e una delle più famose, discusse e studiate interpretazioni del poema nella storia della sua ricezione moderna.³ Conclusa e pubblicata nel 1999 per i tipi di Faber, ricevette nello stesso anno il Whitbread Book of the Year Award e nel corso del decennio fu ristampata molte volte in formati editoriali diversi.⁴ Heaney offrì al pubblico anche una versione registrata della sua traduzione, trasmessa dalla BBC Radio 4 e raccolta in formato CD.⁵

Da un simile resoconto si intuisce che il segreto di questo *Beowulf* va individuato innanzitutto entro le sue potenzialità di adattamento a contesti molto differenti,

1. *The Testament of Cresseid* è un poema quattrocentesco scritto dallo scozzese Robert Henryson (1460-1500). Vi si narra il tragico destino di Cresseid (Cressida/Criseida/Criseyde), una donna troiana (figlia di Crise, sacerdotessa di Apollo) introdotta da Omero nel primo libro dell'*Iliade* e ricorrente in molte riscritture medievali e rinascimentali del ciclo troiano. A partire dal *Roman de Troie* del troviero Benoît de Sainte-Maure (XII sec.) e dal *Filostrato* boccacciano (1335ca), la storia del personaggio fu poi ripresa da Chaucer nel *Troilus and Criseyde* (1380ca). L'opera di Chaucer, a sua volta, servì da modello sia per il poema di Henryson sia per la shakespeariana *The Tragedy of Troilus and Cressida* (1601, poi ulteriormente rielaborata da Dryden nel 1679). La traduzione di Heaney (*The Testament of Cresseid: A Retelling of Robert Henryson's Poem* [London: Enitharmon, 2004]) concilia quattro tradizioni: quella scozzese con quella irlandese e quella classica con quella cristiana (si veda Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry* [Cambridge: D.S. Brewer, 2008], pp. 127-35). Tra le altre traduzioni di Heaney anche: *The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1991); *The Midnight Verdict* (Oldcastle: Gallery, 1993), traduzione parziale delle *Metamorfosi* ovidiane e del settecentesco poema irlandese *Cúirt an Mbeán Oíche* di Brian Merriman (1745ca-1805); *Laments* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1995), traduzione di *Treny* (1580), raccolta di elegie rinascimentali del polacco Jan Kochanowski (1530ca-1584); *Diary of One Who Vanished* (London: Faber, 1999), traduzione di un ciclo di canzoni del poeta ceco Jozef Kalda (1871-1921) messe in musica da Leoš Janáček; *Hallaig* (Sleat: The Sorley MacLean Trust, 2002), traduzione dell'omonimo poema in gaelico moderno dello scozzese Sorley MacLean (1911-1996); *The Burial at Thebes: A Version of Sophocles' Antigone* (London, Faber, 2004); *Aeneid: Book IV* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2016).

2. Nel 2000 vendette circa 200.000 copie e fu ristampato in ben sette edizioni, diventando un *best seller*.

3. John Niles ha definito la traduzione di Heaney "a millennial event in Old English studies" e "the most successful presentation that has yet been made of an Old English poem in the form of a modern English verse translation" (John D. Niles, "Heaney's *Beowulf* Six Years Later", in *Old English Heroic Poems and the Social Life of Texts* [Turnhout: Brepols, 2007], pp. 325 e 327).

4. Prima di comparire nella *Norton Anthology* ("*Beowulf*", in M.H. Abrams and S. Greenblatt [eds], *Norton Anthology of English Literature* [New York: Norton, 2000], pp. 29-99), la traduzione fu pubblicata in un'edizione separata senza testo a fronte (*Beowulf* [London: Faber, 1999]). Successivamente venne ristampata in due edizioni bilingue (*Beowulf: A New Verse Translation* [New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2000] e *Beowulf: A New Verse Translation* [New York: Norton, 2000]) e nella *Norton Critical Edition* curata da Daniel Donoghue ("The Text of *Beowulf*. A Verse Translation", in *Beowulf: A Verse Translation* [New York: Norton, 2002], pp. 3-78). Per maggiori dettagli sulle questioni editoriali si vedano: Inge Milfull and Hans Sauer, "Seamus Heaney: Ulster, Old English, and *Beowulf*", in Lucia Kornexl and Ursula Lenke (eds), *Bookmarks from the Past: Studies in Early English Language and Literature in Honour of Helmut Gneuss* (Frankfurt: Peter Lang, 2003), p. 89; John D. Niles, *op. cit.*, p. 326; Conor McCarthy, *op. cit.*, p. 89. Il *Beowulf* di Heaney è stato tradotto in italiano da Massimo Bacigalupo ("*Beowulf*", in *Beowulf. Con un saggio di J.R.R. Tolkien* [Roma: Fazi Editore, 2002], pp. 31-191).

5. Il formato CD è intitolato *Beowulf: The Original BBC Recording Read by Seamus Heaney* (St Paul: HighBridge, 2000). Estratti della lettura sono inclusi nel CD-ROM allegato alla *Norton Anthology*.

una qualità che gli studiosi hanno spesso sottolineato coinvolgendo questioni di poetica, di traduttologia, di politica e di filologia. Nella maggior parte dei casi l'accoglienza è stata molto positiva,⁶ ma le critiche allo *Heaneywulf* non sono mai mancate, specialmente dagli ambienti conservatori degli *Anglo-Saxon Studies*. In ogni caso, la ricca bibliografia prodotta dal 1999 a oggi conferma quanto Tom Shippey, con tono sarcastico, profetizzò all'indomani della prima edizione: "like it or not, Heaney's *Beowulf* is the poem now, for probably two generations".⁸

Dal punto di vista testuale, ciò che caratterizza questa traduzione rispetto a tutte le altre è la sua natura diglossica,⁹ dovuta all'utilizzo di moltissimi termini tratti dal *Northern Hiberno-English*. Questo registro distintivo, come riassume Conor McCarthy, è servito a Heaney "to write his own roots into this foundational work".¹⁰ Non stupisce quindi che la maggior parte dei saggisti e dei recensori si siano concentrati, con giudizi e scopi critici diversi, proprio sulle ragioni e sulle conseguenze di questa scelta, sia da una prospettiva politica e postcoloniale,¹¹ sia da una prospettiva filologica e traduttologica.¹² Tale argomento è connesso, diretta-

6. Tra gli altri: Michael Alexander, "Cracking the Norse Code", *The Guardian* (Sunday 26 September 1999); Terry Eagleton, "Hasped and Hooped and Hirpling: Heaney Conquers *Beowulf*", *The Guardian* (3 November 1999), pp. 1-7; Richard Eder, "*Beowulf* and Fate Meet in a Modern Poet's Lens", *The New York Times* (22 February 2000); Mel Gussow, "An Anglo-Saxon Chiller (With an Irish Touch); Seamus Heaney Adds His Voice to '*Beowulf*'", *The New York Times* (29 March 2000); Heather O'Donoghue, "*Beowulf: A New Translation*. By Seamus Heaney", *Translation and Literature*, IX: 2 (2000), pp. 231-36; S.A.J. Bradley, "*Beowulf* translated by Seamus Heaney", *The Cambridge Quarterly*, XXX: 1 (2001), pp. 82-86.

7. Questo è il soprannome dato alla traduzione di Heaney dalla maggior parte dei suoi detrattori, tra cui: Tom Shippey, "*Beowulf* for the big-voiced Scullions", *Times Literary Supplement* (1 October 1999), pp. 9-10; Nicholas Howe, "Scullionspeak", *The New Republic* (28 February 2000), pp. 32-37; Howell D. Chickering, "*Beowulf* and 'Heaneywulf'", *The Kenyon Review*, XXIV:1 (Winter 2002), pp. 160-78.

8. Tom Shippey, *op. cit.*, p. 9.

9. Giuseppe Brunetti, "Traduzioni del *Beowulf* in inglese moderno", in Maria Grazia Cammarota e Maria Vittoria Molinari (a cura di), *Testo Medievale e traduzione* (Bergamo: Bergamo U.P., 2001), p. 94.

10. Conor McCarthy, *op. cit.*, p. 107.

11. Loren C. Gruber, "'So.' So What? It's a Culture War. That's Hwaet!", *Geardagum*, XXIII (2002), pp. 67-84, poi in Jana K. Schulman and Paul E. Szarmach (eds), *Beowulf at Kalamazoo: Essays on Translation and Performance* (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2012), pp. 335-46; Matt Jordan, "Marxism, Not Manhood. Accommodation and Impasse in Seamus Heaney's *Beowulf* and Chuck Palahniuk's *Fight Club*", *Men and Masculinities*, IV: 4 (2002), pp. 368-79; Seth Lerer, "'On fagne flor': The Postcolonial *Beowulf*, from Heorot to Heaney", in Ananya Jahanara Kabir and Deanne Williams (eds), *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages: Translating Cultures* (Cambridge: CUP, 2005), pp. 77-102; Thomas McGuire, "Violence and Vernacular in Seamus Heaney's *Beowulf*", *New Hibernia Review*, X: 1 (Spring 2006), pp. 79-99; Ashok Bery, "Seamus Heaney's Acoustics", in *Cultural Translation and Postcolonial Poetry* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), pp. 101-31.

12. Daniel Donoghue, "The Philologist Poet: Seamus Heaney and the Translation of *Beowulf*", *Harvard Review*, XIX (Fall 2000), pp. 12-21; Conor McCarthy, "Language and History in Seamus Heaney's *Beowulf*", *English*, L (Summer 2001), pp. 149-58; Eugene O'Brien, "Seamus Heaney and the Ethics of Translation", *Canadian Journal of Irish Studies*, XXVII: 2 (2001) / XXVIII: 1 (2002), pp. 20-37; Eugene O'Brien, "More than a Language... No More of a Language": Merriman, Heaney, and the Metamorphoses of Translation", *Irish University Review*, XXXIV: 2 (2004); Giuseppe Brunetti, "Traduzioni del *Beowulf* in inglese moderno", *cit.*; Giuseppe Brunetti, "Ritradurre il *Beowulf*", in Vittoria Dolcetti Corazza e Renato Gendre (a cura di), *Lettura di Beowulf* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005), pp. 205-21; Massimo Bacigalupo, "*Beowulf* attraverso Heaney", in *Beowulf. Con un saggio di J.R.R. Tolkien*,

mente o indirettamente, anche alle altre due tendenze più diffuse, una riguardante i rapporti tra la traduzione, la letteratura in antico inglese e la produzione poetica dell'autore,¹³ l'altra il confronto tra la traduzione creativa di Heaney e quella letterale dello specialista Roy Michael Liuzza, comparsa anch'essa nel 1999.¹⁴ Alcuni contributi hanno infine cercato di coniugare tra loro tutte queste impostazioni, ricostruendo l'operazione dalle sue fasi elaborative al suo impatto sul pubblico.¹⁵

Nonostante tali direzioni critiche abbiano quasi sempre implicato considerazioni sul testo originale, sono pochi gli studiosi che hanno indagato la relazione specifica tra la traduzione e il modo in cui il traduttore ha inteso lo statuto del "poeta anonimo"¹⁶ nella sua prassi compositiva e nelle sue intenzioni d'autore. Nella convinzione che sia proprio la connessione tra questi due elementi a definire il delicato ruolo di Heaney in quanto filologo-poeta, obiettivo di questo lavoro sarà contestualizzare il metodo traduttivo entro la dialettica tra le nozioni di oralità e scrittura. Mentre nella prima parte della trattazione si ripercorrerà la carriera di Heaney in merito alla sua visione di Medioevo, la seconda parte sarà incentrata

cit., pp. 267-72; Massimo Bacigalupo, "Il tema della mortalità. Seamus Heaney rilegge *Beowulf*", *Poesia*, CLIX, (marzo 2002), pp. 22-26; Massimo Bacigalupo, "Scoprendo *Beowulf* con Seamus Heaney", in Vittoria Dolcetti Corazza e Renato Gendre (a cura di), *I Germani e gli altri* (Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003), pp. 179-94; Seth Lerer, "Sublime Philology: An Elegy for Anglo-Saxon Studies", in *Error and the Academic Self: The Scholarly Imagination, Medieval to Modern* (New York: Columbia U.P., 2002), pp. 55-101; Alison Finlay, "Putting a Bawn into *Beowulf*", in A.B. Crowder and J.D. Hall (eds), *Seamus Heaney: Poet, Critic, Translator* (New York: Palgrave Macmillan, 2007), pp. 136-54; Silvia Geremia, "A Contemporary Voice Revisits the Past: Seamus Heaney's *Beowulf*", *Estudios Irlandeses*, II (2007), pp. 57-67; John Harding Bell, *Word Oper Findan: Seamus Heaney and the Translation of Beowulf* (Honor Thesis, English Department, University of Richmond, 2007); Sandra M. Hordis, "What Seamus Heaney Did to *Beowulf*: An Essay on Translation and the Transmutation of English Identity", *LATCH*, III (2010), pp. 164-72.

13. Joseph McGowan, "Heaney, Caedmon, *Beowulf*", *New Hibernia Review / Iris éireannach Nua*, VI: 2 (Summer 2002), pp. 25-42; Chris Jones, "Old English Escape Routes: Seamus Heaney - The Caedmon of the North", in *Strange Likeness: The Use of Old English in Twentieth-Century Poetry* (Oxford: OUP, 2006), pp. 182-237; Chris Jones, "Where Now the Harp? Listening for the Sounds of Old English Verse, from *Beowulf* to the Twentieth Century", *Oral Tradition*, XXIV: 2 (2009), pp. 485-502; John D. Niles, "Old English Verse and Twentieth-Century Poets", *Contemporary Literature*, XLIX: 2 (Summer 2008), pp. 293-99; Heather O'Donoghue, "Heaney, *Beowulf* and the Medieval Literature of the North", in Bernard O'Donoghue (ed.), *The Cambridge Companion to Seamus Heaney* (Cambridge: CUP, 2009) pp. 192-205.

14. Frank Kermod, "The Geat of Geats", *New York Review of Books*, XLVII:12 (2000), pp. 18-21; Gernot Wieland, "*Beowulf: A New Verse Translation* by R.M. Liuzza; *Beowulf: A New Verse Translation* by Seamus Heaney", *Arbuthiana*, XI: 3 (Fall 2001), pp. 134-37; Katherine O'Brien O'Keefe, "Review of '*Beowulf: A New Verse Translation*', by Roy M. Liuzza", *The Medieval Review*, (13 July 2001); Hans Sauer, "Heaneywulf, Liuzzawulf: Two Recent Translations of *Beowulf*", in Uwe Böker (ed.), *Of Remembrance the Key* (Frankfurt/Main: Festschrift Karl Heinz Göller, 2004), pp. 331-48.

15. Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*; John D. Niles, "Heaney's *Beowulf* Six Years Later", *cit.*; Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, *cit.*; Hugh Magennis, "Seamus Heaney: A Living Speech Raised to the Power of Verse", in *Translating Beowulf. Modern Versions in English Verse* (Cambridge: D.S. Brewer, 2011), pp. 161-89.

16. Così verrà definito, nel corso della trattazione, l'autore a noi sconosciuto del *Beowulf*. L'esistenza di un "solo" poeta non è stata mai data per scontata dalla critica, che ha spesso ritenuto il poema un'opera costituita dall'unione di frammenti di altri testi composti oralmente (soprattutto i sostenitori della *oral-formulaic theory* di Parry e Lord). Tuttavia, specialmente a partire dal saggio di J.R.R. Tolkien intitolato "*Beowulf: The Monster and the Critics*" (1936), è sempre esistita anche una tendenza opposta, volta a valorizzare la qualità letteraria del *Beowulf* in quanto opera unitaria frutto di un progetto individuale.

sull'interpretazione del *Beowulf*, sulle fasi del processo traduttivo e sul confronto tra originale e traduzione, con particolare riferimento al concetto di linguaggio formulare.

Il Medioevo di Seamus Heaney tra rievocazione e restaurazione

Il rapporto di Heaney con la letteratura medievale non può essere compreso senza fare riferimento alla nota poetica del *boundary crossing* o attraversamento dei confini: secondo questa teoria, lo scopo della poesia va individuato nella possibilità di conciliare verità opposte per includerle in una nuova dimensione condivisa.¹⁷ L'intera poetica heaneyana è infatti segnata dal costante tentativo di risolvere la tensione dialettica tra un *self* e un *other* identificati di volta in volta in tutte le loro implicazioni biografiche e storico-sociali. Da questo punto di vista, l'interesse per la poesia medievale è motivato dall'esigenza di superare due binarietà principali strettamente connesse tra loro: quella spazio-temporale tra passato e presente e quella politico-culturale tra tradizione irlandese e tradizione inglese. La necessità di trovare un punto di incontro tra questi elementi è riflessa nella duplice prospettiva alla base dell'interpretazione del Medioevo: da una parte, essa implica un intento "restaurativo" proprio del traduttore e finalizzato a valorizzare nel presente le peculiarità formali dei testi antichi; dall'altra, essa è mossa da finalità "rievocative" appannaggio del poeta e intese ad attualizzare la letteratura medievale mediante una manipolazione creativa. La distinzione tra i concetti di restaurazione e rievocazione, tuttavia, resta evidente soprattutto da un punto di vista formale, perché entrambe le pratiche contribuiscono in modo diverso a rappresentare "a reality that is taken to be equal in complexity to our own, and hence a resource for understanding of our present circumstances".¹⁸

La poesia come scavo nella memoria: le Bog Bodies Poems e North

I presupposti di questo progetto sono rilevabili fin dalla celebre "Digging" (da *Death of a Naturalist* [1966]),¹⁹ in cui l'intento di "scavare" è un elemento che accomuna e distingue la generazione presente del poeta e quelle passate di suo padre e suo nonno. Lo scavo del poeta, infatti, non sarà condotto con la vanga (simbolo delle sue origini rurali), ma con una penna, e cioè con il mezzo non violento della poesia. In *Wintering Out* (1972)²⁰ e *North* (1975),²¹ rispettivamente la terza e la quarta raccolta di Heaney, l'esigenza di superare la binarietà tra passato e presente

17. Eugene O'Brien, "Binary Oppositions and the Fields of Force", in *Seamus Heaney: Searches for Answers* (London: Pluto Press, 2003), p. 16; Fausto Ciompi, "Seamus Heaney", in *Mondo e dizione. La poesia in Gran Bretagna e Irlanda dal 1945 a oggi* (Pisa: Edizioni ETS, 2007), p. 220.

18. Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, cit., p. 2.

19. Seamus Heaney, *Death of a Naturalist* (London: Faber, 1966).

20. Seamus Heaney, *Wintering Out* (London: Faber, 1972).

21. Seamus Heaney, *North* (London: Faber, 1975).

si riflette fin dal piano strutturale, costituito, in entrambi i casi, da una prima parte retrospettiva a cui si oppone una seconda parte politico-contemporanea.²² In queste due raccolte ritroviamo infatti le cosiddette *Bog Bodies Poems*, un gruppo di testi in cui lo scavo del poeta, ora connotato letteralmente in senso “archeologico”, è dedicato alla riesumazione, in Danimarca o altrove, dei corpi conservati nelle paludi (*bogs*) di uomini e donne uccisi o sacrificati durante l’Età del Ferro (“The Tollund Man”, da *Wintering Out*; “The Grauballe Man”, “The Bog Queen”, “The Punishment”, tutte da *North*). La condizione di queste vittime è per il poeta segno di un destino violento comune tanto alle mummie emerse dalle torbe irlandesi quanto alle vittime dei *troubles*.²³

È comunque a partire da *North* che questa visione poetico-archeologica del passato si collega direttamente alla storia e alla poesia medievale. I componimenti più rilevanti in questo senso sono: “Funeral Rites”, riscrittura di una storia tratta dall’islandese *Njal’s Saga*; “North” and “Viking Dublin: Trial Pieces”, che contengono entrambe riferimenti alla mitologia vichinga;²⁴ “Hercules and Antaeus”, che rimanda sia al medio irlandese *Lebor Gabála Éirenn* sia al poema antico inglese noto come *The Battle of Maldon*.²⁵ Come sostenuto da Chris Jones, l’origine di questi riferimenti rivela innanzitutto un “northern deposit”²⁶ fondato sulla combinazione di elementi desunti dalla tradizione anglosassone e elementi appartenenti alla tradizione norrena. Secondo Jones dietro questa commistione vi sarebbe l’intenzione di creare un “archetypal paradigm” della violenza tribale finalizzato a complicare ulteriormente la già complessa stratificazione temporale della raccolta. Se, tuttavia, “the book’s philological frame of reference relies as much (or perhaps more) on Old English as it does on Old Norse”²⁷ è perché la tradizione anglosassone svolge una funzione formale diversa da quella norrena. La prima sembra dominare la superficie intertestuale dei componimenti: così, quando in “Funeral Rites” si narra la tregua delle faide islandesi, viene usata la metafora della memoria in quanto *cud* (vv. 65-66: “the cud of memory / allayed for once, arbitration”),²⁸ che rimanda al processo di memorizzazione di Caedmon descritto da Beda (*H. E.*, IV, 22, 4: “At ipse cuncta, quae audiendo discere poterat, rememorando secum, et quasi mundum animal ruminando, in carmen dulcissimum conuertebat [...]”).²⁹ In “North”, similamente, la *swimming tongue* della nave vichinga consiglia al poeta

22. Fausto Ciompi, *op. cit.*, p. 227.

23. *Ibidem*, p. 226.

24. Joseph McGowan, *op. cit.*, p. 32.

25. Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, cit., p. 4.

26. Jones riutilizza per *North* la dicitura usata da Heaney in riferimento alla lingua poetica di Ted Hughes: “Hughes relies on the northern deposit, the pagan Anglo-Saxon and Norse elements” (“Englands of the Mind” [1976], in *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978* [London: Faber, 1980], p. 152; tr. it. a cura di Massimo Bacigalupo, *Attenzioni: prose scelte 1968-1978* [Roma: Fazi, 1996]).

27. Chris Jones, “Old English Escape Routes”, cit., p. 204.

28. Seamus Heaney, “Funeral Rites”, in *North*, cit., pp. 15-24, 24.

29. “Quanto egli imparava da questo insegnamento lo meditava tra sé e, per dir così, lo ruminava, come un santo animale, e lo trasformava in dolcissime composizioni poetiche” (Beda Venerabilis, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* [731ca], IV, 22, 4; ed. it. a cura di Michael Lapidge e tr. di Paolo Chiesa, *Storia degli inglesi* [Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2010], Vol. II: Libri III-V, pp. 280-81).

“Lie down / in the word-hoard”, ma *word-hoard* (dall’antico inglese *word-bord*, “treasure of words”)³⁰ non è una metafora di origine norrena.³¹ L’antico norreno andrebbe individuato soprattutto entro la dimensione prosodica della quartina di *North*, che presenta una frammentazione versale e un sillabismo più vicini ai tre o quattro accenti forti della poesia scaldica che non ai quattro del verso allitterativo.³²

Se questa teoria fosse vera, confuterebbe un assunto condiviso, con giudizi alterni, da molta critica heaneyana.³³ Comunque stiano le cose, la lunga lista di riferimenti e allusioni al Medioevo nordico rientra certamente nell’intenzione di arcaicizzare i *patterns* metrico-stilistici e creare uno statuto di poeta che, come ricorda Fausto Ciompi, “si fa bardo, cantore della gloria nazionale, capace di elevare a rango divino il più comune campagnolo”.³⁴ Questa rievocazione dell’antico è dunque atta a svolgere importanti funzioni di resistenza culturale, il cui apice simbolico coincide con la sesta e ultima sezione di “Kinship”. Qui, interpretando un passo della *Germania* di Tacito riferito a una “insula Oceani” che Heaney identifica con

30. Per rendere più evidente il confronto tra le scelte traduttive di Heaney e i testi originali, le traduzioni letterali dall’antico inglese verranno proposte in inglese moderno. Per il *Beowulf*, si useranno le traduzioni letterali contenute in: Andy Orchard, *A Critical Companion to Beowulf* (Cambridge: D.S. Brewer, 2003); Kevin S. Kiernan, *Electronic Beowulf* (London: British Library and Michigan U.P., 1999 [2016⁴], al link: <http://ebeowulf.uky.edu/ebeo4.0/start.html> [ultimo accesso 06/09/2016]); Charles Leslie Wrenn, *Beowulf. With the Finnesburg Fragment* (London: Harrap, 1953 [1973³]). La scelta di quest’ultima edizione (rivista in collaborazione con Whitney French Bolton) non è casuale: Heaney, infatti, utilizzò le sezioni lì tradotte e l’apparato come base per la sua stessa traduzione. La riscoperta del termine *bolian* viene definita “illumination by philology” proprio perché fu conseguente alla lettura della voce corrispondente nel glossario di Wrenn (“Introduction”, in *Beowulf: A New Verse Translation*, cit., p. xxv). Inoltre, sebbene i riferimenti editoriali indichino la quarta edizione (1988) come testo di riferimento, Heaney usò in realtà una copia della terza (1973). Cfr. Hugh Magennis, *op. cit.*, p. 163.

31. In antico inglese il composto compare sette volte soltanto in poesia, spesso come oggetto di *onlucan* (“unlock”). Nel *Beowulf* è usato al verso 259b (“word-hord onleac”) per introdurre la risposta di Beowulf alla sentinella danese (si trova, cioè, in una posizione rilevante, dal momento che, anche se il lettore ancora non lo sa, è questa la prima volta che sentiamo la voce dell’eroe). Nel suo recente contributo intitolato “The Representation of the Mind as an Enclosure in Old English Poetry” (*Anglo-Saxon England*, XXV [2006], pp. 57-90), Britt Mize afferma: “[...] the compound *wordbord* may be understood as a kenning for the mind itself, [...] constructed on the same fundamental concept of the mind as an enclosure with contents. A *wordbord* is not merely a ‘collection of words’ in the modern sense (that is, ‘vocabulary’), as Bosworth–Toller’s definition ‘word-hoard, store of words’ would imply, but the discursive treasury—a container full of that which may be said, or thoughts—that its possessor can *onlucan* ‘unlock’ in the act of speech” (*ibidem*, p. 70). L’occorrenza del composto in “North” è così spiegata da John Niles: “What that Old English kenning primarily denotes is the poetic lexicon of the earliest English poet. By using the term ‘word-hoard’, Heaney implies that the great task lying before him is not only to cultivate a personal voice, but also to incorporate into his own language the voice of ancient eloquence in English verse” (“Heaney’s *Beowulf* Six Years Later”, cit., pp. 333-34). Oltre a conservare l’occorrenza nella sua traduzione del *Beowulf* (v. 258: “The leader of the troop unlocked his word-hoard”), Heaney userà il composto anche in “On His Work in the English Tongue” (*Electric Light* [London: Faber, 2001], pp. 61-63), in riferimento al poeta anonimo (“And the poet draws from his word-hoard a weird tale / of a life and a love balked [...]”). Cfr. Milfull and Sauer, *op. cit.*, p. 92.

32. Chris Jones, “Old English Escape Routes”, cit., p. 214.

33. Cfr. Edna Longley, “North: ‘Inner émigré’ or ‘Artful Voyeur’?”, in Tony Curtis (ed.), *The Art of Seamus Heaney* (Bridgen: Seren, 1982 [2001⁴]), pp. 65-95; Neil Corcoran, “The Appetites of Gravity: North (1975)”, in Neil Corcoran, *The Poetry of Seamus Heaney* (London: Faber, 1998), pp. 53-82.

34. Fausto Ciompi, *op. cit.*, p. 228.

l'Irlanda (40, 2-3),³⁵ il poeta invita esplicitamente lo storico latino a prendere atto di una situazione opposta rispetto a quella descritta nella sua opera: la *pax* portata nell'isola dalla Madre Terra (Nertho), infatti, è in realtà una "desolate peace" conseguente al massacro dei suoi abitanti (vv. 124-133: "And you, Tacitus, / observe how I make my grove / on an old crannog / piled by the fearful dead: / a desolate peace. / Our mother ground / is sour with the blood of her faithful [...]")³⁶ e la dea stessa viene descritta nell'atto di ingoiare sia l'amore sia il terrore dei suoi figli (vv. 148-149: "how the goddess swallows / our love and terror").³⁷

Bone Dreams: *un'analisi*

Nell'universo di citazioni e rimandi al Medioevo inteso come scavo nella memoria, "Bone Dreams"³⁸ svolge certamente un ruolo di primaria importanza. In particolare, la critica ha individuato in questo componimento gran parte dei presupposti teorici e stilistici che saranno alla base della traduzione del *Beowulf*.³⁹ Lo stesso titolo, per esempio, deriva dalla fusione dei composti antico inglesi *bān-hūs* ("bone-house", *kenning* per "body") e *man-dream* o *sele-dream* (lett. "noise of

35. "[...] Nec quicquam notabile in singulis, nisi quod in commune Nerthum, id est Terram matrem, [...] Est in insula Oceani castum nemus, dicatumque in eo vehiculum, veste coniectum; attingere uni sacerdoti concessum. Is adesse penetrali deam intellegit vectamque bubus feminis multa cum veneratione prosequitur. Laeti tunc dies, festa loca, quaecumque adventu hospitioque dignatur. Non bella ineunt, non arma sumunt; clausum omne ferrum; pax et quies tunc tantum nota, tunc tantum amata, [...]". Nella traduzione di Luca Canali: "[...] Nulla di notevole in loro, salvo che hanno in comune la venerazione di Nertho, cioè la Terra madre [...] V'è in un'isola dell'Oceano un bosco intatto, e in esso un carro sacro coperto da una tela; solo al sacerdote è concesso toccarlo. Questi sente la presenza della dea nell'intimo del santuario e la segue con grande venerazione portata sul carro tirato da giovenche. Allora giorni di giubilo, e luoghi festosi, quelli che la dea degna della sua visita e della possibilità di ospitarla. Non vanno in guerra, non prendono le armi; ogni ferro è riposto; pace all'esterno, quiete all'interno, allora soltanto conosciute, allora soltanto amate [...]" (Publius Cornelius Tacitus, *De origine et situ Germanorum* [98 d.C.], 40, 2-3; ed. it. e tr. di Luca Canali, *La Germania* [Pordenone: Editori Riuniti, 1991], pp. 52-53). Oltre che in "Kinship", la dea è presente anche in "Nerthus" (in *Wintering Out*, cit., p. 49).

36. Seamus Heaney, "Kinship", in *North*, cit., p. 45. Secondo Emanuela Zirzotti (*L'intertestualità nell'opera di Seamus Heaney: l'incontro con i classici greci e latini* [Tesi di dottorato in "Letterature di lingua inglese", supervisor: prof. Piero Boitani e prof. Riccardo Duranti, Università La Sapienza, Roma, a.a. 2006-2007], p. 182) il concetto di "desolate peace" deriva da un passo dell'*Agricola* in cui Tacito, riportando il discorso antiromano del capitano britanno Calgaco, scrive: "Auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium, atque ubi solitudinem faciunt, pacem appellant". Nella traduzione di Bianca Ceva: "Rubare, massacrare, rapinare, questo essi, con falso nome, chiamano impero e là dove hanno fatto il deserto, dicono d'aver portato la pace" (Publius Cornelius Tacitus, *De vita et moribus Iulii Agricolae* [98 d.C.], 30, 7]; ed. it. a cura di Luciano Lenaz e tr. di Bianca Ceva, *La vita di Agricola. La Germania* [Milano: BUR, 1990], pp. 140-41).

37. *Idem*.

38. Seamus Heaney, "Bone Dreams", in *North*, cit., pp. 27-30.

39. Joseph McGowan, *op. cit.*, pp. 29-30; Inge Millfull and Hans Sauer, *op. cit.*, pp. 93-96; Chris Jones, "Old English Escape Routes", cit., pp. 207-13; John D. Niles, "Heaney's *Beowulf* Six Years Later", cit., p. 334; Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, cit., p. 99.

man” e “noise in the hall”, entrambi per “festivity/revelry”).⁴⁰ Il componimento descrive innanzitutto il ritrovamento, da parte del narratore, dello scheletro di un animale che, mentre nella prima sezione della poesia viene denominato “white bone”, nella seconda è definito proprio mediante il composto originale “bone-house”.⁴¹ Questa citazione potrebbe essere una allusione diretta al *Beowulf*, anche perché poco prima lo scheletro era stato paragonato a uno *ship-burial* che richiama quello di Scyld. A partire dalla fine della stessa sezione, il poeta ricostruisce la storia della lingua inglese andando a ritroso dalle influenze francesi e latine fino al periodo anglosassone. Questo “scavo” motiva anche una riproduzione metrica, stilistica e linguistica della poesia in antico inglese, che qui, per esempio, consiste nell’associazione fra l’immagine di uno *scop* nell’atto di recitare i suoi versi allitterativi e l’uso delle allitterazioni (“to the scop’s / twang, the iron / flash of consonants / cleaving the line”).

Tema centrale della terza sezione è la tensione che il poeta percepisce tra la monotonia della grammatica e del vocabolario moderni e le possibilità espressive della lingua antica. Ritorna in tal senso la citazione testuale di *bān-hūs*, ora descritta come un prezioso oggetto ritrovato dentro un forziere (“In the coffered / riches of grammar / and declensions / I found bān-hūs”). A questo gioiello recuperato corrisponde un ulteriore scavo nella memoria e una complessa interpretazione metaforica. Alla “casa delle ossa” vengono infatti attribuite suggestioni direttamente tratte dal *Beowulf*, come avviene con le *benches* (“panche”), che non sembrano qui riferite a Heorot, ma a una sorta di “sala dell’idromele” esistente dentro il composto stesso. La nuova *mead-hall* è un luogo in cui non viene custodito soltanto il passato, ma la fragilità del destino umano (“its fire, benches, wattle and rafters, / where the soul / fluttered a while / in the roofspace”): la “casa delle ossa” può proteggere la vita per un breve tempo, ma poi sarà costretta a diventare un guscio vuoto. Questa associazione non rimanda solo alla nota metafora usata da Beda (*H. E.*, II, 13, 3)⁴² ma a una dialettica tra *melancholy* e *fortitude* che è alla base dell’in-

40. Heaney tuttavia intende *dream* nel senso moderno di “reverie” e non nel senso antico inglese di “joyful sounds”, “music” (cfr. Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*, p. 93).

41. Nella sua traduzione del *Beowulf* Heaney utilizzerà questo composto ai versi 2508 e 3147. Al verso 1445, invece, renderà *bancofan* come “the bone-cage of his body”.

42. In dubbio se convertirsi o meno al cristianesimo, Re Edwin di Northumbria chiede un parere ai suoi consiglieri e uno di essi risponde: “Talis [...] mihi videtur, rex, uita hominum praesens in terris, ad comparisonem eius quod nobis incertum est temporis, quale cum te residente ad caenam cum ducibus ac ministris tuis tempore brumali, accenso quidem foco in medio et calido effecto cenaculo, furentibus autem foris per omnia turbinibus hiemalium pluuiarum uel niuium, adueniens unus passerum domum citissime perualauerit; qui cum per unum ostium ingrediens mox per aliud exierit, ipso quidem tempore quo intus est hiemis tempestate non tangitur, sed tamen paruissimo spatio serenitatis ad momentum excursu, mox de hieme in hiemem regrediens tuis oculis elabitur. Ita haec uita hominum ad modicum apparet; quid autem sequatur, quidue praecesserit, prorsus ignoramus. Unde, si haec noua doctrina certius aliquid adtulit, merito esse sequenda uidetur”. Nella traduzione di Paolo Chiesa: “Questa vita degli uomini sulla terra, mio sovrano, in confronto a tutto il tempo che è per noi sconosciuto, mi sembra simile a quando, durante l’inverno, tu siedi a cena con i tuoi guerrieri e i tuoi ministri, in una sala calda per il gran fuoco che vi arde nel centro, mentre fuori ovunque infuria una bufera di pioggia e di neve. Un passero attraversa con rapido volo la sala, entrando da una porta e subito uscendo dall’altra; nell’attimo in cui rimane dentro non è colpito dalla burrasca invernale, ma trascorso quel brevissimo momento di

interpretazione heaneyana di tutta la poesia in antico inglese.⁴³ Così come la seconda sezione si era conclusa con l'imitazione del verso allitterativo, la terza finisce con una sequenza di nuovi composti creati dal poeta (*love-den, blood-bolt, dream-bower*). Si legga la quarta sezione:

Come back past
 philology and kennings,
 re-enter memory
 where the bone's lair

 is a love-nest
 in the grass.
 I hold my lady's head
 like a crystal

 and ossify myself
 by gazing: I am screes
 on her escarpments,
 a chalk giant

 carved upon her downs.
 Soon my hands, on the sunken
 fosse of her spine,
 move towards the passes.

Il legame tra filologia e poesia che prima era alla base della rievocazione del mondo anglosassone viene ora messo da parte (“Come back past / philology and kennings, / re-enter memory”) affinché lo “scavo” nella memoria si fondi su altri presupposti “visionari”. Qui infatti il luogo dove il poeta aveva trovato le ossa dell'animale viene sottoposto a una duplice visualizzazione temporale: esso è uno spazio che appartiene sia al presente della narrazione sia a un punto così remoto del passato da assumere tratti quasi preistorici e pre-linguistici. Quella stessa fossa diventa adesso un *love-nest in the grass* in cui il poeta è affiancato da una figura femminile che viene descritta come una montagna dalle fattezze solide e perenni. Il poeta, cercando di accarezzarle, assume una consistenza metamorfica e instabile: egli è prima un essere fatto di sole ossa (“and ossify myself / by gazing [...]”), poi un cumulo di detriti sui suoi fianchi-scarpate (“[...] I am screes / on her escarpments”) e infine un gigante di gesso intagliato sulle sue curve-declivi (“a chalk giant / carved upon her downs”). La

quiete subito sfugge al tuo sguardo e ritorna al gelo dal quale è venuto. Così pure la vita dell'uomo è visibile, ma per un solo momento; di ciò che è prima e dopo quest'attimo nulla sappiamo. E dunque se questa nuova religione ci dà una certezza, mi sembra giusto seguirla” (Beda Venerabilis, *op. cit.*, II, 13, 3; ed. it. a cura di Michael Lapidge e tr. di Paolo Chiesa, *Storia degli Inglesi* [Milano: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2008], Vol. I: Libri I-II, pp. 178-79).

43. Seamus Heaney, “Introduction”, cit., p. xxii. L'immagine della *ball* e delle *benches* ritornerà, con gli stessi significati, anche nella poesia in prosa “The Wanderer” (in *Stations* [Belfast: Ulsterman, 1975], poi in *Opened Ground: Poems 1966-1996* [London: Faber, 1998], p. 88), un testo indipendente che però intende rifarsi, nel titolo e in alcune citazioni testuali (tra cui la soluzione *ring-giver*), all'omonima elegia antico-inglese. Lo scopo di Heaney è qui utilizzare il sentimento elegiaco tipico della poesia inglese antica per rievocare in termini simili le proprie origini nord-irlandesi.

sezione si conclude in modo altrettanto visionario: vediamo infatti le mani del poeta “on the sunken / fosse of her spine” che si apprestano a “move towards the passes”. Questa chiusa, coerente con l’immaginario erotico dei versi precedenti, sembra consentire una ricostruzione dell’intera sequenza di visioni.

Non è infatti fisicamente presente nessuna donna, ma è piuttosto il poeta che, toccando le ossa ritrovate (simbolo dello stesso fragile destino descritto nella sezione precedente), sente con esse un legame così profondo da avere bisogno di conferire loro una nuova vita. L’unico modo che il poeta conosce per raggiungere tale scopo è trasfigurare se stesso e gli anonimi resti secondo la proporzione “poeta amante” e “donna amata”. Tale trasformazione implica in un primo momento l’inversione della loro consistenza: le ossa diventano una figura umana femminile, mentre il poeta si auto-ossifica. Tuttavia, la caratterizzazione femminile si rivela inadatta a contenere l’immensità del passato che “sprigiona” dalle ossa in seguito alla loro umanizzazione. Il poeta, per questo, è costretto a correggere il tiro creando una sorta di *mise-en-abyme* di metafore in cui le “ossa-donna” vengono ora susunte in una “donna-montagna”. Se però la nuova caratterizzazione è funzionale dal punto di vista delle ossa, non lo è dal punto di vista del poeta, che è continuamente costretto a ridefinire invano il proprio statuto di “amante” della “donna-montagna”. Il poeta non riesce a trasformarsi in montagna e diventa quindi prima un cumulo di detriti e poi un gigante di gesso: entrambe le immagini simboleggiano una grandezza promessa e disillusa che è sia quella del poeta in quanto soggetto sia quella del presente in quanto condizione temporale. Tuttavia, anche se ossa e poeta, passato e presente, sembrano costretti a restare su piani esistenziali diversi, la rivalizzazione voluta dal poeta non si è rivelata inutile: per quanto imperfetta, infatti, essa ha creato comunque la possibilità di un’interazione che, nello stesso momento in cui ribadisce la sua provvisorietà, dichiara anche la sua esistenza confinata esclusivamente entro la dimensione poetica.

Avendo riconosciuto e accettato questo dislivello tra sé e le ossa, l’io non tenta più di trasformarsi, ma ritorna umano: vediamo le sue mani “on the sunken / fosse of her spine, / move towards the passes”. Qui il termine *spine* ha un’alta densità semantica e può coprire tre significati diversi la cui gerarchia è imposta dal contesto, ossia dalla vicina consonanza tra le parole *fosse* e *passes*. Trattandosi di una “donna-montagna” il suo primo significato è “cresta”, nel senso di “linea di congiungimento di due versanti montuosi opposti”. Il termine *fosse* indica quindi un “fossato” e contribuisce a collocare il soggetto in una posizione più bassa rispetto a quella della montagna; da questa posizione il soggetto può attraversare il *pass* (“passo”, “valico”). Tuttavia, essendo la “donna-montagna” una trasfigurazione delle ossa, il secondo significato di *spine* è “spina dorsale”, mentre *fosse* diventa qui la “fossa” dove il poeta ha ritrovato le ossa (secondo un’idea di scavo già ricordata dal precedente *my hands*). Una terza accezione “sommersa” è quella che associa *spine* alla “costola di un libro”, ossia a quell’elemento che tiene insieme i fascicoli di un volume. Seguendo questa interpretazione, *pass* assumerebbe il significato di *passage* “passo, brano di un libro”. Per cui, in un certo senso, è come se il poeta avesse ritrovato anche lo “scheletro di un libro”, un libro ancora leggibile nei suoi

passages per il fatto che la sua *spine* si è conservata. Anche se l'oscillazione tra i primi due significati è più evidente, ci sono almeno due elementi che vanno verso la terza accezione: 1) all'inizio della sezione, il passaggio a una fase successiva dello "scavo" chiamava in causa la filologia come mezzo di conoscenza e ricostruzione testuale (nella coppia "philology and kennings"); 2) la doppia presenza, all'inizio e alla fine della sezione, di un riferimento al mondo della letteratura del passato potrebbe nascondere l'intenzione di creare una struttura a *envelope* ricorrente tanto nella poesia di Heaney quanto nella poesia inglese antica. Questo tratto stilistico sarebbe del tutto coerente con l'imitazione del metro allitterativo e con il gruppo di composti che chiudevano le due sezioni precedenti.

Comunque stiano le cose, la chiusa della quarta sezione introduce una nuova ambiguità identificativa, che sarà sviluppata nelle ultime due sezioni della poesia: non più quella tra il poeta e le ossa, ma quella tra le ossa e la "donna-montagna". In modo simile al caso di *spine*, infatti, la donna-montagna sarà descritta variamente anche attraverso la sua imponente struttura ossea: così le "knuckles' paving" e il "long wicket / of collar-bone". Queste descrizioni, non a caso, la rendono assimilabile all'*Hadrian's Wall* e al *Maiden Castle*, rovine monumentali che rappresentano il momento culminante di tutta la visione e chiudono la quinta sezione. Nella sesta e ultima, infine, si ritorna sul piano della realtà e quanto è stato descritto prima viene ora rievocato al passato. Questo resoconto è per noi il racconto vero e proprio e ci informa infatti che le ossa appartenevano a una talpa.⁴⁴ La trasfigurazione visionaria, però, ritorna solo in forma calibrata e senza pretese: prima è esplicitata in quanto percezione illusoria che scambia il corpo della talpa per il coltro dell'aratro ("I had thought the mole / a big-boned coulter / but there it was / small and cold / as the thick of a chisel") e poi è un'iperbole pacatamente ironica in cui la pelliccia dell'animale è associata ai Monti Pennini ("I was told 'Blow, / blow back the fur on his head. [...] And feel the shoulders.' / I touched small distant Pennines / a pelt of grass and grain / running south").

Verso il Beowulf: Sweeney Astray e The Haw Lantern

Anche se la successiva *Field Work* (1979)⁴⁵ non presenta la stessa bipartizione strutturale delle due opere precedenti, ritroviamo anche qui una fitta serie di riferimenti al Medioevo, desunti per la maggior parte dalla *Commedia* dantesca. Oltre alla traduzione dell'episodio del conte Ugolino, possiamo ricordare: "The Strand at Lough Beg", che contiene citazioni dal Dante tradotto da Dorothy Sayers e allusioni a *Buile Suibhne*; "An Afterwards", in cui Heaney immagina se stesso condannato al nono cerchio dell'Inferno; "Leavings", "A Dream of Jealousy" e "The Harvest Bow", tutte contenenti altre citazioni dantesche; "September Song", in

44. Il cambio di tono tra le prime cinque sezioni e la sesta ha fatto pensare ad alcuni che le ossa della talpa indichino un ritrovamento diverso rispetto a quello descritto prima (così Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*, p. 96).

45. Seamus Heaney, *Field Work* (London: Faber, 1979).

cui compare una traduzione del primo verso della *Commedia*.⁴⁶ Dal punto di vista stilistico, invece, troviamo ancora elementi riconducibili all'antico inglese, come nel settimo dei "Glanmore Sonnets",⁴⁷ in cui il composto *whale-road, kenning* per "mare", tornerà identico anche nel *Beowulf* (v. 10, da *bronrad*).⁴⁸

Sweeney Astray (1983),⁴⁹ come anticipato, è il primo lavoro in cui Heaney mette alla prova le sue capacità di traduttore. In questo senso, la scelta del testo di riferimento, il gaelico *Buile Suibhne*,⁵⁰ dipende da due fattori concomitanti, uno letterario e uno culturale. Il primo è senz'altro la rievocazione di un'opera che aveva già esercitato una grande influenza sulla letteratura novecentesca irlandese⁵¹ e non solo.⁵² Il secondo è l'intento post-coloniale di ri-appropriarsi del gaelico come passo

46. Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, cit., p. 4.

47. Chris Jones, "Old English Escape Routes", cit., p. 221.

48. Sulle motivazioni che spinsero Heaney a usare *whale-road*. Cfr. *ibidem*, p. 222.

49. Seamus Heaney, *Sweeney Astray* (Derry: Field Day, 1983).

50. Il titolo dell'opera, databile tra XIII e XVI secolo, significa "La pazzia di Suibhne". Si tratta di un racconto in versi e prosa incentrato sulla storia del re del Dál nAraidi (Ulster) Suibhne. Questi, essendo stato maledetto dal chierico locale Rónán, diventa pazzo durante la battaglia di Magh Rath (637, combattuta storicamente tra il Re Supremo dell'Irlanda Domnal II e suo figlio adottivo Congal Cáech). Credendo di essere stato trasformato in un uccello, Suibhne inizia a condurre una vita selvaggia, vagando di luogo in luogo e recitando poesie che lamentano la sua condizione. Nonostante i tentativi di riportarlo alla ragione si rivelino tutti fallimentari, alla fine della storia, quando Suibhne giace morente, il chierico Moling riesce a riconciliarlo con la Chiesa. La figura di Suibhne è il corrispettivo irlandese del "wild man of the woods", un tema di origine celtica che, oltre ad aver conosciuto coeve realizzazioni gallesi (*The Myrddin fragments*) e scozzesi (*Lailoken Fragments*), fu utilizzato dallo storico britannico Goffredo di Monmouth (1100-1155 ca) per dare origine alla figura del Mago Merlino (introdotta per la prima volta nella sua *Prophetia Merlini* e ulteriormente rielaborata nella successiva *Vita Merlini*). Cfr. Neil Thomas, "The Celtic Wild Man Tradition and Geoffrey of Monmouth's 'Vita Merlini': Madness or 'Contemptus Mundi'?", *Arthuriana*, X:1 (2000), pp. 27-42.

51. Tra i più noti adattamenti, va ricordato il romanzo *At Swim-Two-Birds* (New York: Pantheon, 1939) di Brian O'Nolan, opera dalla complessa struttura in cui la traduzione di *Buile Suibhne* è concepita in quanto "tale-whitin-a-tale-within-a-tale-within-another-tale" (Conor McCarthy, *op. cit.*, p. 14).

52. In particolare, è stato suggerito (Denell Marie Downum, "*Feathered Glory*": *A Poet in Flight from Medieval Ireland to the Twentieth Century* [New York: Columbia University Academic Works, 2006] pp. 170-72) che *Sweeney Agonistes: Fragments of an Aristophanic Melodrama* (1932) di T.S. Eliot potrebbe avere dei rapporti sia con *Buile Suibhne* sia con *Sweeney Astray*. Sebbene i documenti a nostra disposizione non consentano di stabilire con certezza la conoscenza eliotiana del testo medievale, sembra invece più probabile l'utilizzo dei due *Sweeney Agonistes*, da parte di Heaney, come una sorta di testo a metà strada tra l'originale e la sua traduzione. Resta il fatto che il nome "Sweeney" è il corrispettivo moderno di "Suibhne", a prescindere dal personaggio di Eliot. La suggestione potrebbe forse essere estesa, per altre ragioni, anche a un ipotetico rapporto tra *Sweeney Agonistes* e il *Beowulf*: è stato infatti rilevato che lo stile del *play* incompiuto di Eliot non è associabile solo ai ritmi jazz ma anche ai ritmi del parlato (Kinley Roby, *Critical Essays on T.S. Eliot: The Sweeney Motif* [Boston: G.K. Hall and Co., 1985]). Il verso musical-teatrale di Eliot si basa quindi su esigenze performative diverse, ma non del tutto opposte, rispetto a quelle del verso usato da Heaney nella sua traduzione. Come vedremo, infatti, la conversazione *local* che Heaney impone al suo *Beowulf* è un dato fondamentale del rapporto tra oralità e scrittura. Si aggiunga inoltre che sia nel caso di *Sweeney Agonistes* sia nel caso del *Beowulf* possediamo registrazioni d'autore (T.S. Eliot, "A Fragment of an Agon" [1948], in Stratis Haviaras [ed.], *The Poet's Voice: Poets Reading Aloud and Commenting upon Their Works* [Cambridge: Harvard U.P., 1978]; Seamus Heaney, *Beowulf: The Original BBC Recording Read by Seamus Heaney*) che ci consentirebbero di analizzare analogie e differenze tra questi due modi di intendere, in un verso moderno, l'imitazione dei *patterns* recitativo-conversazionali.

intermedio verso la ri-appropriazione dell'antico inglese,⁵³ presupponendo quindi una graduale auto-legittimazione del proprio ruolo di poeta-traduttore capace di far coesistere pacificamente entrambe le tradizioni. Dal punto di vista del processo traduttivo, Heaney compone di fatto due traduzioni, entrambe complete: nella prima, realizzata nel 1972 sul modello di traduzione libera di Robert Lowell,⁵⁴ il testo originale presenta molti elementi autobiografici; nella seconda, risalente al 1979, gli elementi autobiografici sono strutturati e calibrati entro una resa letterale del testo.⁵⁵ La stesura di *Sweeney Astray* costituisce dunque un banco di prova grazie al quale Heaney ha potuto maturare la necessaria distinzione tra il concetto di "restaurazione" e quello di "rievocazione".⁵⁶

Nella successiva raccolta, ossia *Station Island* (1984),⁵⁷ la componente medievale risente in modo produttivo dell'esperienza appena conclusa. Qui ritroviamo infatti due sezioni consecutive intitolate "Station Island" e "Sweeney Redivivus", che si basano, rispettivamente, su un riadattamento autobiografico del viaggio dantesco in un contesto irlandese contemporaneo e su un riutilizzo della figura di Sweeney per scopi altrettanto autobiografici. Nel contesto privato di un libro indipendente Heaney riesce quindi a coniugare la predilezione per Dante⁵⁸ già evidente in *Field Work* con un rinnovato interesse verso le tradizioni autoctone.⁵⁹ Entrambe queste tradizioni possono riflettere ora la stessa idea di Medioevo da differenti angolazioni culturali, poiché si rivelano ugualmente sovrapponibili al percorso artistico e umano dell'autore. La loro conciliazione avviene infatti nel segno di un comune "schema del pellegrinaggio" che, nell'ambito della carriera poetica di Heaney, preannuncia il dominio della componente visionario-spirituale sulla componente visivo-naturalistica.⁶⁰

A questa altezza temporale, però, la presenza del Medioevo non può ormai prescindere dalla coeva traduzione del *Beowulf* (protrattasi quasi un ventennio), con cui tutte le opere successive intrattengono un variegato dialogo intertestuale, ora esplicito ora nascosto. È questo il caso di *The Haw Lantern* (1987),⁶¹ in cui compare, con il titolo "A Ship of Death", una prima traduzione dei versi 26-52 del *Beowulf*, ossia del passo in cui le gesta di Scyld vengono narrate per ammoni-

53. Inge Millfull and Hans Sauer, *op. cit.*, p. 97.

54. Cfr. Seamus Heaney, "Earning a Rhyme", *Poetry Ireland Review* (Spring 1989), pp. 95-100, poi in *Finders Keepers: Selected Prose, 1971-2001* (London: Faber, 2002), pp. 63-70.

55. Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, cit., p. 16.

56. Heaney stesso, per questo motivo, ha mostrato in più occasioni di essere particolarmente affezionato a *Sweeney Astray*. Curando la propria antologia *Opened Ground: Poems 1966-1996*, per esempio, scelse di collocare *Sweeney Astray* prima delle sue traduzioni dantesche del conte Ugolino e di *The Names of the Hare*, cronologicamente precedenti.

57. Seamus Heaney, *Station Island* (London: Faber, 1984).

58. Altri rimandi danteschi contenuti in questa raccolta possono essere trovati in "Sandstone Keepsake", che allude alla storia di Guido di Monforte (*Inf.* XII, 119-20) e in "The Loaning", in cui ci si riferisce esplicitamente a Dante. Cfr. Conor McCarthy, *Seamus Heaney and Medieval Poetry*, cit., p. 5.

59. Tra gli altri, almeno: "Holly", che contiene un riferimento a *The Battle of Maldon*; "In Illo Tempore", che allude a un passaggio (45-47) di *The Wanderer* in cui il narratore si sveglia da un sogno.

60. Fausto Ciompi, *op. cit.*, p. 230.

61. Seamus Heaney, *The Haw Lantern* (London: Faber, 1987).

re il lettore circa la mortalità dei grandi eroi e anticipare così il futuro destino di Beowulf.⁶² Come dimostrano le varianti tra questa versione e quella ufficiale del 1999,⁶³ Heaney intende valorizzare qui una resa letterale allo scopo di contrapporre questa “restaurazione” alle “rievocazioni” dello stesso brano contenute nel componimento precedente e in quello successivo, ossia “From the Land of the Unspoken” (“[...] legends of infants discovered / floating in coracles towards destiny / or of kings’ biers heaved and borne away / on the river’s shoulders or out into the sea roads”) e “The Spoonbait” (“Then exit, the polished helmet of a hero / Laid out amidships above scudding water”).

L’utilizzo del senso originale del testo, sebbene implicato in questa disposizione strutturale, ha spinto gli studiosi a elaborare teorie abbastanza diverse. Secondo Terence Brown, per esempio, il funerale di Scyld va collegato al tema della liberazione artistica a cui è dedicata la raccolta.⁶⁴ Per Bernard O’Donoghue, invece, il funerale di Scyld veicola un senso di *closure* che contrasta con la natura di *The Haw Lantern* in quanto opera aperta. Il critico rileva inoltre che, in “From the Land of the Unspoken”, il fatto che la citazione del *Beowulf* sia introdotta da un io esplicitamente collettivizzato in un popolo di esiliati (“We are dispersed people [...] When or why our exile began / among the speech-ridden, we cannot tell”) mostra l’intento dell’autore di volersi rifare ancora allo schema del pellegrino Sweeney.⁶⁵ Chris Jones concorda con questa ipotesi, ma fa un ulteriore passo indietro, interpretando la presenza del *Beowulf* in *The Haw Lantern* come una nuova metamorfosi dell’“archetypal paradigm” di *North*: “[...] These *Beowulfian* stories of the ebb and flow of a great man bind together the exiled and the exilers, flooding up [...] as something shared between the communities of the northern sea-roads, just as we saw some of the poems in *North* learning to reconcile Celtic and Germanic sensibilities to the interpenetration of their linguistic tradition”.⁶⁶ In altre parole, se un testo fondativo dell’identità anglosassone inizia con l’elogio di un esule dalle oscure origini che diventa un grande guerriero e sovrano, significa che dopotutto anche gli inglesi, prima degli irlandesi, erano stati un popolo di sottomessi che cercava di riscattarsi. Questa teoria è incentivata anche da altre evidenze testuali meno esplicite. Nella stessa “From the Land of the Unspoken”, per esempio, è rilevante che la citazione del passo tradotto sia preceduta dal composto *speech-ridden*, che rimodula la *kenning* per “esseri umani” dall’antico inglese *reordberend* (*‘speech-bearer/bearing’*). In “Holding Course” un’altra citazione del poema (“[...] those spikes [...] like Grendel’s steely talon nailed / To the mead-hall roof”) si appropria in modo simbolico e ambivalente della mostruosità di Grendel, che è qui sia icona di estrema perseveranza sia potenziale elemento di distruzione sociale.

62. Seamus Heaney, “A Ship of Death”, *ibidem*, p. 22.

63. Per maggiori dettagli, cfr. Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*, p. 88.

64. Terence Brown, “The Witnessing Eye and the Speaking Tongue”, in Elmer Andrews (ed.), *Seamus Heaney: A Collection of Critical Essays* (New York: St Martin’s Press, 1992), p. 187.

65. Cfr. Bernard O’Donoghue, *Seamus Heaney and the Language of Poetry* (Hemel Hempstead: Harvester, 1994).

66. Chris Jones, “Old English Escape Routes”, *cit.*, pp. 225-27.

L'immaginario della nave funeraria di Scyld, invece, ritorna poco dopo sia nell'imbarcazione dello sconfitto eroe irlandese "Wolfe Tone", sia nella nave rievocata alla fine della terza sezione di "From the Canton of Expectation". In quest'ultimo componimento, l'utilizzo del nuovo composto dal sapore arcaico *thole-pins*⁶⁷ (per indicare gli scalmi della nave) è associato al desiderio dell'io di riconoscere nella sua collettività un eroico ma indefinito *one*: a questo punto della raccolta, l'insieme delle suggestioni offerte potrebbe rendere valida tanto un'identificazione con Wolfe e uno degli individui citati in "Holding Course", quanto un'identificazione con Scyld o persino con lo stesso Beowulf. La rievocazione del Medioevo ha quindi raggiunto il suo apice, consentendo l'elaborazione di un immaginario eroico in cui la componente celtica e quella anglosassone possono sovrapporsi al punto di sembrare indistinguibili.

Heaney e il mito di Caedmon: Whitby-sur-Moyola

In *Seeing Things* (1991)⁶⁸ la reciproca compenetrazione tra le esigenze del traduttore e del poeta, pur condividendo i presupposti delle opere precedenti, raggiunge un nuovo stadio evolutivo tale da ampliare la stessa nozione di letteratura. Qui, infatti, tanto la dialettica tra Medioevo dantesco e Medioevo nordico quanto lo schema del pellegrinaggio vengono ricontestualizzati entro una dimensione visionaria talmente estesa da coinvolgere sia la letteratura classica sia la letteratura contemporanea. Questo è evidente sin dalla struttura della raccolta, che si apre con la traduzione di un passo virgiliano ("The Golden Bough", da *En.* VI) e si chiude con la traduzione dell'episodio di Caronte ("The Crossing" da *Inf.* I). Tuttavia, la novità del Dante di *Seeing Things*, solo allusa in "The Biretta", "Crossings" (xxvi e xxxvi) e "The Schoolbag", emerge soprattutto in "The Journey Back", in cui la citazione dantesca giunge all'io filtrata dalla voce ultramondana del grande poeta inglese Philip Larkin. Anche la componente nordica viene arricchita e variata: "A Haul", per esempio, riferisce la storia di Thor, Hymer e del mostruoso serpente Miðgarðsormr; nella sequenza dei "Settings" troviamo invece la citazione del poeta-storico medievale islandese Snorri Sturluson (xxiii), mentre in quella degli "Squarings" Heaney rivede la sua stessa traduzione del poema medio-inglese *The Names of the Hare* (xliii).⁶⁹

67. Anche se Jones non ne fa menzione, è abbastanza probabile e rilevante che nella parola *thole* coesista tanto l'accezione tecnico-nautica di "scalmi" quanto l'accezione nord-irlandese di "sopportare, soffrire" (*to thole*). Innanzitutto, questo secondo significato ritornerà nella traduzione ufficiale del *Beowulf* proprio nel contesto funebre di Scyld (14b: "He knew what they had tholed"). In secondo luogo, Heaney stesso dichiarerà più volte (cfr. "Introduction", cit., pp. XXV-XXVI) la sua particolare affezione per *to thole*: a conferma di quanto sostiene Jones, è proprio questo verbo a consentire, nella logica del poeta, il legame etimologico-affettivo tra cultura anglosassone e cultura irlandese. Nel contesto di "From the Canton of Expectation", inoltre, la seconda accezione di *to thole* sarebbe coerente con il contesto semantico in cui si trova, tutto orientato verso immagini di resistenza eroica contro il destino e le avversità naturali.

68. Seamus Heaney, *Seeing Things* (London: Faber, 1991).

69. Seamus Heaney, "The Names of the Hare", *Poetry Ireland Review*, I (Spring 1981), pp. 8-9. *The*

Tema dominante della successiva raccolta *The Spirit Level* (1996)⁷⁰ è la metafora della livella, intesa quale strumento per misurare sia “le ricadute dello spirito nella volgarità della materia”, sia “il ‘livello di spiritualità’ ed energia del soggetto e del mondo: la loro [...] aspirazione alla verticalità”.⁷¹ La contrapposizione fra cielo e terra, spirito e materia, verticale e orizzontale, non riguarda solo la condizione umana ma, cristianamente, l’intera creazione (le piante e il ciclo dell’acqua in “The Rain Stick”). La dimensione politico-contemporanea, per quanto attraversata da una dizione spesso colloquiale e volgare, è però orientata verso un senso di speranza, elevazione e ricostruzione (specie dopo la tregua dei *troubles* nel 1994). Pertanto, la raccolta si occupa spesso di rileggere il passato in questa nuova luce, un passato che come sempre è biografico e storico allo stesso tempo (esemplare in tal senso il componimento “Tollund”, chiaro riferimento agli anni delle *Bog Body Poems*). Su tali presupposti, è naturale che l’idea di Medioevo qui dominante sia connotata tramite gli stilemi della narrazione agiografica e della creaturalità, specie nell’immagine degli uccelli (si pensi ai cigni di “Postcard”), animali privilegiati nella loro capacità di abitare sia lo spazio terrestre sia quello celeste. Oltre a nuovi riferimenti a Sweeney e a Dante in “The Flight Path”, il principale modello medievale è la *Topographia Hibernica* (1188)⁷² del chierico gallese Giraldus Cambrensis (o Gerald of Wales, 1146-1223), da cui Heaney seleziona e rinarra storia e leggende di due santi irlandesi, il monaco San Kevin di Glendalough (498-619, in “Saint Kevin and the Blackbird”) e il monaco Sant’Adamnanno di Iona (627-794, in “The Thimble”). In *The Spirit Level* è inclusa anche “Whitby-sur-Moyola”,⁷³ in cui Heaney si confronta con il celebre mito di Caedmon narrato da Beda (*H. E.*, IV, 22):⁷⁴

Caedmon too I was lucky to have known,
 Back *in situ* there with his full bucket
 And armfuls of clean straw, the perfect yardman,
 Unabsorbed in what he had to do

Names of the Hare è un breve poema anonimo in volgare medio-inglese, risalente alla fine del XIII secolo (oggi conservato a Oxford, Bodleian Library, MS Digby 86) e probabilmente destinato ad uso personale. Si tratta di una parodia poetica delle superstizioni popolari: il poema infatti fornisce un elenco di settantasette nomi con cui, per evitare la sfortuna, ci si dovrebbe rivolgere a una lepre nel caso in cui la si incontrasse. Heaney scelse questo testo attratto dalla creatività lessicale dei suoi composti.

70. Seamus Heaney, *The Spirit Level* (London: Faber, 1996).

71. Fausto Ciompi, *op. cit.*, p. 234.

72. Questo testo è il più lungo e influente resoconto geografico e storico-culturale dell’Irlanda dopo l’invasione normanna. La storia di Saint Kevin è al libro II, capitolo 61. Heaney lo lesse nella traduzione di John J. O’Meara intitolata *The History and Topography of Ireland* (London: Penguin, 1982).

73. Seamus Heaney, “Whitby-sur-Moyola”, in *The Spirit Level*, *cit.*, p. 41.

74. Beda narra la storia di un anziano e incolto bovato, chiamato appunto Caedmon (VII sec.), che lavorava al monastero di Streonæshalch con l’incarico di prendersi cura degli animali. Nonostante durante i banchetti fosse usanza che i commensali si passassero la cetra per cantare, Caedmon era solito andarsene prima che fosse il suo turno, poiché non conosceva le tecniche di versificazione. Una notte, tuttavia, Caedmon incontrò in sogno una figura dai tratti divini, che gli conferì il dono del canto poetico e lo invitò a cantare la Creazione. Successivamente, il bovato divenne noto nel monastero come compositore e interprete di canti religiosi tradotti dal latino delle Sacre Scritture all’antico inglese (Beda Venerabilis, *op. cit.*, IV, 22; *Storia degli inglesi*, *cit.*, pp. 277-83).

But doing it perfectly, and watching you.
 He had worked his angel stint. He was hard as nails
 And all that time he'd been poeting with the harp
 His real gift was the big ignorant roar
 He could still let out of him, just bogging in
 As if the sacred subjects were a herd
 That had broken out and needed rounding up.
 I never saw him once with his hands joined
 Unless it was a case of eyes to heaven
 And the quick sniff and test of fingertips
 After he'd passed them through a sick beast's water.
 Oh, Caedmon was the real thing all right.

Il titolo della poesia unisce due luoghi originari di Caedmon e Heaney: Whitby Abbey (Streonæshalch) è infatti il monastero benedettino situato sulla costa del North Yorkshire dove Caedmon viveva e lavorava, mentre Moyola è un fiume che scorre vicino a County Derry, luogo natio di Heaney. In questo luogo immaginario e suggestivo, viene riprodotto quello che sembra essere uno stralcio di conversazione in cui il parlante descrive al suo interlocutore il suo rapporto con Caedmon. Fin dall'inizio si ha l'impressione che la mitica figura del primo poeta inglese venga presentata nei termini di una celebrità contemporanea che il parlante si diverte a demistificare. Nonostante i toni bonari e ironici, l'intento dell'autore è chiaro: "Heaney appropriates this origin story of English poetry [...] in order to collocate his own rural origins with a romanticized version of the foundational myth".⁷⁵ L'ipotesi di Beda è così progressivamente riflesso per essere negato: Caedmon è innanzitutto un robusto *yardman* che manovra bracciate di paglia e non disdegna di immergersi nella torba, un pastore dalla voce potente e ineducata più adatta a richiamare il bestiame che ad accompagnare l'arpa. La sua vocazione religiosa, quindi, era tutta una costruzione dei suoi "datori di lavoro" ("he had worked his angel stint"), un compito come un altro che lo ha tenuto occupato per un certo periodo, ma nessuno ha mai creduto alla sincerità della sua conversione.

Questa interpretazione condivisa⁷⁶ ha senz'altro le sue ragioni, ma se guardiamo alla poesia da una prospettiva più ampia, ci rendiamo conto che la trasformazione nord-irlandese di Caedmon risponde ad altre esigenze in parte indipendenti dalla semplice appropriazione. In primo luogo, "Whitby-sur-Moyola" va contestualizzata dentro *The Spirit Level*, una raccolta in cui il mondo medievale di questo Caedmon è assimilabile a quello di Saint Kevin e Sant'Adamnán ("The Thimble", non a caso, è il testo successivo). Come i santi, Caedmon è un esempio di perfetto equilibrio tra terra e cielo: la sua umanità è sussunta nella sua creaturalità, il peso del suo ritratto istituzionale è negato nella leggerezza della sua innocenza. La sua stessa diligenza non è una conseguenza della sua sottomissione, ma un presupposto della sua aspettativa di vita, che vede nel lavoro tanto un ideale assoluto e in-

75. Chris Jones, "Old English Escape Route", cit., p. 186.

76. Tra gli altri: Nicholas Howe, *op. cit.*, p. 36; Joseph McGowan, *op. cit.*, p. 38; Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*, p. 98.

discutibile quanto un'attività lontana da qualunque forma di successo individuale. L'umiltà di questo Caedmon è la chiave di una saggezza del tutto inconsapevole e misteriosa, che lo rende un essere più fisico e allo stesso tempo più evanescente dei santi. Pertanto è riduttivo e improprio definire il suo rapporto con Dio nei termini di una vocazione: egli non è un uomo che comunica con Dio tramite gli animali, ma un essere che concepisce la dimensione spirituale come farebbe un animale vero e proprio. Un modo perfettamente puro e perfettamente involontario se, riemerso dalla torba sporco e fetido, egli può vedere lo stesso cielo che vedono le bestie da lui appena radunate.

Da un punto di vista intertestuale, questa caratterizzazione dimostra che l'ipotesi di Beda è visto non solo come una fonte da confutare, ma anche come un testo a cui viene riconosciuto l'intento di riprodurre la voce del poeta. La parte del resoconto che riproduce il *Caedmon's Hymn*,⁷⁷ infatti, agisce da modello positivo, se consideriamo che già nell'inno stesso compare una contrapposizione tra cielo e terra entro cui l'uomo occupa una posizione intermedia:⁷⁸

Versione in latino di Beda (*H. E.*, IV, 22, 2)
 Nunc laudare debemus auctorem regni
 caelestis
 potentiam Creatoris, et consilium illius
 facta Patris gloriae: quomodo ille,
 cum sit aeternus Deus omnium miraculorum
 auctor exstitit];
 qui primo filiis hominum
caelum pro culmine tecti
dehinc terram custos humani generis
 omnipotens creavit.

Traduzione in inglese moderno
 Now we ought to praise the maker of the
 heavenly kingdom
 the power of the Creator, and his intention
 the deeds of the Father of glory: how he,
 since he is the eternal Lord of all miracles
 has been the author;]
 who first for the sons of men
heaven for a roof above
next, the earth, the keeper of the human-
race
 the all-powerful created.

Versione in sassone occidentale (MS. T1)

77. L'unica opera di Caedmon che ci è giunta è inclusa nella narrazione di Beda ed è appunto chiamata dalla critica moderna *Caedmon's Hymn*: si tratterebbe del canto della creazione donato a Caedmon direttamente da Dio. Beda lo riporta nella sua traduzione latina, ma noi possediamo in realtà anche il testo in lingua originale. Dei 21 manoscritti contenenti l'inno (sempre incluso nell'opera di Beda), 17 riportano sia la traduzione latina sia il testo in lingua originale (scritta a margine, in formato interlineare o sotto la narrazione), mentre 4 riportano solo il testo in lingua originale. Il punto è che le versioni in antico inglese non sono tradotte dal latino di Beda, ma appartengono a una tradizione orale pre-esistente: lo dimostrano sia le evidenze ritmiche e metriche germaniche, sia le congruenze tra versioni diverse (Simona Leonardi e Elda Morlicchio, *La filologia germanica e le lingue moderne* [Bologna: Il Mulino, 2009], p. 252). Sull'inno si vedano anche: Daniel Paul O'Donnell, *Caedmon's Hymn: A Multimedia Study, Archive and Edition* (Cambridge: Brewer, 2005); Katherine O'Brien O'Keefe, "Orality and Literacy: The Case of Anglo-Saxon England", in Karl Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature* (Berlin and Boston: De Gruyter, 2012), pp. 121-40.

78. I testi qui riprodotti sono stati tratti dal link <https://www.heorot.dk/bede-caedmon.html#bede-latin-para> [ultimo accesso 15/09/2016], dove è possibile consultare tutte le diverse versioni dell'inno. La versione in sassone occidentale è contenuta nel Tanner 10 (9830 Gneuss 668), risalente all'XI secolo e conservato alla Bodleian Library of Oxford. Dei 21 manoscritti in cui ci è pervenuto l'inno, 5 sono redatti in northumbro e 16 in sassone occidentale. Il testo di Beda è tratto da F.W. Garforth (ed.), *Bede's Historia Ecclesiastica: a selection* (London: Bell, 1967).

l'iniziale distorsione dei mezzi linguistici ed espressivi legati all'oralità.

Sul piano stilistico-formale, tale scopo viene raggiunto attraverso l'utilizzo di stilemi conversazionali moderni che intendono farsi riconoscere dal lettore come tali. Il primo di questi è la condivisione di conoscenze vissute in prima persona: il parlante non ha letto Caedmon, ma lo ha conosciuto e osservato nella sua gestualità quotidiana, ha udito la voce del poeta come quella del pastore, lo ha visto nel fango; tutto questo ha creato in lui un'idea di Caedmon che non ha bisogno né di essere scritta per essere trasmessa, né di ambire a uno statuto di verità e credibilità implicito nella scrittura stessa. La versione raccontata del parlante è personale e confidenziale, e allo stesso tempo evanescente proprio come il personaggio che dipinge. Tale evanescenza, tuttavia, gioca un ruolo stilistico ambivalente che connota in senso ironico tanto l'attualizzazione del mito quanto l'implicita identificazione tra Heaney e Caedmon. Innanzitutto, la poesia stessa è affidata alla forma (tra) scritta, per cui l'intenzione di riprodurre un ambiente orale genera nel lettore la condizione straniante di "leggere una voce". In secondo luogo, la conversazione (tra)scritta è così colloquiale che mette in discussione la dialettica *local/universal* implicata nel naturalismo: inclusa in un pettegolezzo da fan, la torba di Caedmon non può e non vuole essere sublime come quella delle *Bog Bodies Poems*. Tanto più che l'immaginario del "corpo impaludato" è qui rimodulato in un senso completamente opposto: non più una salma riemersa scavando nella memoria, ma un simbolo di vitalità corporea tanto leggera da librarsi da sola, restando sospesa tra terra e cielo. La voce di Heaney, pertanto, è la voce anonima del parlante: questi vorrebbe rievocare l'autenticità di Caedmon imitandone le tecniche di composizione, ma può farlo solo attraverso dei mezzi di rappresentazione orale che sono costitutivamente inautentici. L'ultimo verso ("Oh, Caedmon was the real thing all right") sintetizza bene questo contrasto paradossale: qui l'iniziale invocazione, per quanto protesa al sublime, è costretta a introdurre una dichiarazione d'amore analoga a uno slogan pubblicitario del mondo globalizzato. Questo fatto non fa che accomunare Beda e Heaney in quanto traduttori consapevoli che la loro resa sarebbe stata insufficiente: le loro interpretazioni scritta/scritturale e orale/(tra) scritta cercano di rievocare il mito di Caedmon da due prospettive opposte, ma il risultato raggiunto è in entrambi i casi insoddisfacente.⁷⁹

Da un punto di vista biografico, non è casuale che gli anni in cui questa poesia fu composta sono gli stessi in cui Heaney stava lavorando alla traduzione del *Beowulf*. La necessità di decostruire il mito di Caedmon per rifondarlo su nuove basi va pertanto inquadrata anche entro la dialettica tra i ruoli di traduttore e poeta. La stessa ricaduta ironica che abbiamo appena descritto è solo una fase del pro-

79. Beda "incornicia" la sua traduzione con dichiarazioni di incertezza e avvertimenti al lettore: "[...] uersus [...] quorum iste est sensus: [...] Hic est sensus, non autem ordo ipse uerborum, quae dormiens ille caneabat; neque enim possunt carmina, quamuis optime composita, ex alia in aliam linguam ad uerbum sine detrimento sui decoris ac dignitatis transferri". Nella traduzione di Paolo Chiesa: "[...] versi [...] di questo tenore: [...] Questo è il senso del carne che egli cantava nel sogno, non la traduzione letterale: non è possibile infatti tradurre letteralmente poesie, neppure se di eccellente fattura, da una lingua a un'altra senza che se ne perda l'armoniosa bellezza" (Beda Venerabilis, *op. cit.*, IV, 22, 2; *Storia degli inglesi*, cit., pp. 278-79).

cesso, necessaria ma provvisoria. Se qui la ricostruzione fallisce, ciò dipende dal fatto che l'irlandesità di questo Caedmon è solo indiretta, inclusa nell'immaginario di un paesaggio che non ha ancora il coraggio di farsi descrivere nella propria lingua. Quando questo accadrà, le nozioni antiche e moderne di oralità e scrittura conosceranno un equilibrio stilistico adatto a far coincidere traduzione e testo originale, passato e presente, Irlanda e Inghilterra. D'altra parte, la carriera poetica di Heaney consente di trovare questo tipo di risposte non solo nel futuro, ma anche nel passato. Infatti, così scrisse il diciassettenne Seamus sul suo quaderno di *First Arts English*: "Caedmon, a Welsh man from Whytby".⁸⁰ Trentanove anni dopo, Heaney non aveva cambiato idea sulle origini celtiche⁸¹ del primo poeta inglese e non lo farà neanche negli anni a venire.⁸²

Dopo il Beowulf: l'ultimo Heaney tra elegia, oralità e scrittura

Le stesse dinamiche che avevano motivato la forte influenza di *Sweeney Astray* su *Station Island* si ripresentano ora nel caso di *Electric Light* (2001),⁸³ l'opera immediatamente successiva alla pubblicazione del *Beowulf*. Tuttavia, il poema è solo uno dei tanti modelli di questa corposa raccolta intesa a rimodulare il tema della luce (la luce artificiale contrapposta alla luce spirituale, la luce nostalgica dell'Irlanda rurale all'epoca dell'elettrificazione, la luce letteraria dei grandi scrittori).⁸⁴ Come già in *Seeing Things*, ritroviamo infatti una dimensione poetico-traduttiva molto ampia, capace di racchiudere Virgilio (ora quello bucolico della nona ecloga), Beda ("The Bookcase"), il Moling di *Sweeney Astray* e Gerald of Wales ("Ten Glosses"), l'onnipresente Dante ("The Gaeltacht", imitazione di "Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io") e la letteratura moderna (tra cui Wordsworth, Hardy, Hopkins e Auden). Il *Beowulf* compare invece in "On His Work in the

80. L'appunto (riportato in Chris Jones, "Old English Escape Routes", cit., p. 184), è datato 21 ottobre 1957 ed è conservato alla Queen's University of Belfast Library (MS20, Box 7).

81. Il nome "Caedmon" deriva infatti dal brittonico **Catumannos*, composto da *catu-* ("battaglia", "lotta") e *mannus* ("pony", "piccolo cavallo da tiro"). "Caedmon" significa quindi "pony da guerra" (Kenneth Jackson, *Language and History in Early Britain: A Chronological Survey of the Brittonic Languages First to Twelfth Century A.D.* [Edinburgh: Edinburgh U.P., 1953], p. 244; David E. Evans, *Gaulish Personal Names: A Study of Some Continental Celtic Formations* [Oxford: Clarendon, 1967], pp. 171, 222; Richard M. Hogg [ed.], *The Cambridge History of the English Language*, 6 vols. [Cambridge: CUP, 1992-2001], Vol. I: *The Beginnings to 1066* [1992], p. 463). Secondo altri critici, "Caedmon" potrebbe essere connesso con "Adamo" (C. O'Hare, "The Story of Caedmon: Bede's Account of the First English Poet", *American Benedictine Review*, XLIII [1992], pp. 345-57).

82. Il legame tra il mito di Caedmon e la traduzione del *Beowulf* rimanda anche al tema elegiaco. Così, per esempio, il mito è rimodulato in omaggio alla scomparsa del poeta e amico Ted Hughes (1930-1998): "This modern poet from Yorkshire who published in the 1960s a poem called 'The Bull Moses' would have had no difficulty hitting it off with Caedmon, the first English poet, who began life as a farmland in Northumbria, a fellow northerner with harp under one arm and a bundle of fodder under the other" (Seamus Heaney, *The Sunday Times Supplement* [26 July 1998, Section 8, Books], p. 6).

83. Seamus Heaney, *Electric Light* (London: Faber, 2001).

84. Fausto Ciompi, *op. cit.*, pp. 237-38.

English Tongue: In Memory of Ted Hughes”,⁸⁵ “The Border Campaign”⁸⁶ e “The Fragment”.⁸⁷

Nella prima poesia l'intento di commemorare l'amico poeta implica la rievocazione del *Beowulf* non solo in quanto poema elegiaco, ma in quanto esempio di opera capace di preservare e nobilitare la dimensione senza tempo del lutto. Tanto la vita e la morte degli uomini quanto il passato e il presente della letteratura possono ora essere conciliati nel segno di una comune *passive suffering* che racchiude il mistero della condizione umana. L'identificazione garantita da questo ideale di poesia è tale da trascendere le poetiche d'autore e la stessa binarietà traduttore/autore, creando una comunione di intenti ed esperienze tra Hughes, Heaney e l'anonimo cantore: mentre infatti nella seconda sezione i due amici sono riuniti attraverso le loro voci poetiche (“The single span and bull's eye of the one / Over the railway lines at Anahorish”), nella terza e nella quarta la voce dell'anonimo rivive in quella del suo traduttore, attraverso la tragedia di Hrethel (sovrano morto di dolore per non aver potuto vendicare l'uccisione del primogenito per mano del fratello) e una traduzione alternativa del “lamento del padre” (vv. 2444-2465).

“The Border Campaign”, dedicata a Nadine Gordimer e volta ad accomunare il passato dei *troubles* irlandesi con la situazione sudafricana, è costruita su tre scene. La prima descrive l'attacco a un tribunale. Nella seconda, mediante una complessa metafora, si racconta un episodio dell'infanzia di Heaney al Saint Columbus College: le emozioni dello scolaro che ha appena imparato la parola *attack* sono inglobate nella rappresentazione archetipica degli artigli di Grendel e del suo attacco a Heorot (“The way it would have moved the morning after / Savagery in Heorot, its reflection placid / In the waterlogged huge pawmarks Grendel left / On the borean to the marsh”). L'appropriazione celtica della materia anglosassone ritorna qui nell'uso del termine dialettale *boreen* (“strada di campagna”) per indicare il sentiero percorso dal mostro verso una *marsh* ora del tutto analoga alle *bogs* irlandesi. Nella terza sezione, il rapporto tra mito e autobiografia è rimodulato secondo una gerarchia opposta e chiama in causa la traduzione del poema. Mentre prima era il *Beowulf* ad essere riletto in chiave personale, adesso è il punto di vista del traduttore a divenire parte della narrazione epica (“All that was written / And to come I was a part of then”) e Heaney è detto contemplare la grinfia di Grendel con gli stessi occhi dei Danesi accorsi a Heorot per lo stesso motivo (“At one with clan chiefs galloping down paths / To gaze at the talon Beowulf had nailed / High on the gable [...]”).

85. Seamus Heaney, “On His Work in the English Tongue: In Memory of Ted Hughes”, in *Electric Light*, cit., pp. 61-63. Hughes e Heaney condividevano l'interesse per la letteratura classica e medievale. I due avevano infatti curato insieme le antologie poetiche *The Rattle Bag* (London: Faber, 1982) e *The School Bag* (London: Faber, 1997), in cui, specialmente nella seconda, sono inserite molte traduzioni dall'antico inglese (tuttavia non realizzate dai curatori). Heaney aveva associato Hughes a tematiche anglosassoni già dal saggio “Englands of the Mind” (1975). In occasione del suo sessantaquattresimo compleanno, Heaney lesse a Hughes un estratto della sua traduzione. Non stupisce quindi che a Hughes, scomparso nel 1998, sia stato dedicato anche l'intero libro.

86. Seamus Heaney, “The Border Campaign”, in *Electric Light*, cit., p. 18.

87. Seamus Heaney, “The Fragment”, *ibidem*, p. 57. Cfr. Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*, pp. 123-28; Chris Jones, “Old English Escape Routes”, cit., p. 226.

Questa identificazione raggiunge il suo apice nella terzina conclusiva evidenziata in corsivo, in cui alla riproduzione variata dei versi 983-986⁸⁸ (“Every nail and claw-spike, every spur, / And hackle and hand-barb on that heathen brute”) segue l’aggiunta di un verso del tutto nuovo (“Was like a steel prong in the morning dew”).

Il terzo componimento, “The Fragment”, è in stretta correlazione con i due precedenti, specialmente nella misura in cui ora non è più possibile distinguere Heaney dall’anonimo: entrambi si sono fusi nella voce di un narratore che rievoca la *performance* di un poeta-cantore, che a sua volta ha ri-raccontato (o meglio “cantato”) i versi 569b-573⁸⁹ (“‘Light came from the east’, he sang, / ‘Bright guarantee of God, and the waves went quiet. / I could see headlands and buffeted cliffs. / Often, for marked courage, fate spares the man / It has not marked already’”). Nella seconda strofa, il narratore ci informa che lo *scop* è venuto a conoscenza delle lamentele del suo pubblico, il quale ha giudicato frammentaria la sua esecuzione/composizione (“that he had gone to bits and was leaving them / Nothing to hold on to [...]”). A questo punto sentiamo la voce del cantore, che risponde alla critica dicendo: “‘Since when’ [...] / ‘Are the first and last line of any poem / Where the poem begins and ends?’”. Attraverso tale intreccio di costruzioni, Heaney utilizza il tropo del frammento per superare la binarietà tra i concetti di fine e inizio, declinati contemporaneamente in tre dimensioni parallele: il piano intra-testuale della citazione (i versi 569b-573 cantati senza contesto e senza conclusione); il piano meta-testuale di questa stessa poesia (che inizia *in medias res* e ha un finale aperto); il piano extra-testuale della poetica di Heaney, estendibile progressivamente alle opposizioni traduttore/poeta e restaurazione/ rievocazione. La sovrapposizione di queste prospettive deriva dall’intenzione di sfruttare le potenzialità semantiche celate nella nozione di “frammento”: se infatti il frammento è incompiuto e non soddisfa il desiderio di logicità dell’uditorio, ciò accade perché esso dipende da un sistema di trasmissione orale che la dimensione scritta può riprodurre solo in parte.⁹⁰ La figura del narratore svolge quindi una funzione mediatrice, dal momento che sa disporre di entrambi i mezzi per rievocare la sua esperienza: per interagire con noi egli utilizza la scrittura (“he sang”, “he asked”), per interagire con il cantore si serve di un resoconto orale (“was reported to him”)

88. Nella traduzione originale: “[...] Every nail, / claw-scale and spur, every spike / and welt on the hand of that heathen brute / was like barbed steel. [...]”.

89. Nella traduzione originale: “[...] Light came from the east, / bright guarantee of God, and the waves / went quiet; I could see headlands / and buffeted cliffs. Often, for undaunted courage, / fate spares the man it has not already marked”.

90. “Il testo trasmesso dalla voce è necessariamente frammentario. È vero che i teorici del fatto letterario applicano talvolta questo stesso aggettivo anche allo scritto, in ragione dell’incompiutezza di una Scrittura che attraversa il testo senza arrestarsi; [...] Questi stessi tratti si ritrovano nel testo orale, che non può, in quanto *testo*, sequenza linguistica organizzata, differire sostanzialmente dallo scritto. Ma quello linguistico non è che uno dei piani di realizzazione dell’opera: è dalla combinazione di questi piani diversi che deriva la frammentarietà. Infatti, la tensione [...] tra la parola e la voce [...] nasce da una contraddizione mai risolta [...] tra la finitezza delle norme del discorso e l’infinità della memoria [...]. È perciò che il testo orale [...] non riempie mai completamente il suo spazio semantico” (Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale* [Paris: Editions du Seuil, 1983]; tr. it. di Costanzo di Girolamo: *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [Bologna: Il Mulino, 1984], p. 64).

modulato sulla riproduzione indiretta di una voce collettiva.

È indicativo, in tal senso, che Heaney proponga una situazione del tutto inversa in “Colum Cille Cecinit” (da *Human Chain*, 2010),⁹¹ sequenza di tre brevi poesie tradotte dal gaelico e tratte da un ciclo risalente al XII secolo in cui il patrono irlandese Colombano di Iona (521-597) è immaginato raccontare la sua vita in prima persona. L’ordinamento delle traduzioni rievoca in modo originale l’intento celebrativo degli originali, anche se Heaney è interessato alla figura del santo soprattutto per il suo legame con il mondo della scrittura medievale, rievocato indirettamente nel primo frammento, “Is scíth mo chrob ón scríobainn” (“My hand is cramped from penwork”).⁹² Qui il punto di vista di San Colombano coincide con quello di un copista che lamenta la fatica fisica di scrivere e definisce i suoi strumenti di lavoro attraverso metafore desunte dal mondo animale (“My quill has a tapered point / Its bird-mouth issues a blue-dark / Beetle-sparkle of ink”).

91. Seamus Heaney, “Colum Cille Cecinit”, in *Human Chain* (London: Faber, 2010), pp. 72-73. È indicativo che prima di questo testo compaia una nuova rievocazione di Sweeney in “Sweeney Out-Takes”. In *Human Chain* è di notevole interesse anche “Helmet”, in cui la descrizione del casco di un vigile del fuoco richiama quella dell’elmo regalato a Beowulf da Hrothgar (vv. 1030-1043). Cfr. Chris Jones, “From Heorot to Hollywood: Beowulf in its Third Millennium”, in David Clark and Nicholas Perkins (eds), *op. cit.*, pp. 26-28. Anche in *District and Circle* (London: Faber, 2006), la raccolta precedente a *Human Chain*, troviamo rimandi al mondo medievale, tra cui “Out of Shot”, contenente riferimenti alla mitologia vichinga, e “Midnight Anvil”, che invece cita la poesia anonima “Smoke Blackened Smiths” (XV sec.).

92. San Colombano (in gaelico *Colum Cille*, ossia *columba Ecclesiae*) apparteneva alla stirpe regale degli Uí Néill e ricevette un’educazione raffinata che lo sensibilizzò alla cultura dei manoscritti. Una leggenda contenuta nella biografia cinquecentesca curata da Manus O’Donnell (*Betba Colaim Chille* [1542], ora edita in Brian Lacey, *The Life of Colum Cille by Manus O’Donnell* [Dublin: Four Courts, 1998]) narra che San Finnian di Moville (495-579), di ritorno al suo monastero di Dromin dopo un periodo di permanenza a Roma, portò con sé una copia preziosamente miniata della *Vulgata* (la prima ad aver mai toccato il suolo irlandese). Colombano, che era stato allievo di Finnian, andò a fare visita al maestro per sentire il resoconto del suo viaggio e, scoperta l’esistenza del libro, lo chiese in prestito per consultarlo. Rimasto colpito dalla nuova versione del salterio, decise di trascriverlo di nascosto, ma fu scoperto da Finnian, il quale lo intimò, senza successo, di restituirgli la copia. Per risolvere quella che fu la prima disputa della storia sul diritto d’autore, i due si affidarono al giudizio del re irlandese Diarmait mac Cerbaill, il quale sentenziò a favore di Finnian con la famosa frase “le gach boin a boinin, le gach lebhur a leabhran” (“a ogni mucca il suo vitello, a ogni libro la sua copia”). Colombano si infuriò a tal punto che decise di muovere guerra al sovrano, scatenando e vincendo la cosiddetta “Battaglia dei libri” (Battaglia di Cùl Dreimne, 561). Da allora in poi, la copia autografa del salterio (oggi custodita alla Royal Irish Academy e considerata il più antico manoscritto irlandese e il secondo più antico salterio in latino del mondo), fu rinominata “An Catach” (“il guerriero”) dai membri del clan O’Donnell (di cui il santo faceva parte), i quali per secoli la portarono sui campi di battaglia come reliquia protettrice. La vittoria di Cùl Dreimne, tuttavia, causò la morte di 3000 uomini e Colombano, tormentato dai sensi di colpa, decise nel 563 di autoesiliarsi in Scozia, lasciando la patria e l’amato monastero di Derry, da lui fondato nel 545. L’ordinamento dei tre testi tradotti da Heaney, tutti provenienti da manoscritti diversi, implica dunque l’intenzione di scandire le tappe principali della giovinezza del santo fino al suo addio all’Irlanda: “Is scíth mo chrob ón scríobainn” (“My hand is cramped from penwork”, Oxford, Bodleian Library, Laud 615, p. 55), “Is aire charaim Doire” (“Derry I cherish ever”, Dublin, Royal Irish Academy, MS 1230, f. 32a) e “Fil súil nglais” (“Towards Ireland a grey eye”, Oxford, Bodleian Library, Rawlinson B 502, f. 54r). La fonte di Heaney è probabilmente la nota antologia di Gerard Murphy intitolata *Early Irish Lyrics, Eight to Twelfth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1956), in cui è contenuto l’intero ciclo dedicato al santo e sono presenti, in ordine inverso, tutti e tre i componimenti e le loro traduzioni (“My Hand is Weary with Writing”, p. 70; “Derry”, p. 68; “A Blue Eye Will Look Back”, p. 64).

Il momento della composizione è allora descritto come un corso d'acqua che "trasporta" la saggezza divina dalla mano del santo alla pergamena ("Wisdom keeps welling in streams / From my fine-drawn sallow hand: / Riverrun on the vellum / of ink from green-skinned holly"). La dimensione della scrittura è allora un "luogo di passaggio" necessario ma materialmente provvisorio, dipendente dalle facoltà individuali del copista e circoscritto entro i confini storici della sua epoca. La fatica di Colombano non è quindi solo il segno tangibile dei suoi limiti umani, ma anche un invito implicito a continuare l'opera di trasmissione della conoscenza che il santo, a causa di quegli stessi limiti, sarà costretto a interrompere. Tale missione è appunto ereditata da Heaney nell'intento di affidare alla scrittura, qui sotto forma di traduzione, il dovere di rendere nuovamente accessibili alla collettività i valori universali della poesia medievale.⁹³ Questo raffinato equilibrio tra "restaurazione" e "rievocazione" si realizza in "Colum Cille Cecinit" anche nei termini di continuità grafico-visiva tra frammenti: ogni sezione tradotta, infatti, è intitolata con un verso in gaelico, dando al lettore l'impressione di leggere, sotto le parti in lingua originale, la traduzione dei pensieri che precedono e accompagnano le parole nella mente e nella mano del copista.

La "restaurazione" del Beowulf tra composizione e traduzione

Tanto in "Bone Dreams" e "Whitby-sur-Moyola" quanto in "The Fragment" e "Colum Cille Cecinit", le questioni relative all'oralità e alla scrittura dipendono dall'intento dell'autore di legittimare le proprie strategie creative alla luce delle tecniche medievali, secondo un atteggiamento così descritto in "Envies and Identification: Dante and the Modern Poet" (1985): "when poets turn to the great masters of the past, they turn to an image of their own creation, one which is likely to be a reflection of their own imaginative needs, their own artistic inclinations and procedures".⁹⁴ Se tali componenti costituiscono dunque una serie esemplare

93. Tale continuità tra il concetto di "copia" e quello di "traduzione" è suggerita anche dalla somiglianza di presupposti tra la risposta che, secondo la leggenda, San Colombano avrebbe dato a re Diarmait per difendere il suo diritto di copiare il salterio ("But I hold [...] that Finnian's book has not decreased in value because of the transcript I made from it; also that it is not roght to extinguish the divine things it contained, or to prevent me or anybody else from copying it, or reading it, or circulating it throughtout the provinces. [...] I benefited by its transcription, which I desired to be for the general good", in Manus O'Donnell, *Betha Colaim Chille*, en. tr. by Lucy Menzies, *Saint Columba of Iona* [London and Toronto: Dent, 1920], p. 25) e le dichiarazioni di Heaney in merito alla sua traduzione di "Is scíth mo chrob ón scríobainn" ("This poem was printed in the *Irish Times* in June 1997. It is supposed to be written by St. Colmcille, who died on the seventh of June 597, so it was his 1400th anniversary and I thought, 'OK, now we can do another translation'. [...] I think it is proper to read the poem here because it is about writing. It wasn't actually written in the sixth century, by the way—it was written around the twelfth century, but it pretends to have been written by Colmcille. Certainly it was written by a scribe", in Seamus Heaney and Robert Hass, *Sounding Lines: The Art of Translating Poetry* [Berkeley: Occasional Papers of the Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 2000], p. 30).

94. Seamus Heaney, "Envies and Identification: Dante and the Modern Poet", *Irish University Review*, XV (1985), p. 5; poi in *Finders Keepers*, cit., pp. 184-96.

di “rievoazioni” liberamente iscritte nella dimensione poetica, la traduzione del *Beowulf* ha rappresentato il tentativo di misurarsi per la prima volta con quelle stesse problematiche da un punto di vista “restaurativo”. La novità e i presupposti di tale impostazione sono strettamente connessi all’interpretazione letteraria del poema, esposta da Heaney nella “Introduction” alla sua traduzione ed elaborata innanzitutto sul modello del celebre saggio di J.R.R. Tolkien “*Beowulf: The Monsters and the Critics*” (1936). Merito essenziale di questo lavoro fu considerare per la prima volta il *Beowulf* non solo un’opera unitaria, ma un vero e proprio capolavoro letterario che andava studiato in rapporto all’ingegno individuale del suo autore e al suo contesto storico-sociale. Come si sa, uno degli obiettivi di Tolkien era sottolineare la natura elegiaco-antiquaria del poema per evidenziare la “duplice” distanza del lettore moderno: “When new *Beowulf* was already antiquarian, [...] and it now produces a singular effect. For it is now to us itself ancient; [...] If the funeral of *Beowulf* moved once like the echo of an ancient dirge, far-off and hopeless, it is to us as a memory brought over the hills, an echo of an echo”.⁹⁵ Interessato all’originalità del poema sia nel senso letterario di “opera di ingegno creativo” sia nel senso filologico di “testo originale”, Tolkien teorizza un “passato nel passato” che Heaney accetta da un punto di vista diacronico ma non sincronico. Dopo aver citato il saggio in questione, infatti, egli riconduce la grandezza del *Beowulf* alla “mythic potency” della sua *fabula*: come la nave di Scyld, il poema “arrived from somewhere beyond the known bourne of our experience, and having fulfilled its purpose [...] it passes once more into the beyond”.⁹⁶

Se quindi le ragioni storiche della “doppia distanza” non hanno impedito alla materia epico-elegiaca di essere “willable forward”,⁹⁷ esse hanno però ostacolato la ricezione degli equilibri formali del testo, motivando di conseguenza il bisogno di una nuova traduzione fondata sull’imitazione delle logiche compositive originali. Dal punto di vista di Heaney, questo ha significato sia estendere al piano traduttologico lo stesso tipo di analisi riservato in sede critica ai suoi autori di riferimento, sia individuare una sostanziale continuità tra il proprio metodo compositivo e quello del poeta anonimo. Le nozioni di “rievoazione” e “restaurazione” trovano allora nel concetto di composizione un punto di origine comune, che rappresenta anche l’ideale *trait d’union* tra la figura del poeta e quella del traduttore:

[...] from the point of view of the writer, words in a poem need what the Polish poet Anna Swir once called “the equivalent of a *biological right to life*”. The *erotics of composition* are essential to the process, some prereflective excitation and orientation, some sense that your own little verse-craft can dock safe and sound at the big quay of the language.

95. J.R.R. Tolkien, “*Beowulf: The Monsters and the Critics*”, conferenza tenuta alla British Academy di Londra il 25 novembre 1936, poi in J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays* (London: HarperCollins, 1983), p. 23; tr. it. di Massimo Bacigalupo, “*Beowulf. I mostri e i critici*”, in *Beowulf. Con un saggio di J.R.R. Tolkien*, cit., pp. 277-310.

96. Seamus Heaney, “Introduction”, cit., p. XII.

97. Questa espressione, tradotta da Massimo Bacigalupo con “testabile al futuro”, è usata nella poesia “The Settle Bed” (in *Seeing Things*, cit., p. 28), ma compare anche nell’epigrafe e nella chiusa della “Introduction” per identificare il *Beowulf* come eredità da ricevere e consegnare ai posteri.

And this is as true for translators as it is for poets attempting original work. It is one thing to find lexical meanings for the words and to have some feel for how the meter might go, but it is quite another thing to find the *tuning fork* that will give you the *note* and *pitch* for the *overall music* of the work. Without some *melody sensed or promised*, it is simply impossible for a poet to establish the translator's right of way into and through the text.⁹⁸

A un'attenta lettura, questo brano propone una densa *summa* delle teorie sulla composizione esposte da Heaney in numerosi luoghi della sua produzione saggistica e qui per la prima volta collegate all'idea di traduzione. L'espressione "erotics of composition", infatti, rimanda agli studi contenuti in *Preoccupations* (1980) e incentrati sul riconoscimento di una componente "femminile" (l'ispirazione come principio sonoro pre-verbale) e una componente "maschile" (l'apporto tecnico-creativo del poeta) alla base di ogni processo creativo. La dialettica tra questi due elementi è teorizzata sul modello della distinzione tra *vers donnés* e *vers calculés* proposta da Paul Valéry:

[...] the given line, the phrase or cadence which haunts the ear and the eager parts of the mind, this is the tuning fork to which the whole music of the poem is orchestrated, that out of which the overall melodies are worked for or calculated. It is my impression that this haunting or *donné* occurs to all poets in much the same way, arbitrarily, with a sense of promise, as an alertness, a hankering, a readiness. It is also my impression that the quality of the music in the finished poem has to do with the way the poet proceeds to respond to his *donné*.⁹⁹

A questo punto, il poeta ha due alternative: può limitarsi a reiterare la cadenza donata ("composizione femminile") oppure può cercare di controllarla e variarla secondo le proprie esigenze espressive ("composizione maschile"). Nel primo caso, la composizione è concepita come *mystery*, perché il poeta sceglie di "lasciarsi dominare" da un ritmo originario in cui egli riconosce la risonanza della propria voce naturale, l'unica che sarebbe in grado di esprimere in modo autentico il suo vissuto.¹⁰⁰ Nella composizione maschile, invece, il poeta ritiene che il valore della cadenza donata risieda nella possibilità di echeggiare una voce collettiva in cui le

98. Seamus Heaney, "Introduction", cit., pp. xxvi-xxvii. Corsivo del curatore.

99. Seamus Heaney, "The Making of a Music: Reflections on Wordsworth and Yeats" (1972), in *Preoccupations*, cit., p. 61.

100. Il dominio della componente femminile è collegato da Heaney sia al concetto joyciano di "virgin womb of imagination" (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916] [Oxford: OUP, 2000], pp. 182-83; *Ulysses* [1922] [London: Penguin, 2000], p. 511), sia a quello eliotiano di "dark embryo" (T.S. Eliot, "Critical Note to the Collected Poems of Harold Monro", in Alida Monro [ed.], *The Collected Poems of Harold Monro* [London: Cobden-Sanderson, 1933], pp. XIII-XVI; poi in Ronald Schuchard et al. [eds], *The Complete Prose of T.S. Eliot*, 8 vols. [Baltimore: Johns Hopkins U.P. and Faber, 2014-2015], Vol. IV: *English Lion, 1930-1933* [2015], pp. 522-26). Nella composizione femminile, si verifica una sorta di partenogenesi in cui il "dark embryo [...] gradually takes on the form and speech of a poem" (*ibidem*, p. 522) e genera una lingua che "tends to brood and breed, crop and cluster, with a texture of echo and implication, trawling the pool of the ear with a net of associations" (Seamus Heaney, "The Fire in the Flint: Reflections on the Poetry of Gerald Manley Hopkins" (1972), in *Preoccupations*, cit., p. 83). La creazione linguistica, infatti, "is not so much a labour of design as it is an act of divination and revelation" (*ibidem*, p. 88).

singole identità sonore (compresa la sua stessa voce) tendono ad annullarsi: egli pertanto non intende “lasciarsi dominare” ma piuttosto “farsi dominare”, “being possessed by archetypal voice”,¹⁰¹ diventando, nelle parole della poetessa polacca Anna Świrszczyńska, “an antenna capturing the voices of the world, a medium expressing his own subconscious and the collective subconscious”.¹⁰² La composizione è ora intesa come *mastery*, competenza tecnica individuale finalizzata ad acquisire lo stesso potere dell’ispirazione per creare una lingua distintiva che, rappresentando “both a [...] personal gift of utterance and the common resources of language itself [...], has been granted the right to govern”.¹⁰³ Sebbene in entrambi i metodi creativi la componente subalterna non venga mai esclusa dal processo, nella composizione femminile il contributo maschile è ridotto a semplice “wise passiveness”,¹⁰⁴ mentre nella composizione maschile gli elementi femminili, sebbene de-sacralizzati, sono chiamati a svolgere un ruolo essenziale: essi agiscono, infatti, sotto la superficie delle parole come “memoria sonora” che il poeta deve essere sempre in grado di percepire per valutare l’autenticità della sua dizione e la sua appartenenza a una voce collettiva. Nella logica heaneyana, questa accezione della componente femminile rimanda sia al concetto di “nugget of harmony”, teorizzato da Nadežda Mandel’stam per descrivere il metodo compositivo del marito Osip,¹⁰⁵

101. Seamus Heaney, “The Indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath” (1986), in *The Government of the Tongue: Selected Prose 1978-1987* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1989), p. 149; tr. it. a cura di Massimo Bacigalupo, *Il governo della lingua: prose scelte 1978-1987* (Roma: Fazi, 1998).

102. Seamus Heaney, “The Government of the Tongue” (1986), *ibidem*, p. 93. Anna Świrszczyńska (Anna Swir, 1909-1984) si riferisce con queste parole all’ispirazione intesa come “diritto biologico alla vita del testo”. Heaney cita le considerazioni della poetessa per spiegare il primo significato dell’espressione “government of the tongue” (da cui il titolo sia dell’intervento sia della raccolta di saggi), che indica, in tale prospettiva, la capacità della lingua poetica di imporsi su un piano di esistenza autonomo, situato “between our nature and the nature of the reality we inhabit” (*idem*). Lo stesso passo è citato, in forma incompleta, anche nella *summa* contenuta nella “Introduction”.

103. *Ibidem*, p. 92. Dal punto di vista sonoro, il controllo della cadenza donata è definito, ancora sul modello eliotiano, “auditory imagination” (T.S. Eliot, “Matthew Arnold” [March 3rd, 1933], in *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England* [London: Faber and Faber, 1933], pp. 103-19; poi in Ronald Schuchard *et al.* [eds], *op. cit.*, p. 663) e consiste nella capacità del poeta di creare una lingua che “fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilized mentality” (*idem*). Dal punto di vista linguistico, invece, il concetto di *texture* è ora gerarchicamente inferiore a quello di *architecture*, perché la lingua “functions as a form of address, of assertion or command, and the poetic effort has to do with conscious quelling and control of the materials, a labour of shaping; words are [...] athletic, capable, displaying the muscle of sense” (Seamus Heaney, “The Fire i’ the Flint”, *cit.*, p. 88). Cfr. Jeffrey Bilbro, “Sounding the Darkness and Discovering the Marvelous: Hearing ‘A lough Neagh Sequence’ with Seamus Heaney’s Auditory Imagination”, *Irish Studies Review*, XIX: 3 (2011), pp. 321-40.

104. Seamus Heaney, “The Making of a Music”, *cit.*, p. 63.

105. “The process of composing verse [...] involves the recollection of something that has never before been said, and the search for lost words is an attempt to remember what is still to be brought into being (‘I have forgotten the word I wished to say, like a blind swallow it will return to the abode of shadows.’). [...] In the first stage the lips move soundlessly, then they begin to whisper and at last the inner music resolves itself into units of meaning: the recollection is developed like the image on a photographic plate. [...] A variant consists either of superfluous material that has been trimmed away, or it is an ‘offshoot’ that may be developed into a separate, self-contained entity. As the poet tries to dig down to the nugget of harmony in the recesses of his mind, he throws away all the spurious or unwanted matter under

sia alla nozione di “sound of sense”, desunta dalla poetica di Robert Frost.¹⁰⁶

L'intento conciliativo implicato nella composizione maschile spiega la speciale predilezione di Heaney per “masculine writers”¹⁰⁷ come Hopkins e Yeats che, cercando di equilibrare le due istanze mediante uno stile marcato, hanno adottato metodi compositivi affini alla poetica del *boundary crossing*. Infatti, quando Heaney descrive la sua personale erotica della composizione, la dialettica tra femminile e maschile acquista connotazioni più profonde, che la rendono sovrapponibile sia alla tensione culturale tra *illiterate* e *literate*¹⁰⁸ sia a quella etica tra *self* e *other*:

I have always listened for poems, they come sometimes like bodies come out of a bog, almost complete, seeming to have been laid down a long time ago, surfacing with a touch of mystery. They certainly involve craft and determination, but chance and instinct have a role in the thing too. I think the process is a kind of somnambulist encounter between *masculine will* and intelligence and *feminine clusters* of image and emotion. I suppose the feminine element for me involves the matter of Ireland, and the masculine strain is drawn from the involvement with English literature.¹⁰⁹

which it is hidden. Composing verse is hard, wearisome work that demands enormous inner exertion and concentration. When the work is in progress, nothing can stop the inner voice, which probably takes complete possession of the poet” (Nadežda Mandel'stam, “Moving Lips”, in *Hope Against Hope* [New York: Atheneum, 1970], pp. 187-88).

106. “I alone of English writers have consciously set myself to make music out of what I may call the sound of sense. [...] It is the abstract vitality of our speech. It is pure sound—pure form. One who concerns himself in it more than the subject is an artist. [...] An ear and an appetite for these sound of sense is the first qualification of a writer, be it of prose or verse. But if one is to be a poet he must learn to get cadences by skillfully breaking the sounds of sense with all their irregularity of accent across the regular beat of the metre. Verse in which there is nothing but the beat of the metre furnished by the accents of the polysyllabic [*sic*] words we call doggerel. Verse is not that. Neither is it the sound of sense alone. It is a resultant from those two” (Robert Frost, “Letter to John Barlett” [4th of July 1913], in Donald Sheehy, Mark Richardson and Robert Faggen [eds], *The Letter of Robert Frost*, 2 Vols. [Cambridge: The Belknap Press of Harvard U.P., 2014-2016], Vol. I: 1886-1920 [2014], p. 123).

107. Seamus Heaney, “The Fire i' the Flint”, cit., p. 87. Questa espressione è tratta da un saggio di Yeats che riassume i tratti “maschili” della sua poetica e costituisce un modello per la teoria dell'erotica della composizione: “Modern literature, above all poetical literature, is monotonous in its structure and effeminate in its continual insistence upon certain moments of strained lyricism. [...] the certainty that all the old writers, the masculine writers of the world, wrote to be spoken or to be sung, and in a later age to be read aloud, for hearers who had to understand swiftly or not at all, and who gave up nothing of life to listen” (William Butler Yeats, “*Sambain*: 1906. Literature and the Living Voice”, in *Explorations. Selected by Mrs. W.B. Yeats* [London: MacMillan, 1962], pp. 202-21; poi in Richard J. Finnegan and George Mills Harper [eds], *The Collected Works of W.B. Yeats*, 14 Vols. [New York: Scribner, 1989-2015], Vol. VIII: *The Irish Dramatic Movement* [2003], p. 107).

108. Il legame tra questa distinzione e il metodo di Heaney è così descritto in “The Sense of Place” (in *Preoccupations*, cit., pp. 131-49): “I think there are two ways in which place is known and cherished, two ways which may be complementary but which are just as likely to be antipathetic. One is lived, illiterate and unconscious, the other learned, literate and conscious. In the literary sensibility, both are likely to co-exist in a conscious and unconscious tension: this tension and the poetry it produces are what I want to discuss. [...] It is this [...] equitable marriage between the geographical country and the country of the mind, whether that country of the mind takes its tone unconsciously from a shared oral inherited culture, or from a consciously savoured literary culture, or from both, it is this marriage that constitutes the sense of place in its richest possible manifestation” (*ibidem* p. 131).

109. Seamus Heaney, “Belfast”, in *Preoccupations*, cit., p. 34. Corsivo del curatore.

L'opposizione tra Irlanda e Inghilterra è riconfigurata qui nel tentativo di conciliare la parte *illiterate* del *self* con la parte *literate* dell'*other*. Tuttavia, questa integrazione resta incompleta: tanto l'"instinctual ballast" della cadenza irlandese quanto l'"intellectual baggage"¹¹⁰ della tradizione letteraria inglese sono destinati a rimanere distinguibili all'interno dei testi in cui co-esistono. L'erotica della composizione di Heaney è pertanto definibile come una "composizione maschile mancata", in cui le due componenti non riescono a stabilizzarsi entro una gerarchia precisa. Di conseguenza, la riconoscibilità dello stile poetico non può ambire alla compiutezza formale di un poeta come Hopkins, ma si basa sull'instabilità di una lingua ibrida capace di coniugare le due istanze soltanto mediante la rappresentazione del loro conflitto.

In tale prospettiva, non stupisce che Heaney definisca l'arte del poeta anonimo come una "combination of creative intuition and conscious structuring"¹¹¹ ascrivibile tanto alle sue teorie sulla composizione quanto al suo metodo personale. "Poeta maschile mancato" come Heaney, egli scrive di fatto un poema "moderno" in cui le tensioni creative dell'autore si riflettono nella coesistenza problematica tra *illiterate* e *literate*, *self* e *other*, materia pagana e cornice cristiana: "In an age when 'the instability of the human subject' is constantly argued for if not presumed, there should be no problem with a poem that is woven from two such different psychic fabrics. In fact, *Beowulf* perfectly answers the early modern conception of a work of creative imagination as one in which conflicting realities find accommodation within a new order".¹¹²

Tradurre la voce

"Tuning fork", "enabling note", "music sensed or promised", "undermusic", "overall music", "musical trueness", "tonal rectitude", "tonal horizon", "nugget of harmony", "premonition of harmonies", "sound of sense", "sound pattern", "true soundings", "aural expectations", "aural trustworthiness", "auditory imagination": queste e altre espressioni, coniate *ex-novo* o riprese dalle dichiarazioni di altri poeti, ricorrono costantemente negli scritti di Heaney sulla composizione e, pur indicando fenomeni anche in minima parte diversi, non fanno che riflettere la stessa ambiguità tra *mystery* e *mastery* del suo metodo creativo. L'idea di suono resta cioè sempre sospesa tra le definizioni poetico-evocative del suo potere rivelatore e i tentativi di spiegare da un punto di vista formale i meccanismi inconsci della sua significazione pre-verbale. La stessa ambivalenza è racchiusa interamente proprio nel termine *voice*:

Finding a voice means that you can get your own feeling into your own words and that your words have the feel of you about them; and I believe that it may not even be a meta-

110. Seamus Heaney, "The Making of a Music", *ibidem*, p. 62.

111. Seamus Heaney, "Introduction", cit., p. XI.

112. *Ibidem*, p. XVII. Corsivo del curatore.

phor, for a poetic voice is probably very intimately connected with the poet's natural voice, the voice that he hears as the ideal speaker of the lines he is making up. [...] How, then, do you find it? In practice, you hear it coming from somebody else, you hear something in another writer's sounds that flows in through your ear and enters the echo-chamber of your head [...] This other writer, in fact, has spoken something [...] you recognize instinctively as a true sounding of aspects of yourself and your experience. And your first steps as a writer will be to imitate, consciously or unconsciously, those sounds that flowed in, that in-fluence.¹¹³

La voce poetica nasce nel momento in cui la "voce naturale" dell'autore (elemento femminile-*illiterate* proprio del *self*) "risuona" nelle cadenze della "voce letteraria" di un altro poeta (elemento maschile-*literate* proprio dell'*other*). Questo riconoscimento implica una "traduzione sonora" che avviene tra canali di emissione diversi: la voce naturale infatti esiste in una dimensione prettamente aurale, mentre la voce letteraria trasmette la propria musicalità "vibrando" dal codice visivo della scrittura. È dunque necessario sia che il *self* sia in grado di "take breath and read [...] with the ears",¹¹⁴ sia che le parole scritte dell'*other* contengano in sé un "nugget of harmony" in cui riecheggia il loro suono pre-verbale originario. Se ciò si verifica, il *self* può allora "far regredire" la voce letteraria dell'*other* nelle sue fasi compositive fino a farla "ritornare", nelle parole di Paul Zumthor, puro "*flatus vocis* [...], voce in quanto intenzione di significare, anteriore ancora a qualsiasi significato".¹¹⁵ Questo afflato condiviso non appartiene più soltanto al *self* o all'*other* ma identifica, allo stesso tempo, le cadenze di entrambi, rivelandone la segreta parentela. A tale momento regressivo-femminile ne segue allora uno di tipo progressivo-maschile in cui la voce del *self* può compiere lo stesso cammino in direzione inversa: dal *flatus vocis* essa ripercorre le stesse fasi compositive della voce dell'*other*, "risalendo" fino al piano della superficie verbale e diventando a tutti gli effetti una nuova voce letteraria. Perché ciò avvenga è necessario però che la componente maschile del *self* coincida con una "technique" piuttosto che con un "craft": "I think technique is different from craft. Craft is what you can learn from other verse. Craft is the skill of making. [...] It can be deployed without reference to the feelings or the self. [...] it can be content to be *vox et praeterea nihil*—all voice and nothing else—but not voice as in 'finding a voice'". Il "craft" è dunque una "discesa interrotta", un "dropping the bucket down the shaft and winding up a taking of air" che consente soltanto di "miming the real thing". La tecnica "entails the watermaking of your essential patterns of perception, *voice* and *thought*

113. Seamus Heaney, "Feeling into Words" (1972), in *Preoccupations*, cit., pp. 43-44.

114. Seamus Heaney, "The Fire i' the Flint", *ibidem*, p. 88. L'espressione è presa da una delle lettere in cui Hopkins rivendica la propria natura di "poeta per l'orecchio" che, per divenire realmente comprensibile, deve essere innanzitutto "ascoltato": "[...] take breath and read it with the ears, as I always wish to be read, and my verse becomes all right" (Gerard Manley Hopkins, "Letter to Robert Bridges" [22th April 1879], in C.C. Abbott [ed.], *The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges* [Oxford: OUP, 1955], p. 79).

115. Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale* (Paris: Editions du Seuil, 1987); tr. it. a cura di Mariantonia Liborio, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale* (Bologna: Il Mulino, 1990), p. 178.

into the touch and texture of your lines; it is [...] what allows that first stirring of the mind round a word or an image or a memory to grow towards articulation: articulation not necessarily in terms of argument or explication but in terms of its own potential for *harmonious self-reproduction*". Il poeta maschile, come un rambomante, è allora in grado di "making contact with what lies hidden [...] to make palpable what was sensed or raised".¹¹⁶ La sua voce letteraria, in altre parole, diventerà tale solo quando, manifestandosi in una lingua poetica distintiva, potrà essere identificata a partire dalle cadenze ereditate sia dalla voce naturale del *self* sia dalla voce letteraria dell'*other* e darà così inizio a una nuova erotica della composizione.

Inizialmente connessa da Heaney alla definizione di *anxiety of influence*, la nozione di "intervocalità"¹¹⁷ implicata in questa "poetica della voce" è in sé già del tutto assimilabile alla traduzione poetica propriamente detta.¹¹⁸ Il *self* e l'*other*, infatti, non esistono soltanto come identità vocali indipendenti, ma come manifestazioni particolari di due lingue in cerca di una reciproca continuità "sonora". Per questa ragione, specialmente quando le due voci appartengono a due codici linguistici diversi, l'esistenza stessa dei loro rapporti intervocalici dipende dalle potenzialità conciliative insite in una traduzione vera e propria. Quindi, non è più solo necessario che il *self* sappia "ascoltare la scrittura", ma che il testo tradotto sia capace di modificare e ampliare la visione che il *self* ha della propria lingua. Nel saggio "The Impact of Translation" (1986), Heaney si sofferma, in questo senso, sulle traduzioni della poesia est-europea, che hanno condotto i poeti inglesi "to a displacement [...] from an old at-homeness in their mother tongue and its hitherto world-defining poetic heritage", facendo loro acquisire maggiore consapevolezza della "insular and eccentric nature of English experience in all the literal and extended meanings of those adjectives".¹¹⁹ La traduzione è quindi, come la poesia, un "salubrious political space"¹²⁰ in cui il confronto con la lingua dell'*other* consente di conoscere meglio la propria. Tuttavia, quando il punto di vista del *self*,

116. Seamus Heaney, "Feeling into Words", cit., pp. 47-48.

117. "Ogni testo registrato dalla scrittura [...] occupò [...] un luogo preciso in un insieme delle relazioni mobili e in una serie di produzioni multiple, in seno a un concerto di echi reciproci: di una *intervocalità* [...] che considero qui nel suo aspetto di scambio di parole e di convivenza sonora; polifonia percepita dai destinatari di una poesia che viene loro comunicata [...] esclusivamente dalla voce. Questi rapporti intervocalici, nell'universo dei contatti personali e delle sensazioni, assomigliano a quelli che si instaurano [...] nella nostra pratica moderna fra il testo originale e il commento o la traduzione" (Paul Zumthor, *La lettera e la voce*, cit., p. 194).

118. Nelle parole di Paola Mildonian: "[...] la traduzione ha sempre dovuto mediare tra il testo scritto e la 'sua voce' [...] soprattutto e permanentemente scrittura e oralità si sono incontrate e scontrate di fronte alle aporie della traduzione poetica [...] da sempre i traduttori si sono spinti alla ricerca di una dimensione che accordasse/concordasse *la voce* del testo d'origine con quella del testo d'arrivo [...] Questa 'voce' [...] non si origina nella parola scritta, né nella lingua di origine, ma nella *risonanza che il silenzio delle due lingue produce nell'orecchio interiore del lettore-traduttore*" ("Voce da voce": l'oralità trasferita", *Annali di Ca' Foscari [L'oralità nella scrittura]*, XLV:2 [2006], pp. 137-50; corsivo originale).

119. Seamus Heaney, "The Impact of Translation" (1986), in *The Government of the Tongue*, cit., pp. 40-41

120. Seamus Heaney, "Crediting Poetry: The 1995 Nobel Lecture", *World Literature Today*, LXX: 2 (1996), p. 257.

nella sua fase di imitatore/autore, coincide con quello di un traduttore e per *other* si intende la voce di un testo in lingua originale, l'“intervocalità” indica un equilibrio molto più complesso e problematico. Il *flatus vocis* in cui le due lingue arrivano a coincidere, infatti, non corrisponde soltanto al grado zero della creazione linguistica, ma a quella che Walter Benjamin e Giorgio Agamben hanno definito, rispettivamente, “la pura lingua”¹²¹ e “l'intera lingua’ [...] che costituisce l'utopia del linguaggio”:¹²² “ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò, che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni reciprocamente complementari”.¹²³ Questa pura lingua è dunque un idioma sonoro costituito da “parole potenziali”, che esistono solo sotto forma di *intentio* e che, per acquisire sostanza verbale, saranno costrette da uno specifico “modo di intendere” a coadiuvare la differenziazione linguistica. Il traduttore non deve limitarsi a tradurre i “modi di intendere” della lingua di partenza in quelli della lingua d'arrivo (mediante una resa letterale-comunicativa), ma deve manipolare i “modi di intendere” della propria lingua per riflettere le “intenzioni” delle parole originali. Straniata allora da se stessa, la lingua della traduzione “significa una lingua superiore a quella che essa è” perché racchiude in sé “la grande aspirazione all'integrazione linguistica”,¹²⁴ la tensione continua verso l'“armonizzazione perfetta” esistente soltanto nella pura lingua.

Nei suoi scritti sulla traduzione,¹²⁵ Heaney dimostra di essere particolarmente sensibile a questa problematica. Nel saggio “The Drag of the Golden Chain” (1999),¹²⁶ non a caso uno dei contributi d'autore più dettagliati sulla “restaurazio-

121. Walter Benjamin, “Die Aufgabe des Übersetzers”, in Charles Baudelaire, *Tableaux Parisiens* (1861) (Heidelberg: Weissbach, 1923), pp. v-XVII; tr. it. “Il compito del traduttore”, in Enrico Ganni (a cura di), *Opere Complete di Walter Benjamin*, 8 Vols. (Torino: Einaudi, 2008-2014), Vol. I: *Scritti 1906-1922* (2008), p. 504.

122. Giorgio Agamben, “Il silenzio delle parole”, in Ingeborg Bachmann, *In cerca di frasi vere* (Bari: Laterza, 1989), p. XIV.

123. Walter Benjamin, “Il compito del traduttore”, cit., p. 504.

124. *Ibidem*, pp. 506 e 508.

125. Sulla traduzione in generale, si veda il già citato saggio “The Impact of Translation” e l'articolo “The Trance and the Translation” (*The Guardian*, 30 November 2002). Vanno ricordati almeno due contributi d'autore sulla traduzione *The Burial at Thebes: Sophocle's Antigone* (2004): l'articolo “A Story that Sings down the Centuries” (*The Sunday Times*, 21 March 2004) e il saggio “Title Deeds: Translating a Classic” (*Proceedings of the American Philosophical Society*, CXLVIII:4 [2004], pp. 411-26). Per una trattazione sistematica di questi argomenti, si veda Eugene O'Brien, “Seamus Heaney and the Ethics of Translation”.

126. Questo saggio, tratto dal testo di una conferenza tenuta nello stesso anno al Centre for Literary Translation della St Jerome University, fu pubblicato prima come “The Drag of the Golden Chain. The 1999 St Jerome Lecture” (*Times Literary Supplement*, 12 November 1999, ora al link: <http://www.the-tls.co.uk/articles/public/drag-golden-chain-seamus-heaney/> [ultimo accesso 12/2016]) e poi come “Fretwork: On Translating *Beowulf*” (*Saltana*, I:4, ora al link: <http://www.saltana.org/1/esc/91.html> [ultimo accesso 06/09/2016]). Heaney parla della sua traduzione anche in un breve articolo senza titolo scritto prima della pubblicazione (*The Sunday Times Supplement*, 26 July 1998), nelle interviste del 2000 intitolate *Sounding Lines. The Art of Translating Poetry* (Berkeley: University of California and Doreen B. Townsend Center for the Humanities, *Occasional Papers*, XX [2000]) e *Seamus Heaney on the New Beowulf* (Films Media Group, 2000, al link: https://fod.infobase.com/p_ViewPlay-

ne” del *Beowulf*, l’analogia tra la figura del poeta e quella del traduttore è declinata nei termini di una comune “nostalgia for the original undifferentiated linguistic home”:¹²⁷ la scoperta della divisione delle lingue, infatti, coincide con un vero e proprio “shock of hearing the other” che nega a entrambi una visione “magica” della lingua, “where the link between inevitability of sound and plenitude of sense is indissoluble”.¹²⁸ Nella “poetica della voce” heaneyana, la soluzione a tale dilemma è già implicita in concetti come quello di “nugget of harmony”, “sound of sense” e “auditory imagination”, che offrono al traduttore (e al poeta) la possibilità di iniziare una fase regressivo-femminile orientata verso la “pura lingua”, definita da Heaney “further language”. Nella “Introduction” si racconta che il sogno di questa “shared language and cosmic at-homeness that we suppose existed in the world before Babel”¹²⁹ è iniziato, per Heaney, durante il suo primo anno come studente alla Queen’s University of Belfast, quando il professor John Braidwood insegnò ai suoi allievi che la parola *whiskey* corrispondeva, nel gaelico irlandese e scozzese, al termine *uisce* (“water”) e che, di conseguenza, il fiume Usk era in un certo senso “the River Uisce (or Whiskey)”:

[...] in my mind the stream was suddenly turned into a kind of linguistic river of rivers issuing from a pristine Celto-British Land of Cockaigne [...] The Irish/English duality, the Celtic/Saxon antithesis were momentarily collapsed and in the resulting etymological eddy a gleam of recognition flashed through the synapses and I glimpsed an elsewhere of potential that seemed at the time to be a somewhere being remembered. The place on the language map where the Usk and the *uisce* and the *whiskey* coincided was definitely a place where the spirit might find a loophole, an escape route from what John Montague has called “the partitioned intellect”, away into some unpartitioned linguistic country, a region where one’s language would not be simply a badge of ethnicity or a matter of cultural preference or an official imposition, but an entry into further language.¹³⁰

A livello ideale, quindi, anche Heaney teorizza, come Benjamin e Steiner, un modello di traduzione fondato sulla parola come “elemento originario del traduttore”¹³¹ che, in quanto tale, “can be circumscribed and broken open to reveal its organic singularity”.¹³² In tale prospettiva, è indicativo, come nota Ashok

list.aspx?AssignmentID=Y4DPUV [ultimo accesso 06/09/2016]), nel saggio “Through-Other Places, Through-Other Times: The Irish Poet and Britain” (tratto da una conferenza tenuta nel 2001 al Research Institute of Irish and Scottish Studies della University of Aberdeen, poi in *Finders Keepers*, cit., pp. 396-415) e nella prefazione a Greg Delanty and Michael Matto (eds), *The Word Exchange: Anglo-Saxon Poems in Translation* (New York: Norton, 2011), pp. XI-XIII.

127. Seamus Heaney, “The Drag of the Golden Chain”, cit.

128. *Idem*.

129. *Idem*.

130. Seamus Heaney, “Introduction”, cit., p. XXV. Questo passo è tratto dal saggio intitolato “Further Language” (*Studies in the Literary Imagination*, XXX: 2 [Fall 1997], pp. 7-16), in cui Heaney informa di aver preso l’espressione “further language” dall’autobiografia del poeta australiano Vincent Buckley.

131. Walter Benjamin, “Il compito del traduttore”, cit., p. 509.

132. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: OUP, 1998³), p. 347. Cfr. Jack Harding Bell, *Word Oper Findan: Seamus Heaney and the Translation of Beowulf*, cit., pp. 24-29; Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications* (London and New York:

Bery, che la parola *acoustics* sia usata da Heaney per indicare una nozione ambivalente di “new resonance”¹³³ in cui il termine è inteso tanto come “idiolect” quanto come “language’s total availability”.¹³⁴ Il compito del traduttore è quindi creare una “*mise-en-abyme* sonora” in cui la cadenza del *self* non può e non deve rimandare più soltanto a se stessa, ma deve avere delle proprietà sonore che la rendono simbolicamente rappresentativa dell’intero “sonic environment”¹³⁵ della lingua di cui fa parte: solo in questo modo la traduzione potrà essere prima “ascoltata” che letta e dimostrerà di potersi adattare all’acustica linguistica dell’*other*.

Da un punto di vista pratico, tuttavia, Heaney ritiene, a differenza di Benjamin, che una totale equivalenza verbale tra parole che esistono innanzitutto come “intenzioni sonore”, semplicemente, non sia realizzabile. Proprio come farebbe un poeta maschile, anche il traduttore deve dominare il *mystery* della “cadenza donata” con il *mastery* della sua “auditory imagination”; con l’aggiunta che, mentre nella composizione poetica tale strategia deriva da una predisposizione naturale del poeta, per il traduttore essa è una scelta obbligata: egli non può pretendere, cioè, che tutte le parole tradotte contengano un “nugget of harmony” come *whiskey* e *uisce*. Se, infatti, l’intuizione che dimostra l’esistenza di questo legame consente al traduttore di rivendicare il proprio diritto a tradurre l’opera, essa rappresenta anche un momento passeggero ed eccezionale, valido solo per un numero limitato di parole, perché “entitlement or creative excitement is one thing; *techne*, the can-do factor, is something else”.¹³⁶

Per queste ragioni, spiegando il suo metodo personale, Heaney rivaluta il concetto di *crib* (“trasposizione letterale”), per metterlo in correlazione con quello di *appropriation* (“libero adattamento”) e spiegare che una “proper translation” esiste nella misura in cui questi due elementi restano in tensione nella mente del traduttore. Lo stimolo creativo prodotto da tale dialettica definisce il processo traduttivo nei termini di un “fret-work”¹³⁷ (letteralmente: “lavoro condotto sotto uno stato di agitazione continua”) che il traduttore deve accettare in quanto tale se vuole superare l’opposizione tra la lingua di partenza e la lingua d’arrivo. L’impatto della lingua originale, infatti, rappresenta un vero e proprio evento traumatico che costringe il traduttore a disilludersi non solo sull’originaria identità tra senso e suono, ma anche circa le potenzialità espressive della sua lingua madre. Egli percepisce quindi la relazione tra le due lingue come un rapporto di sottomissione ai danni della

Routledge, 2016⁴), pp. 266-69. Con degli esiti in parte differenti, sia Bell che Munday applicano alla traduzione di Heaney il modello teorico proposto da Steiner.

133. Ashok Bery, “Seamus Heaney’s Acoustics”, cit., p. 106.

134. Seamus Heaney, “The Drag of the Golden Chain”, cit.

135. Fanny Quément, “‘At my buried ear’: Seamus Heaney’s Pastoral Soundings”, *Green Letters: Studies in Ecocriticism*, XX: 1 (2016), p. 35. L’autrice riflette sul concetto di “pastaural”, ossia sulle connotazioni sonore che, nella poesia di Heaney, la dialettica tra *pastoral* e *antipastoral* acquisisce per “educare all’ascolto” il lettore e sensibilizzarlo sul legame tra il paesaggio sonoro del presente e l’“ancient ear” del passato. In questo modo, chi legge è invitato “to go beyond the visual as a way to explore and escape the pastoral at the same time” (*ibidem*, p. 44).

136. *Idem*.

137. *Idem*.

propria, finendo per auto-imprigionarsi in una condizione psicologica che Heaney chiama “funnel complex”. Tale definizione deriva dall’episodio di *A Portrait of the Artist as a Young Man* in cui Stephen Dedalus, che è appunto irlandese, manda in confusione l’inglese Dean of Studies perché, volendo dire “imbuto”, utilizza l’arcaico *tundish* invece del più comune *funnel*. Questo trauma lo condanna a un senso di umiliazione e di straniamento rispetto alla sua stessa lingua madre, ora definita secondo la dissonanza cognitiva¹³⁸ “so familiar and so foreign”.¹³⁹ In seguito, però, l’eroe joyciano riesce a liberarsi dal suo complesso: egli scopre infatti che *tundish* non è affatto un provincialismo irlandese ma anzi un esempio di “good old blunt English”¹⁴⁰ e pertanto i suoi diritti linguistici sull’inglese possono garantirgli una “transition from linguistic fret to linguistic offensive”.¹⁴¹ Una simile rivelazione è precisamente quello che serve al traduttore per affrontare con coraggio il testo originale e nutrire fiducia nel proprio *word-board*: sia in “The Drag of Golden Chain” sia nella “Introduction”, Heaney ci informa che la sua “little epiphany”¹⁴² ha coinciso con la scoperta che il verbo antico inglese *þolian* (“to suffer”) richiama il verbo nord-irlandese *to thole* (“to endure with patience or in silence”) usato dagli anziani incolti dei suoi luoghi natii.¹⁴³ La *fret* che prima lo aveva fatto dubitare sulla concreta possibilità di rendere compatibile l’eredità anglosassone del poema con la sua eredità gaelica poteva ora trasformarsi in *fret-work*.

Il “nugget of harmony” celato dentro la parola *þolian* determina quindi il principio di una fase regressivo-femminile in cui la voce naturale del traduttore comincia a sovrapporsi a quella letteraria del poeta anonimo. Tale “armonizzazione” giunge a compimento solo quando Heaney intuisce che la “enabling note” ideale per il suo “fret-work” è racchiusa nella “familiar local voice” di alcuni parenti paterni da lui soprannominati “big-voiced Scullions”.¹⁴⁴ La caratteristica distintiva

138. La dissonanza cognitiva è un concetto di psicologia sociale introdotto da Leon Festinger (*A Theory of Cognitive Dissonance* [Evanston: Row, Peterson, 1957]) che indica uno stato psicologico in cui il soggetto è portato temporaneamente a credere come veri due concetti opposti. Cfr. Joshua L. Miller, *Accented America: The Cultural Politics of Multilingual Modernism* (New York: OUP, 2011), in cui il concetto è associato a Joyce.

139. “The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words *home*, *Christ*, *ale*, *master*, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language” (James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, cit., p. 159).

140. *Ibidem*, p. 212.

141. Seamus Heaney, “The Drag of the Golden Chain”, cit.

142. Seamus Heaney, “Introduction”, cit., p. XXVI.

143. In antico inglese *þolian* era una parola piuttosto comune (nel solo *Beowulf* abbiamo 5 occorrenze di *þolian* e 4 di *gebolian*). Anche se già nell’inglese medio essa fu sostituita dalla forma *souffren/suffren* (che, derivata dal francese medievale *souffrir*, originò poi l’odierno *to suffer*), *þolian* continuò a sopravvivere nei dialetti inglesi settentrionali e in quelli scozzesi. Fu infatti proprio tramite i coloni scozzesi che questa parola giunse nei dialetti nord-irlandesi e in quelli nord-americani. Cfr. Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*, p. 100; Eric Partridge, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English* (London and New York: Routledge, 2006), p. 3298.

144. Seamus Heaney, “Introduction”, p. xxvii. La dicitura “big-voiced Scullions” compare per la prima volta in “The Strand at Lough Beg” (in *Field Work*, cit., p. 17). Letteralmente *scullion* significa “kitchen

della parlata degli Scullions consisteva infatti nel condurre conversazioni quotidiane usando toni solenni e autoritari che all'orecchio di Heaney risultano affini alle frasi gnomiche del poeta anonimo sulla vita e sul destino umano:

I called them “big-voiced” because when the men of the family spoke, the words they uttered came across with a weighty distinctness, phonetic units as separate and defined as delph platters displayed on a dresser shelf. A simple sentence such as “We cut the corn today” took on immense dignity when one of the Scullions spoke it. [...] And when I came to ask myself how I wanted *Beowulf* to sound in my version, I realized I wanted it to be speakable by one of those relatives [...] in cadences that would have suited their voices, but that still echoed with the sound and sense of the Anglo-Saxon.¹⁴⁵

La scelta di dominare questa voce *illiterate* e parte integrante di un *self* irlandese collettivo, dà inizio alla fase progressivo-maschile, in cui la voce *literate* dell'*other* antico-inglese potrà essere riprodotta e imitata tanto nei suoi equilibri quanto nelle sue contraddizioni. Questo momento, che coincide con la traduzione vera e propria, ossia con il “fret-work” inteso come “day-to-day encounter with the alliterating Anglo-Saxon lines”,¹⁴⁶ è autorizzato, a livello ideale, dalla sostanziale affinità che Heaney individua tra il suo metodo compositivo e quello dell'anonimo. Tuttavia, nel concreto dell'esperienza poetica del traduttore, l'effettiva auto-legittimazione delle sue competenze tecniche in materia di antico inglese è garantita dalla personale assimilazione della “technique” di Gerald Manley Hopkins. Non a caso, subito dopo aver esposto la sua poetica della voce, Heaney rievoca, a titolo di esempio, il proprio legame giovanile con la voce letteraria di questo autore: “One of the writers who influenced me in this way was Gerard Manley Hopkins. The result of reading Hopkins at school was the desire to write, and when I first put pen to paper at university, what flowed out was what had flowed in, the bumpy alliterating music, the reporting sounds and ricocheting consonants typical of Hopkins's verse”.¹⁴⁷ Composte secondo un ideale “crossing of masculine strain on feminine potential”,¹⁴⁸ le poesie di Hopkins rievocano il passato anglosassone in modo così autentico da costituire quasi delle vere e proprie “restaurazioni” e fare del loro autore “basically an Anglo-Saxon poet writing naturally in the stressed English of the native pre-Conquest tradition”:¹⁴⁹ “Hopkins's innovations, [...] though not strictly translations, did [...] employ an Anglo-Saxon stress in order to produce the double-effect [...]: they went against the grain of contemporary English verse-craft in a completely salutary way, and at the same time they went with an older English grain of collective memory and belonging”.¹⁵⁰ La ricchezza sonora implicata in questa “auditory imagination” è tale da rivitalizzare persino la

boy”, ma già nella sua prima occorrenza il termine era usato nel senso di “servant”. Cfr. Inge Milfull and Hans Sauer, *op. cit.*, p. 101.

145. *Idem.*

146. Seamus Heaney, “The Drag of the Golden Chain”, cit.

147. Seamus Heaney, “Feeling into Words”, cit., p. 44.

148. Seamus Heaney, “The Fire i' the Flint”, cit., p. 95.

149. Seamus Heaney and Robert Hass, *Sounding Lines. The Art of Translating Poetry*, cit., p. 4.

150. Seamus Heaney, “Earning a Rhyme”, cit., p. 63.

stessa visione “magica” della lingua, rinnovando la fiducia nelle potenzialità creative dell’inglese:

[...] the lessness of English in relation to the Latin that I had experienced as a schoolboy was banished when I later read the opening stanzas of Hopkins’s poem “The Wreck of the Deutschland”. Suddenly the world was tuned to a new and irrefutable note. The liturgical power, the ontological base-touching, the body-bracing sheerness of sound in Hopkins’s apostrophe to God the Father, had the force of a primal incantation, one which reinforced what Octavio Paz called “the age-old magic belief in the identity of the word and what it names”. This English was not a set of arbitrary signs but given, oracular, from the beginning [...].¹⁵¹

Non stupisce quindi che, nell’ambito della traduzione del *Beowulf*, un simile esempio di *mastery* abbia rappresentato un vero e proprio “canale sonoro” tra le cadenze di Heaney e quelle del poeta anonimo: “Part of me [...] had been writing Anglo-Saxon from the start. [...] the earliest lines I published [...] were as much pastiche Anglo-Saxon as they were pastiche Hopkins”;¹⁵² “[...] what happened twenty-odd years later when I was invited by the publisher of the *Norton Anthology of English Literature* to try my hand at translating *Beowulf* was essentially a repetition of that early process”.¹⁵³

Conclusioni provvisorie

Fondamentale ausilio tanto per il poeta quanto per il traduttore, la “poetica della voce” heaneyana si fonda su un’ideale “erotica della traduzione vocale” in cui la dialettica tra femminile e maschile corrisponde già a una precisa nozione di oralità e scrittura: alla prima, depositaria di un’autenticità pre-verbale che coincide con l’ispirazione ed è alla base della definizione stessa di poesia, è affidata la possibilità di garantire l’identificazione tra voci; alla seconda, invece, è assegnata la funzione strumentale di rendere trasmissibile l’identità sonora della voce attraverso un codice visivo che prefiguri la sua realizzazione aurale. Considerato dalla prospettiva storico-filosofica dell’opposizione voce/scrittura, questo equilibrio racchiude in sé l’ambivalenza della dichiarazione socratica riferita a “quello che si può aggiungere con la viva voce”:¹⁵⁴ “tradurre la voce”, in altre parole, è per Heaney sia “raggiungere quanto è o meglio *ex-siste* fuori dal tempo prima della pagina” sia “aggiungere

151. Seamus Heaney, “The Drag of the Golden Chain”, cit.

152. Seamus Heaney, “Introduction”, cit., p. XXIII.

153. Seamus Heaney, “The Drag of the Golden Chain”, cit.

154. “Socrate: E tu va a dire a Lisia che noi, discesi nella fonte delle ninfe e nell’asilo delle Muse, vi abbiamo udito certi ragionamenti, che ci hanno raccomandato di dire a Lisia e a chiunque altro componga dei discorsi, nonché ad Omero e a tutti coloro che facciano poesia, accompagnata o no dal canto, [...] che se li ha composti nella coscienza di possedere la verità e di poterla difendere, ove si trovasse a render conto di ciò che ha scritto, e mostrare che quanto ha scritto vale assai meno di quanto può aggiungere col vivo della voce, non merita punto un nome desunto da quegli scritti, ma bisogna dargliene un altro che risponda alla serietà dei suoi studi” (Platone, *Fedro*, 278b-d; tr. it. di Paola Mildonian in “Voce da voce”, cit., p. 144).

qualcosa che sta al di là della pagina e nella dimensione di un tempo che viene dopo la pagina”.¹⁵⁵ In tale prospettiva, la “poetica della voce” può essere considerata il fondamento stesso del rapporto di Heaney con il Medioevo: se allora la voce di Caedmon e quella di San Colombano si prestano bene a rappresentare il polo dell’oralità (voce prima della pagina) e quello della scrittura (voce oltre la pagina), è appunto nella voce del *Beowulf* che entrambi gli estremi possono manifestarsi nella loro delicata co-esistenza. Nel poema, infatti, la cornice cristiana è connessa alla scrittura tanto quanto, per Heaney, lo era in Beda l’interpretazione scritturale della voce di Caedmon; la voce di Caedmon, invece, prima irriducibile alla scrittura e alla Scrittura, corrisponde ora a una materia pagana la cui “mythic potency” potrà essere “emanata” da una scrittura restaurativa, orientata verso l’auralità e sensibile, come nel caso di San Colombano, alla trasmissione scritta dei valori ereditati. Dal punto di vista del traduttore, come si è visto, questa opposizione è riflessa nella duplice esigenza di trovare una voce familiare affine a quella del testo originale e di fare in modo che questa seconda voce, al momento della sovrapposizione, non prevalga sulla prima. E se le registrazioni delle letture d’autore ci consentono di ripercorrere il viaggio della voce dalla “risonanza” nella mente del traduttore a quella nell’orecchio dei lettori, i confini tra questo “ascolto interno” e questo “ascolto esterno” non possono che essere racchiusi nella dimensione della scrittura, l’unico luogo a nostra disposizione in cui ci è concesso intercettare il passaggio della voce: impressa nelle parole e custodita nel silenzio, essa giace in attesa di qualcuno che sappia raccontare la sua storia e sprigionare di nuovo l’antica saggezza.

155. *Ibidem*, p. 143.

LUCA FIORENTINI

MARY SHELLEY'S *THE LAST MAN*
AND POST-APOCALYPTIC WRITING

Abstract. This article examines Mary Shelley's *The Last Man* (1826), a novel which, if far less famous than *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* and skeptically reviewed when it originally came out, is nevertheless worth considering and investigating, as literary critics have increasingly acknowledged since the 1960s. Shelley's science-fiction experiment is now commonly regarded as the first modern post-apocalyptic novel, although this definition needs contextualizing, since the theme of a post-cataclysmic world informs only a portion of the story here. Through the analysis of both the narrative structure and the development of the novel's main character, we shall see how *The Last Man* and its nascent post-apocalyptic imagery pave the way for a still-growing genre, a fertile ground for readers and writers to come.

Keywords. Mary Shelley, *The Last Man*, the end-of-the-world motif, post-cataclysmic genre, (post-)apocalyptic narrative.

1. First published in 1826 by Henry Colburn (London), in three volumes, Mary Wollstonecraft Shelley's *The Last Man* has often been seen as reflecting the writer's despair and loss of faith in a dramatic stage of her life, when she was left widowed and bereft of her dearest friends. The novel might actually be read as a journey inside her own subconscious, since the lack of a family deeply scarred her and, in *The Last Man*, the main character's alienation from the love and care of relatives (especially female figures and children) undoubtedly stands out, as he becomes the last man on Earth.¹

The traumatic experience of loss and bereavement with which Mary Shelley had to cope in her life is also one of the pivotal elements running through *The Last Man*. The author started to work on this novel in the spring of 1824, after Percy Bysshe's death, a tragic event about which she wrote in her diary: "The last man! Yes, I may well describe that solitary being's feelings, feeling myself as the last relic of a beloved race, my companions extinct before me".² The following day, she would further sink into despair, asking herself, "What do I do here? Why

1. This article is based on and develops a portion of my degree thesis, *Viaggio nella narrativa post-apocalittica: teorie, credenze e affabulazioni. I contributi di Mary Shelley, M.P. Shiel e M. John Harrison* (February 2014, Corso di Laurea Magistrale in Lingue e Letterature Moderne Euroamericane, University of Pisa). My thesis was awarded the "Paolo Zanotti Prize for Literary Studies – 2014 Edition" and was later published as *Viaggio nella narrativa postapocalittica. Teorie, credenze, affabulazioni* (Rome: Aracne, 2015).

2. See Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert (eds), *The Journals of Mary Shelley: 1814-1844*, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1987), Vol. II, pp. 476-77. Shelley wrote this after receiving the news of Byron's death.

am I doomed *to live on seeing all expire before me?*"³ Again, in May 1824, she commented: "Italy – dear Italy – murtheress [*sic*] of those I love & of all my happiness".⁴ Significantly, the most tragic deaths described in the novel take place in Italy: meeting their doom are there Clara, Adrian, and Lionel's son, who were the last three human beings left on Earth, apart from the main character.

In *The Last Man*, as might be easily surmised, Shelley's tragedy is allegorized and projected from a personal plane into a more universal one: besides the main character's friends and relatives, humankind as a whole disappears. The writer can thus be said to have created a fictional nightmare out of her personal vicissitudes, so much so that her "shadow" arguably lingers on behind a number of characters. Hyperbolic stretching also concerns space (the Adriatic Sea being tellingly called "Ocean"),⁵ reinforcing the perception of a depopulated world where the few survivors risk losing their way; time, which the characters sometimes feel as endlessly fluctuating; and the setting, with its 1818 starting point on Lake Avernus (Pozzuoli, Naples) and its 2100 latest stage, as the protagonist attempts to reach the Indian Ocean.

Granted that the atmosphere and moods of *The Last Man* cannot be totally severed from a biographical background – the text actually focuses on a few subjects, a narrow circle of friends among whom, in the end, only one survives – we ought to go one step further and consider how Shelley's characters also stand as an epitome of a larger community or society. While postulating that the writing of this novel brought about a cathartic effect and perhaps led her to recover a personal sense of hope, one hardly fails to notice that Shelley did depict a scenario regarding the fate of humanity in a dark and much wider perspective. The relativization of human skills and power calls into question a Romantic or Enlightenment faith in progress, an anthropocentric *Weltanschauung*, the notions of willpower, intellectual and physical strength, and the very possibility to determine one's (and others') destiny.

This kind of disquieting message and "warning" that the writer sent out to her readers, while conducting a critical analysis of society and of the desperation-and-hope polarities, is one of the *topoi* of the so-called post-apocalyptic genre. To this trait one must add the main characters' interactions with the leftovers from the pre-apocalyptic era, the falling to pieces of the institutions and administrative centres (whether in one or more countries), and the progressive thwarting of pre-existing moral codes, social laws, and life models. More importantly, out of the stunning population decrease caused by the cataclysm a new social microcosm comes into being, and this offers some food for thought. To begin with, post-apocalyptic fiction depicts the radical and dramatic changes which the world could undergo and solicits readers to make moral judgments – especially if the cataclysm

3. *Ibidem*, p. 478; my italics.

4. *Ibidem*, p. 476.

5. Mary Shelley, *The Last Man* (London: Henry Colburn, 1826 [Ware, UK: Wordsworth Classics, 2004]), p. 355. All subsequent references are to the 2004 edition, which includes an Introduction by Pamela Bickley.

is triggered by man himself. Secondly, it invites us to imagine the different kinds of micro-societies that might arise after the apocalypse. Finally, and most interestingly, the characters' development is certainly boosted, since the wide range of situations and experiences that they necessarily face demand a more intensely physical, mental, and emotional involvement.

Indeed, *The Last Man* has been regarded as the first modern post-apocalyptic work,⁶ although there are a few forerunners. We should not forget that, in the eighteenth century, Louis-Sébastien Mercier wrote about Universal Death (in his famous *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1770) and that in 1805 Jean-Baptiste François Cousin de Grainville published *Le Dernier Homme* (perhaps a source for Shelley herself). Lord Byron, Thomas Campbell and T.L. Beddoes are but a few of the authors who in the nineteenth century contributed to a proliferation of works centered on the "last survivor" figure and world-scale cataclysms. This parable reached a sort of *climax* in 1826. That was when Mary Shelley wrote her three-volume *The Last Man*; painter and engraver John Martin exhibited his picture *Ideal Design of the Last Man* (inspired by Thomas Campbell's 1823 poem), with the Society of British Painters; Thomas Hood published *Whims and Oddities*, including the ballad "The Last Man"; an anonymous "XB" also authored a story entitled "The Last Man" and included in the *Blackwood's Edinburgh Magazine*.⁷

If not the earliest example, Shelley's *The Last Man* can still be singled out as the archetypal text for the post-apocalyptic genre. The character's titanic roaming through a bleak wasteland, the stratified narrative structure and strategically "unresolved plot" lay the groundwork for a genre in the making and give us a taste of its uplifting potential.

6. The use of the prefix "post-" should be seen in connection with the main character's roaming in a plague-ridden Europe. Through this journey, the author illustrates the essential concepts she laid the groundwork for in the novel's pre-apocalypse episodes. Mary Shelley casts the plague – an apocalyptic event which devastates the world and destroys civil society – as the reification of a rupture between the pre- and post-cataclysmic eras. As to critical responses, Chanda Phelan regards Shelley's work as the first example of "modern post-apocalyptic fiction" ("An End-of-the-World Compromise", 3 November 2009; URL: <http://phnuggle.wordpress.com/2009/11/03/an-end-of-the-world-compromise/#more-646> [last accessed September 1, 2015]). According to John Joseph Adams, "[t]he first significant post-apocalyptic work is Mary Shelley's *The Last Man* (1826)" ("Post-Apocalyptic Science Fiction", January 2004; URL: <http://www.irosf.com/q/zine/article/10013> [last accessed September 1, 2015]). Carl Yoke states that "remade world stories have been written for decades [...] they probably officially begin with Mary Shelley's *The Last Man*" ("Phoenix from the Ashes Rising: An Introduction", in *Phoenix from the Ashes: Literature of the Remade World* [New York: Greenwood Press, 1987], p. 2). Brian Aldiss singles out Shelley's work as "The Origin of the Species" of science fiction ("Introduction", in Mary Shelley, *The Last Man* [London: Hogarth Press, 1985], quoted in Pamela Bickley, "Introduction" to *The Last Man*, p. XXVII). For a wider investigation, see also Gregory O'Dea, "Prophetic History and Textuality in Mary Shelley's *The Last Man*", *Papers on Language and Literature*, XXVIII: 3 (1992), pp. 283-304; Betty T. Bennett, "Radical Imaginings: Mary Shelley's *The Last Man*", *Wordsworth Circle*, XXVI: 3 (1995), pp. 147-52; Kari E. Lokke, "The Last Man", in Esther Schor (ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley* (Cambridge: CUP, 2003), pp. 116-34; Young-Ok An, "'Read Your Fall': The Signs of Plague in *The Last Man*", *Studies in Romanticism*, XLIV: 4 (2005), pp. 581-604.

7. As regards these historical connections, see the pioneering investigation by A.J. Sambrook, "A Romantic Theme: The Last Man", *Forum for Modern Languages Studies*, II:1 (January 1966), pp. 25-33.

2. The story centers on Lionel Verney's survival after a plague which allegedly spread over the planet in the last decade of the twenty-first century, and is embedded within an introductory frame that does *not* close in the epilogue.

In 1818, during a visit with a friend to the Sibyl's Cave at Cuma (near Naples), the nameless narrator (and authorial double) finds some barks and leaves inscribed with prophetic sentences written in ancient and modern languages.⁸ By deciphering, translating, and even filling the lexical voids of these "sacred remains", the narrator manages to reconstruct the text entrusted to the leaves and barks by the mythical Apollonian priest and guide to the Underworld.⁹ The result of such a difficult editing is a first-person, visionary account from the future – the diary of Lionel Verney, the orphan son of an impoverished aristocrat – which covers the main body of the novel. The diary begins with a brief introduction concerning Lionel's father, when the protagonist is fifteen, and ends in 2100, when he dramatically becomes the last survivor of a plague which has apparently exterminated the whole of humanity, sparing only some of Verney's companions, who nevertheless die from other causes.

The story then unfolds in accordance with a Chinese-box structure that defies chronology (like a sort of mythical fable) and may be outlined as follows: *a/* at an extradiegetic level: Mary Shelley writes the novel (1824-26); *b/* at a diegetic level: the anonymous narrator reconstructs the sibylline *fabula* (1818); *c/* at a metadiegetic level: in ancient, pre-Christian times (the year is not specified), the Cumaean Sibyl translates and encodes her "vision" of Verney's story, while Lionel himself writes his diary (2100). At the same time, the traditional narrative device associated with an ancient manuscript's recovery appears to be further expanded, for the alleged document, resembling a cryptogram, is both discovered and edited, to some extent even *created* by the narrator, who thus cooperates to a demanding hermeneutic undertaking ("Scattered and unconnected as they [the fragments at Cuma] were, I have been obliged to add links, and model the work into a consistent form", p. 4).

At an extradiegetic level, it is of course Mary Shelley who weaves the entire plot, thus overseeing an ideally choral work which counterweighs the "last man" 's impending doom of existential solitude. And yet, the diary ending coincides with the conclusion of the novel; that is to say, Shelley decides to leave the framing tale

8. Shelley refrains from specifying the identity and gender of the two tourists, even though they are commonly interpreted as embodying Mary herself and her husband; as a matter of fact, in 1818 the couple travelled in those very places. Furthermore, the novel mentions the disappearance of the narrator's companion, who thus entrusts him/her with the task of reconstructing the sibylline text. While writing *The Last Man*, Shelley was similarly bereft of friends and relatives (except for one son, Percy Florence).

9. Aeneas was also taught this *modus operandi* by Helenus in the third book of Virgil's *Aeneid*. Shelley's choice to start her tale in a mythical key – through the references to the Cumaean Sibyl – provides the text with multiple interpretative layers. From one perspective, this grants the novel the authority of the Greek and Latin classics and their developing the *topos* of the secret of the future encoded in the past. At the same time, the prophecy motif encourages to read the narrative not so much as a pseudo-documentary description of the future, but as a metaphorical meditation on the meaning and fate of humanity.

open (as opposed to what happens in *Frankenstein*, where Walton, the character/narrator, gathers up the fictional threads). This may suggest that, while Verney manages to turn diary-writing into an instrument that helps him to face and overcome an existential crisis (as he eventually makes clear),¹⁰ the anonymous narrator (and, implicitly, Shelley) is not so lucky, and is perhaps overwhelmed by the destructive force coming from the future.¹¹

If the choice to keep the framing tale open is loaded with dark overtones, on the other hand the “incompleteness” of the diary also seems to be positively connoted, since, in the closing pages of his account, Verney hopes that at least a couple of persons might have survived, and so entrusts himself to the idea of a cyclic renewal of life,¹² rather than surrendering to a gloomily deterministic view. While writing his diary, he addresses the “tender offspring of the reborn world” (p. 348) and asks himself: “Yet, will not this world be re-peopled, and the children of a saved pair of lovers, in some to me unknown and unattainable seclusion, wandering to these prodigious relics of the ante-pestilential race [...]?” (p. 372). This is however wishful thinking: nothing is certain, and in this respect the novel should actually be considered as perfectly, if sadly, closed.

As far as genre is concerned, it is possible to point out some links with the framework elaborated by Gary K. Wolfe to describe the basic structure of post-apocalyptic works.¹³ This framework hinges on such pivotal moments as the manifestation of the cataclysm; the journey into the wastelands; the rise of a new civilization; the appearance of an antagonist; the final battle (not necessarily a physical one). In Shelley's novel, characters live through the cataclysm and face a long journey in a post-apocalyptic world, which the author depicts as a prey to anarchy. The third feature postulated by Wolfe is but marginally tackled: although the survivors take pains to introduce a form of organization, no newly structured society is in fact brought into being; on the contrary, the reader is confronted with the ruthless crumbling away of social norms, mainly due to the alarming thinning out of the survivors' group.

The antagonist is not only represented by the plague itself, but also by Nature, Necessity, and Causality. Taken together, these elements coalesce in a way that – once the main plague outbreak is over – leads to the spreading of another disease and to a storm that kills three of the last four humans on Earth. Lastly, the final battle is not a sword and shield fight, but consists in the main character's intimate struggle. Distressed by solitude and dreary pictures concerning the future, Verney

10. “I had used this history as an opiate; while it described my beloved friends, fresh with life and glowing with hope; active assistants on the scene, I was soothed; there will be a more melancholy pleasure in painting the end of all” (p. 212).

11. Shelley observed that “such is the alpha & omega of my tale – I can speak to none – writing this is useless – it does not even soothe me”. See Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert (eds), *The Journals of Mary Shelley: 1814-1844*, p. 485.

12. As also observed by Pamela Bickley, “Introduction”, p. XXV.

13. See Gary K. Wolfe, “The Remaking of Zero: Beginning at the End”, in E.S. Rabkin *et al.* (eds), *The End of the World* (Carbondale: Southern Illinois U.P., 1983), p. 8.

first cathartically turns to writing a memoir of what happened, and then resolves to undertake a long exploratory journey in search of other survivors. As in Robinson Crusoe's case, the keeping of a diary could be seen as the sign of a commitment to humanity and faith in times of despair, rather than a gesturing towards a solipsistic retreat into oneself. The final battle is thus fought by Lionel against despondency and nihilistic impulses, and his moral victory potentially paves the way for an optimistic reading of *The Last Man*.

Another founding model to take into consideration regards the experiential journey undertaken by the hero in the mythical narratives examined by Joseph Campbell. I will here shed light on the backbone of this model in order to prompt a brief reflection on the main character of *The Last Man*. According to Campbell, the protagonist meets a symbolic death, both a physical and a mental one, as soon as he ventures into the highly dangerous wastelands (to be seen as metaphors for the Underworld). Furthermore, the journey is usually a *consecutio* of the exile from a community, a departure triggered by a sort of catastrophe that destroys the world he knows. Thus, the journey becomes a rite of passage that eventually allows the protagonist to regain his place within society, be it in his former community or in a new setting. Thanks to the experience and skills that he has acquired, the hero can transform the community he meets (or returns to) and influence it in a positive way.¹⁴

Lionel Verney's tale cannot however be properly cast in the terms of a "hero with a thousand faces", mainly because he does not embody the traditionally heroic qualities of the moral champion. He does not have a particularly strong and dominant personality, and in the entire novel his choices are always dictated by others, to whom he passively submits. Hence, he is not given the opportunity to go through the series of trials that allow him to mature and acquire the skills and knowledge from which his community would benefit. Yet, a plot twist in the epilogue opens up a new horizon: Verney's heroic journey appears to *begin* right at the *end* of the book which tells his tale. His rite of passage is likely to unfold within future unwritten adventures, as imagined by readers and perhaps by Shelley herself, with the discovery of other survivors possibly taking place on Verney's return to community life.

There is however no clear way out of this constant emotional wavering and epistemological blurring. As Shelley takes her distance from religious themes, the disappearance of humanity is not described as a sudden and instantaneous annihilation, but more like what Elana Gomel aptly calls a "relentless countdown to extinction".¹⁵ This is, in my opinion, the bleakest aspect of the novel: in its last section, *The Last Man* definitely moves away from the structure of a *roman à clef* inspired by the life of the Shelleys and of their closest friends, as the author re-

14. See Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* (Novato: New World Library, 2008), p. 23.

15. Elana Gomel, "The Plague of Utopias: Pestilence and the Apocalypse Body", *Twentieth Century Literature*, XLVI: 4 (Winter 2000), p. 414. Gomel observes that in more recent times Albert Camus, in *The Plague* (1947), chose this disease as a metaphor for the human condition, because of its relentless and "mathematical" efficiency (*ibidem*, p. 412). This statement recalls Lionel Verney's description of the plague as "the murderous engine" (p. 366; my italics).

cords the inexorable dwindling of the group of survivors (from some 2,000, they thin down to 1,500, then to 80, 50, 4, and eventually 1). The resulting condition of the last man is jeopardized by a lack of interaction and the impossibility to share the experience of exploring a deeply changed and “new” world. Once left alone, Lionel discovers – as one reads in a well-known novel by Peter Ackroyd on Thomas Chatterton’s mythical figure and self-destruction – that “there was a new kind of silence in the world”.¹⁶

It should be kept in mind that “LAST MAN”, in capital letters, are the last words of the novel, adamantly defining Verney’s condition. Although Lionel states that his journey may become a search for other survivors, what he really needs is hope, the illusion – no matter how chimerical – that will shake him out of temporal stasis, in order to gradually come to terms with the very condition of “lastness”.

Moreover, well before he realizes that he is the last human survivor on Earth, Lionel seems to announce the approaching of the end not only for his own relatives and acquaintances, but for the whole human race: “We must all die! The species of man must perish” (p. 329). His complete solitude appears then to be an objective correlative for an inescapable existential condition, regardless of species distinctions. For instance, while he tries to feed some goats with fresh grass, he is attacked by one of them (p. 366). In other words, he is denied companionship, as though solitude were his very destiny.

3. The scale of the apocalypse is rendered in the novel by the characters’ roaming far and wide throughout Europe. The first part of the story mainly takes place in Great Britain, where Verney and the other characters (Perdita, Lionel’s sister; Adrian, the last heir to the throne; Idris, his sister; and Raymond, a disgraced aristocrat) develop and establish relationships. The setting then becomes Greece and later Constantinople, where the plague that is bound to depopulate the world is described for the first time. With Great Britain being devastated by a pestilence which made its way through the arrival of an American ship, the few survivors decide to leave their homeland. After a journey across the English Channel towards Paris and Switzerland, only four of them manage to arrive in Italy. Eventually the sole survivor, Lionel plans to round the Cape of Good Hope and to reach the Indian Ocean.

As the plot unravels, the survivors’ journey becomes more and more ominous: Verney describes it as a “hopeless, interminable, sad wandering, which but a short time before I regarded as the only relief to sorrow that our situation afforded” (p. 294). On the threshold of this descending route,¹⁷ after losing his two remaining

16. Peter Ackroyd, *Chatterton* (London: Hamish Hamilton, 1987 [London: Penguin, 1993]), p. 180. While visualizing the post-plague scenario, Verney also speaks of a “voiceless, empty world” (p. 263; my italics).

17. Gaetano D’Elia draws attention to a telling episode bound up with the descent motif, and reads Verney’s exploration of Rome as a kind of *catabasis*: in Shelley’s view, “Roma [...] diventa il sepolcro delle età antiche e, in quanto sepolcro, dovrebbe essere deserta” (“Introduzione”, in Mary Shelley, *L’ultimo uomo* [Napoli: Edizioni Danilo, 1996], pp. XII-XIII).

companions during a sea crossing, Lionel is taught a “yet unstudied lesson, that neither change of place nor time could bring alleviation to my misery” (p. 362). Travelling seems to be useless and, even if all the group members survived, their condition would most probably not improve. This being so, why does the protagonist resolve in the end to set off on another journey? As already suggested, the answer lies in the importance of keeping hope alive: the hope for new adventures and encounters which can free him from the fetters of a “Life-in-Death” condition.¹⁸ It is no coincidence that, after complaining about the insurmountable difficulties concerning his attempts to recuperate, Verney finds himself before a mirror and sees there an assemblage of savage features: he consequently and promptly reacts, wiping himself and looking for clean clothes, after which he significantly resumes his journey (pp. 362-63).

The lack of faith and sense of paralysis appear then to be part and parcel of a wild condition, a “savagery” that Verney censors at the beginning of the novel, when he meets his friend Adrian. As the protagonist becomes again a “civilized human”, his yearning to explore returns as well, testifying to the Odysseus-like idea of the journey as an essential experience for a person to grow and ward off degeneration. As further evidence of this, we should note that, while changing his clothes, Lionel addresses the reader for the first time in the plural (“my readers”, p. 363), as if entrusting them with the task of repopulating the Earth. Bearing witness to all this are the words that Lionel writes in the last pages of the diary (and the novel itself): “A solitary being is by instinct a wanderer, and that I would become. A hope of amelioration always attends on change of place, which would even lighten the burthen of my life” (p. 373). He then adds: “Neither hope nor joy are my pilots – restless despair and fierce desire of change lead me on. I long to grapple with danger, to be excited by fear, to have some task, however slight or voluntary, for each day’s fulfillment” (p. 374). What is worth underlining here is his conviction that the journey will bring about change and life force. This is the main quality that positively connotes Lionel at the end of the novel: he is alive, and he must honour his condition until the end of his days. The novel thus ends with the image of a journey which is not perceived as the sign of a surrender to a hostile world – a world where an earthquake killed Raymond, typhus took the life of one of Verney’s sons, and a storm took away Adrian and Clara – but as an exploration (Verney has yet to approach the Spanish and French coasts) and a prelude to new possibilities and adventures. Therefore, the sense of a still-to-be-completed tour reinforces the power of *The Last Man*’s open-ended structure.

As far as the representation of physical geography is concerned, it should be pointed out that, differently from what happens in many subsequent post-apocalyptic novels, in *The Last Man* the setting hit by catastrophe does not turn into a co-protagonist of the story (and this is, I think, the weakest element in the text).

18. Verney interprets post-apocalyptic life as follows: “Death is a vast portal, an high road to life: let us hasten to pass; let us exist no more in this living death, but die that we may live!” (p. 330). Here S.T. Coleridge’s Life-in-Death from *The Rime of the Ancient Mariner* could be said to have won her dice game against the skeleton named Death and to have sadly gained mastery over mankind.

Shelley is more interested in the characters who inhabit this ravaged world, which she describes by means of a single repertoire of details and almost always relegates behind the scenes. Such details are barred houses, closed commercial activities, streets overrun with weeds, and empty roads.¹⁹

While at the beginning of the story the world does not look weird²⁰ – except for the fact that, although projected into a distant future, it shows no technological advancement – a first hint at a post-apocalyptic context is to be found in the phrase “the desert earth” (p. 63), which alerts us to the unconventional reality Verney lives in, as he is writing his diary. Very few other details help the reader to mentally reconstruct the world where Lionel wanders: cities are almost empty, apart from mourners attending funerals; medical aid and food are hard to find; everyday life has become meaningless, as apathetic survivors engage in rearing animals or growing plants without harvesting the fruits of their labour (pp. 199, 213, 227).

Needless to say, *The Last Man* and its depiction of the “wilderness” are also underpinned by symbolical and eschatological levels which should first of all be related to the biblical theme concerning the *Revelation* of St John: Mary Shelley summons the fourth Knight of the Apocalypse to envision the extermination of the human race almost in its entirety. Besides being a main feature of the apocalyptic event, pestilence breeds yet another disaster: men, free from moral bonds, demean themselves by committing wicked actions and end up becoming a biblical plague themselves,²¹ “forcing these of either sex to become their servants and purveyors; [...] the ruin complete in one place, they removed their *locust* visitation to another” (p. 237; my italics). In a post-apocalyptic society, people are tempted to passively resign themselves to a sense of bleak desolation:

We no longer struggle with her [plague]. We have forgotten what we did when she was not. [...] Now life is all that we covet; [...] Our minds [were] eager to preserve its [of the body] well-being only (p. 253).

Death [...] came a conqueror. Many saw, seated above his vice-regal throne, a supreme Providence, who directed his shafts, and guided his progress, and they bowed their heads in resignation, or at least in obedience. Others perceived only a passing casualty; they endeavoured to exchange terror for heedlessness, and plunged into licentiousness, to avoid the agonising [*sic*] throes of worst apprehension (p. 217).

These excerpts suggest the loss of ethical and moral values in an environment

19. See for instance pp. 199-200.

20. Some descriptions almost sound poignantly ironic if compared to the actual state of a post-apocalyptic world which is to emerge later: “we passed through busy towns and cultivated plains. The husbandmen were getting in their plenteous harvests, and the women and children, occupied by light rustic toils, formed groups of happy, *healthful* persons, the very sight of whom carried cheerfulness to the heart” (p. 58; my italics); “Assuredly a most benignant power built up the majestic fabric we inhabit [...]. If mere existence, and not happiness, had been the final end of our being, what need of the profuse luxuries which we enjoy?” (*idem*).

21. Importantly, the word “plague” evokes both the idea of pestilence and the concept of a (biblical) calamity.

destroyed by what is perceived as God's Will, or just sheer Chance. Verney describes people, wise men, or the clergy, who begin to live as if there were no tomorrow; no longer do they seem to be concerned with the future, since in their view there is nothing to lean on, the present being the only dimension left: "the present [...] became all of time to which they dared commit the precious freight of their [men's] hopes" (pp. 217-18). At the same time, everyday life now lacks any meaning: chores are performed, but they are basically purposeless, incapable of bearing fruit: "The mower's scythe was at times heard; yet the joyless haymakers, after they had listlessly turned the grass, forgot to cart it; the shepherd, when he had sheared his sheep, would let the wool lie to be scattered by the winds" (pp. 226-27). With the inexorable reduction of the population, any activity is abandoned ("the fields had been left uncultivated", p. 254). Caught in an idle play of antitheses,²² no one finds his condition to be adequate and people look for relief elsewhere: farmers are going to the city, while Londoners head towards the countryside (*idem*). To sum up, institutions disintegrate, laws and moral codes lose meaning, and reality ceases to appear "normalized" and cannot be consistently interpreted. Indeed, these are all peculiar features of post-apocalyptic novels.

When looking for a more specific location of Shelley's novel within the post-apocalyptic genre, the *cosy catastrophe* category – whose scenario is characterized by a landscape where the leftovers of a fallen civilization create an apparently "comforting" ambience to live in – seems to be an apt definition.²³ "It was useless to provide many things, for we should find abundant provision in every town" (p. 263), says an almost too confident Verney. When the survivors reach Versailles, he also remarks:

But where was the bustle and industry characteristic of such an assemblage [of survivors]; the rudely constructed dwelling, which was to suffice till a more commodious mansion could be built; the marking out of fields; the attempt at cultivation; the eager curiosity to discover unknown animals and herbs; the excursions for the sake of exploring the country? Our habitations were palaces [...] our food was ready stored in granaries – there was no need of labour, no inquisitiveness, no restless desire to get on (p. 306).

However, the atmosphere informing this *cosy catastrophe* situation cannot be seen as ethically positive, as it breeds sloth and dehumanizes people and, as we shall see, risks immobilizing them in a timeless dimension. Furthermore, the sense of a material fulfillment typical of the *cosy catastrophe* imaginary does not guarantee happiness and welfare for the survivors; as regards the abundance of food, Lionel is eventually induced to admit: "all plenty, and yet, alas! all poverty" (p. 343).

22. Yet another element suggesting a reversal of coordinates is the perception of winter, which is no longer associated with death and sleep but becomes a season of hope and serenity, the plague turning deadlier with the summer heat. See p. 218.

23. In the *cosy catastrophe* world, mankind is of course almost extinct, but it is possible for the survivors to gather and use any good from the pre-apocalyptic era without paying or struggling for it. Most British post-apocalyptic novels can be shown to fall within this category.

As already stated, the novel's time structure is meant to record the collapsing of everyday reality as it inexorably crumbles under the apocalyptic blows. The characters seem to be able to ward off entropy as long as they keep themselves busy and therefore perceive their "staying alive". But as soon as their life settles into stillness (and purposelessness), they experience a "time freezing" and feel imprisoned in a kind of cage that hampers their movements. This can be linked to Frank Kermode's observation that "if time cannot be felt as successive, end ceases to have effect; without the sense of a passing of time one is virtually ceasing to live, one loses 'contact with reality'".²⁴

When for instance the survivors reach Milan, Lionel's testimony runs thus: "we made laws for ourselves, dividing our day, and fixing distinct occupations for each hour. [...] While we paused thus in our onward career towards death, time held on its accustomed course. Still and for ever did the earth roll on, enthroned in her atmospheric car, speeded by the force of the invisible coursers of never-erring necessity" (p. 344). Time resumes its course as long as people do their duty and therefore *live*. But when Evelyn, Lionel's son, falls ill, all activities stop and a terrifying slowing-down of time sets in: "I have called that period a fortnight, which we passed watching the changes of the sweet child's malady – and such it might have been – at night, we wondered to find another day gone, while each particular hour seemed endless" (p. 347).

A very different effect is caused by the plague, whose annihilating thrust gives rise to a time acceleration which is rendered through the mythical image of a cart drawn by mad horses. People have lost control of this cart and are therefore alienated from life's harmonious rhythms:

By the end of July, little more than a month had gone by, if man's life were measured by the rising and setting of the sun: but, alas! in that interval ardent youth had become grey-haired; furrows deep and uneraseable were trenched in the blooming cheek of the young mother; the elastic limbs of early manhood, paralyzed as by the burthen of years, assumed the decrepitude of age (p. 326).

Eventually, when Lionel is left alone after the drowning of his companions, time again defies control; it whimsically expands and contracts, until it totally loses meaning: "The day passed thus; each moment contained eternity; although when hour after hour had gone by, I wondered at the quick flight of time" (p. 355). The absence of people renders diachrony meaningless and, once the function of the category relating to a progressively flowing time is lost, Verney symbolically breaks the pole on which he has been carving the passing of days (p. 365). His solitude condemns him again to a sort of apathy, to the "abyss of present" (p. 369). The idea of the obliteration of time is reinforced while in Rome – the Eternal City, thus metaphorically placed out of time – where Verney "carved on its [St. Peter's] top-most stone the aera 2100, *last year of the world!*" (p. 372; my italics).

24. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York: OUP, 1967), p. 160.

What follows is Verney's decision to write a diary in order to imprint on future readers' memory the last events from the history of mankind. But the action of writing itself reactivates the flow of time, so that the protagonist's hope of finding survivors is restored: breaking free from paralysis, he now begins his great journey, which unfolds along a diachronic line. In the upshot, time can be said to play the role of a semantic variable inside the text: Shelley keeps on manipulating it, until in the epilogue it starts flowing again for Verney, this final twist being in tune with the conviction that people's lives must go on anyway, in the face of obstacles and deadlocks.

If contemporary reviewers tore Shelley's 1826 novel to pieces, nowadays this work has been more properly assessed, analyzed, and appreciated. The following excerpt from Morton D. Paley's article elucidates a point on which negative criticism focused, alongside the attacks on the very "last man" theme, a sort of hackneyed motif in the nineteenth century: "The conviction shared by most of the book's early critics [...] is of the impropriety of the subject. In 'Darkness' Byron had envisaged apocalypse without millennium; Mary Shelley made this, for the first time since *Omegarus and Syderia*, the subject of a novel and moved almost the entire critical establishment to deny the possibility of imagining Lastness".²⁵ This observation suggests that Shelley's novelty did not so much lie in her writing a generally termed post-apocalyptic story, as in shifting the attention from a transcendent view to a secular dimension revolving around men who try to survive, while their lives are gone awry due to an apocalyptic event, and who actually become the first dwellers in the post-cataclysmic wastelands.

At the same time, the empirical phenomenon igniting the apocalyptic process, that is to say, the plague, is never examined from a "scientific" point of view: we do not get to know its origin, or how its spreading works; the four persons who survive it do not ask themselves why they were spared, and passively accept the uncanny workings of this disease. Therefore, the plague retains a strong allegorical meaning while leaving it to the reader to justify and ponder the calamity itself. Such a responsibility on the reader's part comes to the fore in the open-ended epilogue, where Verney resolves to set sail for the Indian Ocean. One may here speculate on Lionel's eventual finding an outliving community, as intimated by the fact that, while the remaining fifty survivors who leave France for Switzerland consider themselves "the only human beings that survived of the food-teeming earth" (p. 332), they later do meet an old blind man (perhaps reminiscent of Mr De Lacey in *Frankenstein*) and his daughter in a church on the Alps.²⁶

25. Morton D. Paley, "Mary Shelley's *The Last Man*: Apocalypse Without Millennium", *Keats-Shelley Review*, IV (Autumn 1989), pp. 1-25; URL: <http://www.rc.umd.edu/editions/mws/lastman/paley.htm> [last accessed September 1, 2015].

26. In these characters one may pick a reference to Sophocles' *Oedipus at Colonus* (401 BC), dealing with the last moments in the life of an old and blind Oedipus, who arrives at Colonus followed by his daughter Antigone. This prompts a further observation: a narrative may well be seen as belonging to the post-apocalyptic genre even if the catastrophe affects a circumscribed area of the globe. In other terms, the "last men on Earth" condition does not imply that those people should actually be the only survivors on Earth: rather, they must believe they are, and behave accordingly.

With Verney embodying not just the *last man*, but a *survivor*, the novel's open epilogue acquires a deeper meaning: Lionel now confronts himself with the infinite possibilities of a degree-zero scenario, a post-catastrophic world opening up in its purest essence, where he actually stands as the "post-apocalyptic man", starting anew from experience and devastation.²⁷ From this point of view, then, *The Last Man* is to be singled out as the first modern post-apocalyptic novel, dramatizing and detailing an awful rupture which destroys civilization while powerfully adumbrating a new world in a paradoxical "post-extinction" era.

27. Giovanna Franci also refers to this role renewal when she states that the protagonist becomes the "Uomo Nuovo – blakeanamente passato attraverso l'Esperienza" ("Lo specchio del futuro: Visione e Apocalisse in *The Last Man* di Mary Shelley", *Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, I [1980], p. 83).

DOMINIQUE MILLET-GERARD

WALTER PATER AND BEAUTY AS A “POETIC PRINCIPLE”
OF CONTINUITY IN *MARIUS THE EPICUREAN*

Abstract. Through a combined reading of Walter Pater’s *Marius the Epicurean* and some of his essays on aesthetics, this article examines how, in this English author’s view, beauty appears to be the main principle of continuity between antiquity, the Middle Ages, the Renaissance, and modern times. An attempt is made to define Pater’s idea of the beautiful as a philosophical concept as well as a contemplative experience of beautiful things – whether natural or artistic – including the role they play on the narrative level. Pater’s idea of beauty emerges as deeply “incarnated”, and this is probably its main point of intersection with Christian aesthetics and especially Roman Catholic liturgy. On the other hand, Pater’s paradoxical fascination with some sort of ugliness, violence, and provoking attitudes was to deny him access to the “Theological Aesthetics” theorized in the twentieth century by Hans Urs von Balthasar, the learned Swiss Jesuit who, among many other things, included a superb essay on G.M. Hopkins in the third volume of his *Glory of the Lord: A Theological Aesthetics*.

Keywords. Walter Pater, *Marius the Epicurean*, beauty, continuity, Aestheticism.

A famous debate in physics developed in the first twenty years of the twentieth century, in connection with Quantum Theory;¹ many papers at that time dealt with the topics of continuity and discontinuity, in a way that brought back to the fore an old opposition which had first involved pre-Socratic philosophers, such as Parmenides and Heraclitus. The question, roughly speaking, was whether calorific energy radiates in a continuous or discontinuous manner, whether electromagnetic radiation is actually emitted or absorbed according to a “quantized system”, that is to say, on the basis of discrete energy packets as opposed to a fluid, wave-like propagation.² If these two modes and their dynamics are so ingrained in the physical world, we may wonder whether the intellectual world should not be similarly affected by the distinction between continuity and discontinuity. Arthur Stanley Eddington himself, the English astronomer and physicist, welcomed “a new epistemology” connected with “our picture of a world extended through space and time”.³

We can also ask ourselves whether Walter Pater’s poetic intuition anticipated this discussion in some way – his own standpoint being of course philosophical and aesthetic. What soon comes to mind is his famous Conclusion to *Studies in*

1. To start with, see in particular A.S. Eddington, *The Nature of the Physical World* (Cambridge: CUP, 1929), where one reads that the “invisible units in the shuffling of energy are the *quantas*” (p. 185).

2. See works by A.S. Eddington, Louis de Broglie, and Max Planck.

3. A.S. Eddington, *The Nature of the Physical World*, p. 229.

the History of the Renaissance, summed up in an epigraph from Heraclitus: “λέγει που Ἡράκλειτος ὅτι πάντα χωρεῖ καὶ οὐδὲν μένει”.⁴ In this statement relating to an apparent continuity, one actually finds a principle of perpetual modification and dissolution in tune with the physical theory of the elements, which also involves the idea of discontinuity in the world of sense and thought. In Pater’s words, “this at least of flame-like our life has [...] unstable, flickering, inconsistent impressions”,⁵ or, as he puts it in *Marius the Epicurean*, a “series of fleeting impressions”.⁶ Eight years later, in *Plato and Platonism*, Pater opposes Heraclitean flux to Parmenides’ and Zeno’s doctrine of “the unreality of all movement”,⁷ in which he sees a rejection of “the objective, unconscious, pleasantly sensuous mind of the Greek” and “the beginning of scholasticism”,⁸ a discontinuity between “the seen and the unseen, falsehood and truth”.⁹ But here, as in *Marius*, an escape can be found from both the darkest side of the perpetual motion tenet and the pharisaic self-conceit of “motion discredited, motion gone, all gone that belonged to an outward and concrete experience”:¹⁰ in Pater’s view, neither “Being” nor the “Absolute”, nor any theological concept is able to dispel an inborn anxiety and create a heartening feeling of continuity which could counterbalance the two deadly abysses of discontinuity represented by fleeting impressions and metaphysical dualism. Beauty alone, in its noblest sense, is to be seen as a principle of continuity and self-salvation.

We shall first shed light on Pater’s passionate interest in the dilemma of continuity and discontinuity, then see how the word “Beauty” is the pivot on which the whole question turns, and finally how that word may be considered a principle of continuity in Pater’s works.

Continuity and Discontinuity in Pater’s Perception

“... anxious to try the lastingness
of his own Epicurean rose-garden”¹¹

One of the most striking features in *Marius the Epicurean* is the author’s obvious intention to draw the reader’s attention to the discrete continuity of European culture – I mean a continuity with intervals, a reiteration including variation and evolution, neither the same nor another “river”. Pater expresses it through comparisons between various periods in the history of culture or literature, underlining

4. Walter Pater, *Studies in the History of the Renaissance* (London: Macmillan, 1873); *The Renaissance*, ed. Donald L. Hill (Berkeley: California U.P., 1980), p. 186.

5. *Ibidem*, p. 187.

6. Walter Pater, *Marius the Epicurean* (London: Macmillan, 1927 [1885]), ch. IX, p. 110. Henceforth *Marius*.

7. Walter Pater, *Plato and Platonism* (London: Macmillan, 1907 [1893]), p. 30.

8. *Ibidem*, p. 31.

9. *Idem*.

10. *Ibidem*, p. 32.

11. *Marius*, p. 195.

their similarities and even creating original phrases in order to lay stress upon the unexpected or unnoticed reappearance of one or another literary fashion: for instance, about what he calls the "Roman euphuism":

Sometimes, doubtless, as in later examples of it, this Roman euphuism, determined at any cost to attain beauty in writing – ἐς κάλλος γράφειν – might lapse into its characteristic fopperies or mannerisms [...]. The mere love of novelty also had, of course, its part there: as with the Euphuism of the Elizabethan age, and of the modern French romanticists, its *neologies* were the ground of one of the favourite charges against it; though indeed, as regards these tricks of taste also, there is nothing new, but a quaint family likeness rather, between the Euphuists of successive ages.¹²

Nowhere in Latin rhetorics can the phrase "Roman euphuism" be found; the combination of an English neologism (or hellenism) derived from John Lyly's romance *Euphues* with the adjective "Roman" deliberately produces an anachronism and superposition of late Latin prose or poetry (Apuleius' *Metamorphoses* and the anonymous *Pervigilium Veneris*) and a very peculiar specimen of English Elizabethan concettism. The link with the "modern French romanticists" – probably Gautier and the Goncourts – sounds at first subjective, which does not mean it does not have in it something objectively true, in terms of comparative aesthetics. Pater builds his own private, self-referential imaginary library and formulates the idea of a continuity between authors who probably did not (or could not) read one another (there is no special praise of Apuleius or Lyly by Goncourt). Such a continuity is the reflection of Pater's own taste, and it is based on intuition rather than on academic, historical observation. We may therefore speak of a subjective continuity.

Another instance appears at the beginning of chapter XI, when Marius arrives in Rome for the first time. What mainly seduces him in the imperial capital is the impression of continuity he feels at first sight:

As in some vast intellectual museum, all its manifold products were intact and in their places [...]. And at no period of history had the material Rome itself been better worth seeing – lying there not less consummate than that world of pagan intellect which it represented in every phase of its darkness and light. The various work of many ages fell here harmoniously together, as yet untouched save by time, adding the final grace of a rich softness to its complex expression. Much which spoke of ages earlier than Nero, the great re-builder, lingered on, antique, quaint, immeasurably venerable, like the relics of the medieval city in the Paris of Lewis the Fourteenth; the work of Nero's own time had come to have that sort of old world and picturesque interest which the work of Lewis has for ourselves; while without stretching a parallel too far we might perhaps liken the architectural *finesses* of the archaic Hadrian to the more excellent products of our own Gothic revival.¹³

Here we can observe a superposition and combination of various continuities: first, the continuity of Roman architecture, as it was supposed to be in

12. *Ibidem*, p. 72.

13. *Ibidem*, pp. 130-31. See "intellectual treasure", p. 110.

Marcus Aurelius' time, "intact" and with different styles "harmoniously fall[ing] together"; secondly, there is the one stemming from the diachronic projection and *mise en abyme* of the standpoint: the point of view (and view-point) of the modern traveller and writer who sees Rome through his own culture and draws unexpected analogies, exactly as he did about literature in the previous example. In a proportional analogy between Marius' and Pater's views, archaic Roman architecture turns out to be tantamount to Medieval European art, the Neronian to the classical, Hadrian's neo-archaic style to nineteenth-century neo-Gothic. A double continuity is thus expressed, involving historical Rome and the fictitious city of Pater's intellectual recomposition, which rests upon a principle of choice: he samples what he knows and what he likes in order to build his own "intellectual museum", as he did with his "favourite library".

The question now is: what is the criterion of Pater's choice, and the secret heart of this "elective continuity"? The answer lies in the text, namely in its introductory sentence: "That old pagan world, of which Rome was the flower, had reached its perfection in the things of poetry and art – a perfection which indicated only too surely the eve of decline".¹⁴ Paradoxically enough, continuity is not understood as firmly based on the course of time but, on the contrary, as fleetingly emerging from an indefinite flux of time, as a rare, fragile and precious moment under threat of sudden destruction or vanishing. Pater's continuity is a pinpoint one, the very moment (perhaps a utopian one) when all perfection is gathered, an ephemeral coalescing of marvels.

In order to characterize such a "concentrated continuity", Pater uses the phrase "mystic *now*",¹⁵ which he links with the philosophical ideal of Aristippus of Cyrene – *μολόχρονος ἡδονή*¹⁶ – but with an immediate correction: "a desire, after all, to retain 'what was so transitive'".¹⁷ This means to reinsert continuity into discontinuity and give the "mystic *now*" a possibility to endure:

Could he but arrest, for others also, certain clauses of experience, as the imaginative memory presented them to himself ! In those grand, hot summers, he would have imprisoned the very perfume of the flowers. To create, to live, perhaps, a little while beyond the allotted hours, if it were but in a fragment of perfect expression: – it was thus his longing defined itself for something to hold by amid the "perpetual flux".¹⁸

Poetical contemplation and creation is the answer to the Aristippean dead-lock: it allows one to overstep the bounds of selfish enjoyment and of the emotional exhaustion which necessarily follows it. By "imprisoning" the "mystic *now*", poetic activity converts it into "a thing of beauty" which can be shared with others and preserve from the pangs of "that precipitate sinking of things into the past".¹⁹

14. *Ibidem*, p. 130.

15. *Ibidem*, p. 117.

16. *Idem*.

17. *Idem*.

18. *Idem*.

19. *Idem*.

Beauty as a Principle of Continuity: Things of Beauty

The mention of "the very perfume of the flowers" in the last quotation should not be taken as a wanton ornament in the midst of a philosophical disquisition. In the novel, things of beauty, and especially flowers, often recur and weave a poetical continuity in Marius' life and adventures. They are the paragon of an ephemeral beauty which Marius seems to keep within himself as a secret treasure, no matter what intellectual allegiances he may experience. Here are some examples: "Large baskets of flowers cut short from branches of apple and cherry"²⁰ on the day of domestic *Ambarvalia* at White-Nights; the picking of "certain flowers seen for the first time" on the way to the temple of Aesculapius, "among the hills of Etruria";²¹ "rich-scented flowers – rare Paestum roses, and the like – procured by Marius"²² at dying Flavian's bedside; "zinnias, now in blossom" bought by Marius and his friends in Rome's flower-market "to decorate the folds of their togas".²³ These notations are not just part of a setting, providing the necessary touch of realism to a historical novel, nor do they simply work as a rhetorical device to convey a contrast at the end of chapter XII, when, in a dramatic atmosphere and with the plague overhanging, after Marcus Aurelius' pessimistic speech on "the world [...] flow[ing] away like a river",²⁴ the closing sentence reads: "and at no time had the winter roses from Carthage seemed more lustrously yellow and red".²⁵ Each of these evocations is peculiar and unique, most of the time characterized by rarity and giving a highly refined atmosphere to the novel. These are things of beauty seen once in one's life, such as "the rare twelve-petalled roses"²⁶ in the house of a *petit-maitre* where Marius meets Apuleius.

In fact, Pater's reflexive novel also uses flowers as a metaphor for his hero's philosophical evolution. After hearing Fronto's meditations on "the purely aesthetic beauty of the old morality",²⁷ an inner necessity arises for Marius to include Stoic elements into his own Cyrenaic economy:

And Marius, on his part, was grave enough. The discourse of Cornelius Fronto, with its wide prospect over the human, the spiritual, horizon, had set him on a review – on a review of the isolating narrowness, in particular, of his own theoretic scheme. Long after the very latest roses were faded, when "the town" had departed to country villas, or the baths, or the war, he remained behind in Rome; anxious to try the lastingness of his own Epicurean rose-garden.²⁸

20. *Ibidem*, ch. I, p. 4.

21. *Ibidem*, ch. III, pp. 19, 21.

22. *Ibidem*, ch. VII, p. 83.

23. *Ibidem*, ch. XI, p. 132.

24. *Ibidem*, ch. XII, p. 151.

25. *Ibidem*, ch. XII, p. 159.

26. *Ibidem*, ch. XX, p. 243.

27. *Ibidem*, ch. XV, p. 190. Probably a superposition of *antiquitas* or *mos maiorum*, and (through a pun) an allusion to *The Old Mortality Society* Pater took part in.

28. *Ibidem*, ch. XVI, p. 195.

The whole chapter entitled “Second Thoughts” deals with a dilemma: whether to keep on “living in that full stream of refined sensations”,²⁹ or join the universal sympathy expressed by Stoicism – though fearing that “no roses would ever seem worth plucking again”.³⁰ Such a loss – the loss of a direct connection between beautiful things and our moral growth – seems unacceptable; but, on the other hand, the refusal of “an aim, identical with the one only consistent aspiration of mankind”³¹ would be a betrayal of Marius’ “own old self”,³² of his own inner continuity. The only solution would be that “his own Epicurean rose-garden” should extend to the dimensions of the universe, without losing anything of its sensuous enticement. This also means transcending individual perceptions in favour of a universal grasp of Beauty, although it does not imply a conversion to an abstract and merely intellectual conception of Beauty itself. Therefore Marius’ experience results in a combination of the individual and the universal, which is on a par with the intermingling of individual discontinuity and universal aesthetics. In the special economy of the novel, a form of ideal aesthetic Christianity represents the final synthesis.

Thanks to the remarkable construction of *Marius the Epicurean*, this evolution is shown in a very subtle manner. Pater does not depict a linear progress, but an inner, continuous, and organic deepening of the young man’s personality. The rhapsodic and wave-like structure of the book, built on a system of prolepsis and analepsis, foretellings and retellings, anticipates and confirms what, like a germ in the earth, is secretly included in Marius’ own genius from the very beginning. For instance, the lesson drawn from the temple of Aesculapius stands as a partial anticipation of what happens in Cecilia’s house, by the end of the book, with its reference to

a lesson in the skilled cultivation of life, of experience, of opportunity [...] the precept, repeated many times under slightly varied aspects, of a diligent promotion of the capacity of the eye, inasmuch as in the eye would lie for him the determining influence of life: he was of the number of those who, in the words of a poet who came long after, must be “made perfect by the love of visible beauty” [...]. To meditate much on beautiful visible objects, on objects, more especially, connected with the period of youth – on children at play in the morning, the trees in early spring, on young animals, on the fashions and amusements of young men; to keep ever by him if it were but a single choice flower, a graceful animal or sea-shell, as a token and representative of the whole kingdom of such things.³³

However, it is not until chapter XXI, “The Church in Cecilia’s House”, that we find a spiritual confirmation and explanation of such dialectics of “the single” and “the whole”, through a quotation from “a mystical German writer”, whom Pater had already quoted in chapter II, “White-Nights”. Being shifted “outward” and

29. *Ibidem*, ch. XVI, p. 204.

30. *Ibidem*, ch. XVI, p. 205.

31. *Ibidem*, ch. XVI, p. 204.

32. *Idem*.

33. *Ibidem*, ch. III, pp. 22-23.

"inward", this dialectics eventually opens on something "beyond". The quotation develops the idea of a personification of the soul and its relation to the house where "she" lives:

For such an orderly soul, as life proceeds, all sorts of delicate affinities establish themselves, between the doors and passage-ways, the lights and shadows, of her outward dwelling-place, until she may seem incorporate with it – until at last, in the entire expressiveness of what is outward, there is for her, to speak properly, between outward and inward, no longer any distinction at all; and the light which creeps at a particular hour on a particular picture or space upon the wall, the scent of flowers in the air at a particular window, become to her, not so much apprehended objects, as themselves powers of apprehension and doorways to things beyond – the germ or rudiment of certain new faculties, by which she, dimly yet surely, apprehends a matter lying beyond her actually attained capacities of spirit and sense.³⁴

The main themes of the novel – the dwelling-place, friendship, things of Beauty, death anguish, and youth celebration – are expressed in this rhapsodic and reflexive manner. Always taken together and tightly intertwined, they work within a system of both succession and reflection: Cecilia's house mirrors White-Nights – the parallel being subtly drawn through quotations, in both chapters, from the same "quaint German mystic";³⁵ the "youthful figure" in the temple of Aesculapius is easily recognizable in Flavian and later in Cornelius; death creeps everywhere, whether as an object of awe, or in the guise of melancholy poetry. The close proximity of the living and the dead at White-Nights envisions the catacombs in Cecilia's house and Marius' own death, in the very place where he will be buried, at the end of the book. The apparent discontinuity of Pater's pilgrim's progress across such various modes of thought as Etruscan mysticism, Cyrenaicism, Stoicism, and finally Christianity, is opposed by a perpetual counter-current of iterative patterns leading to an accumulative process where the precious or the beautiful is never left out:

Marius seemed to have joined company once more with his own old self; to have overtaken on the road the pilgrim who had come to Rome, with absolute sincerity, on the search for perfection. It defined not so much a change of practice, as of sympathy – a new departure, an expansion, of sympathy.³⁶

The word "expansion" is very important here, since it solves the dilemma between continuity and discontinuity. Pater uses it again in a quotation: the body being, "according to the philosophy of Swedenborg, but a process, an expansion of the soul",³⁷ each stage of Marius' intellectual and philosophical development is

34. *Ibidem*, ch. XXI, pp. 253-54.

35. *Ibidem*, ch. II, p. 9 and ch. XXI, p. 253.

36. *Ibidem*, ch. XVI, pp. 204-205.

37. *Ibidem*, ch. XXI, p. 253. See Emanuel Swedenborg, *Clavis Hieroglyphica arcanorum naturalium et spiritualium per viam repraesentationum et Correspondentiarum* (London, 1784), I: *De repraesentationibus et de Correspondentiis*, n° 2990 sq.

an expansion of the previous ones, including a choice of what is most beautiful in the former stages. Moreover, each new stage helps him to sort out and enrich what is most valuable, thus constituting “an accumulation of intellectual treasure”.³⁸ The word “expansion” itself is often used by Pater to describe this process: Cyrenaic education, *παιδεία*, is “directed especially to the expansion and refinement of the power of reception”.³⁹ Let’s take an example from music – one of the Ariadne’s clews of the book. Music is first heard in the novel at the end of the first part, at the occasion of the pagan feast of the goddess Venus: Pater mentions an anonymous Latin poem, *Pervigilium Veneris*, and fictionally ascribes its authorship to his character Flavian, Marius’ friend. The poem, sung by young people “all over the town of Pisa one April night”, is an example of perfect “euphuistic” poetry, a marvellous “thing of beauty” which accompanies the sober tragedy of Flavian’s death. In the last part, Pater explicitly evokes “Flavian’s early essays towards a new world of poetic sound”⁴⁰ when Marius hears for the first time a Christian hymn in Cecilia’s house; there is no academic disquisition about the origin of Christian liturgical music – although this might be implied as well – but rather the sense of an expansion, both objective and subjective, felt by Marius, “accumulating all the lessons of his experience since those first days at White-Nights”.⁴¹ In the meanwhile, additional conceptions of music have kept showing the way: during Marius’ Cyrenaic period,

[t]he study of music, in that wider Platonic sense, according to which, *music* comprehends all those matters over which the Muses of Greek mythology preside, would conduct one to an exquisite appreciation of all the finer traits of nature and of man.⁴²

And, in the next stage, Stoicism does not appear as an expansion, but as a “correction” of and a “complementary influence”⁴³ on Cyrenaicism, another mode of continuity: “Yes, a harmony, a music, in men’s ways [...] that fair order of choice manners, those attractive conventions, enveloping, so gracefully, the whole of life”.⁴⁴ Through the “poetic worship” of the “beautiful gods”,⁴⁵ it also works as a link to the religious atmosphere of White-Nights and as a prolepsis of the Christian house’s intense mystic poetry.

At the end of Marius’ experience, Christianity appears as a perfect aesthetical synthesis of the three former doctrines, i.e., archaic *numen*, Cyrenaicism, and Stoicism. It offers a concentrate of all ancient forms of art as well as of the best from pagan philosophies: cheerfulness, a respect for the body through “the peculiar feeling of hope they [the Christians] entertained concerning it”,⁴⁶ a “grateful

38. *Marius*, ch. IX, p. 110.

39. *Ibidem*, ch. IX, p. 111.

40. *Ibidem*, ch. XXI, p. 256.

41. *Idem*.

42. *Ibidem*, ch. IX, p. 111.

43. *Ibidem*, ch. XVI, p. 198.

44. *Ibidem*, ch. XVI, p. 201.

45. *Idem*.

46. *Ibidem*, ch. XXI, p. 259.

expansion of heart"⁴⁷ (correcting Stoic cruelty), and inward conversation – all of them being a "higher realisation"⁴⁸ of preexisting tendencies. Continuity here reaches a peak of perfection, and we may ask whether it is not, at the same time, an end. Can continuity keep continuing after Marius' death? Perhaps his generous substitution in place of Cornelius at the end of the novel, and the insistence on his being *ἔσχατος τοῦ ἰδίου γένους*, "the last of his race",⁴⁹ must be understood as the assertion of a climax which will never occur again in human history. The very last words of the novel, "plenary grace", can be read as a syllepsis: a superposition of the theological and aesthetic meanings of the word "grace". The former would imply a continuity with the future history of Christianity, while the latter would represent a unique climax in human civilization, after which only fragments might survive and create discontinuity.

The Rhetorical Expression of Continuity in the Novel: Words of Beauty

As a reflexive novel, *Marius the Epicurean* constantly superimposes two temporal axes: the span of the character's life and the time in which Pater wrote. We shall now examine how continuity or discontinuity between these two historical levels is expressed by means of composition and rhetorical devices.

A first interesting device is the frequent use of epigraphs following chapter headings. A number of these epigraphs were introduced in the second or third editions,⁵⁰ thus testifying to the importance Pater attached to them. Some of them are also homogeneous with the contents of a given chapter: for example, chapter X, "On the Way" [to Rome], is preceded by a quotation taken from one of Pliny's *Letters*: *Mirum est ut animus agitatione motuque corporis excitetur*.⁵¹ Not only is the sub-heading a sort of amplification of the heading itself; it is also reflected within the chapter, as a quotation made by Marius himself in his interior monologue, to illustrate his gifts and perfect possession of intellectual means:

He seemed to have grown to the fullness of intellectual manhood, on his way hither [...] – "It is wonderful", says Pliny, "how the mind is stirred to activity by brisk bodily exercise". It seemed just then as if the desire of the artist in him – that old longing to produce – might be satisfied by the exact and literal transcript of what was then passing around him, in simple prose, arresting the desirable moment as it passed, and prolonging its life a little.⁵²

So Pliny, located not too far away from Marius in history, becomes a landmark

47. *Ibidem*, ch. XXI, p. 261.

48. *Ibidem*, ch. XXI, p. 268.

49. *Ibidem*, ch. XXVII, p. 338.

50. See notes in the edition of *Marius the Epicurean* by Michael Levey (Harmondsworth: Penguin, 1985).

51. Pliny the Younger, *Letters* I, 6, 2 (to Tacitus).

52. *Marius*, ch. X, pp. 124-25. See the "Conclusion" to *Studies in the History of the Renaissance*: "One of the most beautiful passages of Rousseau is that in the sixth book of the *Confessions*, where he describes the awakening in him of the literary sense" (*The Renaissance*, p. 190).

for the protagonist's theory of artistic creation as a transformation of the "mystic *now*" into a continuity, an assumption of the concrete into a beautiful abstraction, thanks to "his general sense of a fitness and beauty in words [...] with all sorts of felicitous linking of figure to abstraction".⁵³

Pliny also objectifies a link between Marius' pagan and Christian experiences. Pater indeed mentions "that hymn sung in the early morning, of which Pliny had heard",⁵⁴ the first Latin hymn we know of in the history of the Church, and transposes Pliny's reported experience into his novel, using it as a basis for his aesthetic theory:

... a wonderful new music and poesy [...]. And it burst forth, when it might, into the beginnings of a true ecclesiastical music; the Jewish psalter, inherited from the synagogue, turning now, gradually, from Greek into Latin – broken Latin, into Italian, as the ritual use of the rich, fresh, expressive vernacular superseded the earlier authorised language of the Church.⁵⁵

The function of some epigraphs also consists in showing continuity through discontinuity. For instance, chapter III, "Change of Air", is headed by a Latin quotation from Psalm 25, 8: *Dilexi decorem domus tuae*. In its most immediate sense, it applies of course to the temple of Aesculapius which Marius is visiting, but we can also read it as a prolepsis of Marius' discovery of Cecilia's house, thus envisaging a continuity with the quotation from Proverbs, 9, 1, which opens chapter XXIII: "Wisdom hath builded herself a house".⁵⁶ Just after this, the Christian house will be described as "the most beautiful thing in the world". Through an elaborate choice of epigraphs, an intellectual and aesthetic continuity is then established between two places and doctrines which history considers as belonging to totally different civilizations. What creates continuity in Pater's eye is an inner feeling enhanced by stylistic relationships: both "houses" are beautiful, poetic, and full of light.

Another device is the turning of Marius' individual experience into a common ground for any erudite and sensitive young man's intellectual progress. Of course, there is a great deal of intellectual autobiography in *Marius the Epicurean*, the novel pointing to Pater's own evolution and choices, as in a *Bildungsroman*.⁵⁷ And choosing the time of Marcus Aurelius does not mean being restrictive, because Pater's Hegelian conception of culture is based upon superposition and expansion. At this stage, Marius can be seen as an example of Western humanity on its way, alongside his giving voice to a modern expression of archaic philosophy. It is noteworthy that, for Pater, a doctrine remains unchanged in its substance; what makes it seem new is a question of form, the invention of a new expression – Art.

One further point is that, for this author, there are not only "things of beauty", but also "words of beauty", which are all the more important because words have

53. *Marius*, ch. X, p. 125.

54. *Ibidem*, ch. XXII, p. 278; *Epistulae*, X, 96 (Letter to Trajanus).

55. *Marius*, ch. XXII, p. 278.

56. *Ibidem*, ch. XXIII, p. 280.

57. See *ibidem*, ch. VIII, p. 105, an allusion to *Wilhelm Meister*.

the power to "retain" things, to endow them with a sort of immortality, or at least continuity. Let's take again the passage quoted above, concerning the "mystic *now*" and the "desire to retain 'what was so transitive'".⁵⁸ We find in it this pivotal sentence:

With men of his vocation, people were apt to say, words were things. Well! with him, words should be indeed things, – the word, the phrase, valuable in exact proportion to the transparency with which it conveyed to others the apprehension, the emotion, the mood, so vividly real within himself.⁵⁹

As a consequence, the main principle of continuity, within the novel itself and also across generations, is represented by style. And a "virile apprehension of the true nature of things, of the true nature of one's own impression, a true understanding of one's own self [is] ever the first condition of genuine style".⁶⁰ Style creates a threefold continuity: in relation to the creator himself, it is the expression of a blooming personality; within a work of art, it is the seal of artistic individuality; and finally, perfect expression stands out as the only way to convey the essence of one's own experience to others, beyond any obstacle or discontinuity connected with space, time, or the succession of civilizations.

As an example of Pater's own style-crafting, we can take his poetical use of colours in *Marius the Epicurean*. Two colours – white and gold – predominate in the text, according to a very lucid and scrupulously woven recurrence. They are tightly linked to the evocation of places and seasons and they both symbolize light, intellectual and spiritual illumination. From the start, Pater warns us that "white" is not only a descriptive and decorative attributive adjective, but also a mystic and hermeneutic word, creating a sort of pedal note in the novel, which a heedful reader is supposed to catch and appreciate. The choice of "White-Nights" – *Ad Vigiliis Albas* – as the name of Marius' family house is accounted for through an alluring and mysterious quotation from the "quaint German mystic" whose name never appears:

White-nights! so you might interpret its old Latin name. "The red rose came first", says a quaint German mystic, speaking of "the mystery of so-called *white* things", as being "ever an after-thought – the doubles, or seconds, of real things, and themselves but half-real, half-material – the white queen, the white witch, the white mass, which [...] is celebrated by young candidates for the priesthood with an unconsecrated host, by way of rehearsal". So, white-nights, I suppose, after something like the same analogy, should be nights of not quite blank forgetfulness, but passed in continuous dreaming, only half veiled by sleep.⁶¹

"After-thought", "continuous dreaming" – these phrases are a key to reading the novel as a meditation on the essence of things, on the transmutation of historical facts and time-bounded realism into the *diaphaneité* of aesthetical truth, which

58. *Ibidem*, ch. IX, p. 117.

59. *Idem*.

60. *Idem*.

61. *Ibidem*, ch. II, p. 9.

is the only principle of continuity in Pater's eyes, and also a liberation from "the tyrannous reality of things visible"⁶² and their "false impression of permanence or fixity".⁶³ Such is the function of art, that is to say, the substitution of the "fulness of life" for "pleasure".⁶⁴

White is the mystic colour, the colour of "the house of thought",⁶⁵ and "a white bird" is an image of the soul.⁶⁶ Gold is the colour of intellectual and sensual revelation – the best example being the beautiful opening of chapter V, with the "symphony in gold" evocating the discovery of the "golden book".⁶⁷ The combination of white and gold (for instance, in "the flood of early sunshine")⁶⁸ usually suggests fullness of experience, an illumination of the spirit and the soul through the senses, in a series of moments that accompany each stage of Marius' evolution. These are his "visions", when his personality fulfils itself thanks to a deeper understanding of the inner continuity of his experience, for instance in the temple of Aesculapius, at the first meeting with Cornelius ("in the full morning light"),⁶⁹ or in Cecilia's house (a "symphony in white").⁷⁰ This association of white and gold signals the transformation of a real event – subject to change and, hence, to discontinuity – into poetry as a principle of continuity:

From the hopefulness of this gracious presence, all visible things around him, even the commonest objects of everyday life – if they stood together to warm their hands at the same fire – took for him a new poetry, a delicate fresh bloom, and interest. It was as if his bodily eyes had been indeed mystically washed, renewed, strengthened.⁷¹

The same happens with Cecilia:

The image of Cecilia, it would seem, was already become for him like some matter of poetry, or of another man's story, or a picture on the wall.⁷²

The last episode, Marius' death, can be poetically read as a triumph of whiteness. Nothing appears of the horror of dying from the plague; on the contrary, the whole scene is full of quietude. It happens on a sunny day, which is regarded as a favour: "Often had he fancied of old that not to die on a dark or rainy day

62. *Ibidem*, ch. IV, p. 34.

63. *Ibidem*, ch. VIII, p. 97.

64. *Ibidem*, ch. IX, p. 114.

65. *Ibidem*, ch. VIII, p. 102; ch. XV, p. 190.

66. *Ibidem*, p. 16.

67. See also the "golden utterance of Aristippus", ch. IX, p. 118, and the renewal of the "golden words" commonplace, ch. XI, p. 136.

68. *Ibidem*, ch. III, p. 26. See also: "clear morning sunlight" linked to "after-days", p. 33; "And, surely, the sunlight which filled those well-remembered early mornings in school, had had more than the usual measure of gold in it!", p. 37.

69. *Ibidem*, ch. X, p. 126.

70. *Ibidem*, ch. XXII. See also: "Under the clear but immature light of winter morning [...] bunches of pale daffodils", p. 281, and pp. 286-88.

71. *Ibidem*, ch. XIV, p. 177.

72. *Ibidem*, ch. XXVI, p. 325.

might itself have a little alleviating grace or favour about it".⁷³ Appearing twice in the previous page, the word "unclouded" is metaphorically used to qualify his "receptivity of soul" – confirming a total interaction between the outer world and inner life. But the most important thing is the image of the "mystic bread", the Eucharist, compared with "a snow-flake descend[ing] from the sky, between his lips":⁷⁴ via this comparison, the poetical unity of the book is achieved, after the hero has visited his old home, White-Nights, for the last time. The unassailable continuity of a life is envisaged, too, beyond all disruptions, and death is paradoxically interpreted as a final reconciliation between body and soul, through the poetical evocation of Extreme Unction, "applied to hands and feet, to all those old passage-ways of the senses, through which the world had come and gone for him".⁷⁵ The protagonist's whole life finally appears as the result of a constant unfolding of one secret and luminous purpose:

Throughout that elaborate and lifelong education of his receptive powers, he had ever kept in view the purpose of preparing himself towards a possible further revelation some day – towards some ampler vision, which should take up into itself and explain this world's delightful shows, as the scattered fragments of a poetry, till then but half understood, might be taken up into the text of a lost epic, recovered at last.⁷⁶

Marius' death thus crowns his life as a thing of beauty, as a work of art. The fact that we may here hesitate to see Christianity as a reality, rather than just a metaphor, is but a confirmation that the only principle of continuity through the whole book is given by a more and more refined expression of Beauty.

Such a conclusion – Pater's defence of a principle of continuity – might appear to stand in total contradiction to the famous "Conclusion" in the first edition of *Studies in the History of the Renaissance* (1873), with its Heraclitean epigraph and stress on "single sharp impressions", on intensity and discontinuity and a definition of art as "giving nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake".⁷⁷

I rather think that *Marius the Epicurean* is a long meditation and an answer which Pater ultimately gave to himself regarding continuity and discontinuity. It is as if he wondered how it would be possible to find not an exclusive, but an inclusive way of celebrating beauty, without the risk of burning or destroying oneself when approaching it, as is the case with "the malignant beauty of pagan Medusa, exclusive of any admiring gaze upon anything but itself",⁷⁸ a sentence which might be interpreted as an appendage to the "Conclusion".

The answer is a poetical and rhetorical one, relying on the quest for a style

73. *Ibidem*, ch. XXVIII, pp. 350-51.

74. *Idem*.

75. *Idem*. See *supra*, n. 35, and *Marius*, p. 253.

76. *Ibidem*, p. 347.

77. *The Renaissance*, p. 190.

78. *Marius*, ch. XXI, p. 265.

which should transcend experience. In *Plato and Platonism*, the first two chapters, entitled “The Doctrine of Motion” and “The Doctrine of Rest”, were to re-examine the same problem: the only compromise between motion and rest, perpetual flux and pure Being, the Cyrenaic pleasure of the ideal Now and the Stoic ideal of static Calm,⁷⁹ lies in the modern invention of a new *form*, of “novel juxtaposition”,⁸⁰ in the conception of art as “perfection of handicraft”,⁸¹ or the cultivation of “those qualities which will secure mastery over ourselves, the subordination of the parts to the whole, musical proportion”.⁸² Style is a challenge to death, a promise of ever-flourishing youth, a victory of poetical continuity over phenomenological discontinuity.

79. *Plato and Platonism*, p. 48.

80. *Ibidem*, p. 8.

81. *Ibidem*, p. 267.

82. *Ibidem*, p. 273.

FRANCESCA MUSSI

THE TRC AND NJABULO NDEBELE'S *THE CRY OF WINNIE MANDELA*: CLAIMING AN "ORDINARY" FEMALE SPACE

Abstract. Starting from an overview relating to the crucial role and ethical agenda of the Truth and Reconciliation Commission, this paper proceeds to investigate the narrative and representational strategies through which, in *The Cry of Winnie Mandela* (2003), South African writer and academic Njabulo Ndebele turns away from the "spectacular" towards a more nuanced and introspective dimension. While inspired by the TRC's hearings concerning gross violations of human rights, this dimension foregrounds (black) women's endurance, suffering, and psychological distress. My essay highlights the lyrical intensity and open-minded approach informing Ndebele's portrayal of Winnie Mandela and the imaginary conversations that the (fictionalized) "Mother of the Nation" holds with other four women, whose historical models are similarly linked to the TRC's hearings. The theme of the "women-in-waiting" (for their husbands' return, but also for their voices to be heard) is examined in connection with the archetypal figure of Penelope, a Western myth which Ndebele borrows and moulds in African terms.

Keywords. South African Truth and Reconciliation Commission, women's testimonies, the fictionalization of Winnie Mandela, Penelope myth, the politics of Ndebele's creative writing.

1. *The TRC's Role and Commitment*

The South African Truth and Reconciliation Commission (TRC) was formally established in 1995 to help the country face overwhelming challenges and "reinvent" itself as a liberal democracy, which was called upon to acknowledge the human rights violated during the apartheid regime. On the grounds of the Promotion of National Unity and Reconciliation Act, No. 34 of 1995, the TRC was set up to provide for the investigation and compiling of "as complete a picture as possible" of the nature, causes, and extent of gross violations of human rights committed during a 34-year period of South African history (from 1960 to 1994).¹ Under the "Truth: The Road to Reconciliation" banner, the TRC made the most of the fundamental assumption that telling the truth about past traumas could heal and promote reconciliation among the peoples of South Africa. This assumption is in keeping with trauma theorist Cathy Caruth's argument that "the history of trauma, in its inherent belatedness, can only take place through the listening of another".² The notion that trauma can only be properly understood when dealt with in words and,

1. "Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report", Vol. 1, Chapter 2, Par. 2; URL: <http://www.justice.gov.za/trc/report/finalreport/Volume%201.pdf> [last accessed October 8, 2016].

2. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Baltimore: Johns Hopkins U.P., 1996), p. 11.

more significantly, when a sympathetic listener is involved, also informs the work of Shoshana Felman and Dori Laub, who emphasize the importance for the victim to talk about his/her traumatic experience, as unheard testimony prevents healing and traps the survivor within a painful repetition compulsion process.³ This clearly shows the crucial role played by the TRC's public hearings and the value that the Commission assigned to the cathartic power of testimony.

The establishment of a Truth and Reconciliation Commission allowed victims to tell their stories and share their suffering in public, in addition to inducing perpetrators to acknowledge their crimes and ask for forgiveness.⁴ In his memoir *No Future Without Forgiveness*, Archbishop Desmond Tutu, Chair of the TRC, underlines the relevance of the Christian belief of forgiveness on which the Commission strongly relied. At the same time, he makes clear that "in forgiving, people are not being asked to forget":⁵ rather, it is paramount that people remember, the wrongdoer confesses, and the victim forgives, so that the process of reconciliation can begin. The choice of a Truth Commission was also consistent with a central feature of the African *Weltanschauung* (or philosophy, world-view), i.e. what is called *ubuntu* in the Nguni group of languages, or *botho* in Sotho languages. This word is particularly difficult to render in a Western language, because it refers to a typical African philosophy of life and social behaviour. In *A Country Unmasked*, Alex Boraine quotes its core belief as "umntu nugmntu ngabantu, motho ke motho ba batho ba bangwe," literally translated as 'a human being is a human being because of other human beings'.⁶ A person with *ubuntu* is aware of belonging to a greater whole and perceives all people as interconnected; this means that we become smaller when others are humiliated or oppressed, and that we risk losing our humanity when we dehumanize the Other:

None is an outsider, all are insiders, all belong. There are no aliens, all belonging in the one family, God's family, the human family. There is no longer Jew or Greek, male or female, slave or free – instead of separation and division, all distinctions make for a rich diversity to be celebrated for the sake of the unity that underlies them. We are different so that we can know our need of one another, for no one is ultimately self-sufficient.⁷

An ethical stronghold for the TRC, *ubuntu* deals with responsibility and reciprocity. When looking for further interconnections, this African philosophy appears to have striking similarities with Emmanuel Levinas's idea of an ethical dialogue with and responsibility towards the Other. This French philosopher argued that the sub-

3. See Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992).

4. Those who wish to critically explore this dynamics in more detail can start from Charles Villa-Vicencio and Wilhelm Verwoerd (eds), *Looking Back Reaching Forward: Reflections on the Truth and Reconciliation Commission of South Africa* (London: Zed Books, 2000) and Lyn S. Graybill, *Truth & Reconciliation in South Africa: Miracle or Model?* (Boulder: Lynne Rienner, 2002).

5. Desmond Tutu, *No Future Without Forgiveness* (London: Rider Books, 2000 [1999]), p. 219.

6. Alex Boraine, *A Country Unmasked: Inside South Africa's Truth and Reconciliation Commission* (Cape Town: OUP Southern Africa, 2000), p. 362.

7. Desmond Tutu, *No Future Without Forgiveness*, pp. 214-15.

jective being-in-the-world may be fulfilled only when the "I" learns to approach the Other as such, that is to say, as an alterity that resists being assimilated into the individual's ego. According to Levinas, an ethical community comes into being through a "face-to-face" encounter which prevents anybody from ignoring the living alterity and heteronomy of the other person: "the face-to-face is a final and irreducible relation which [...] makes possible the pluralism of society".⁸ The South African testimonial process, as Tutu observes, was indeed conceived as a forum for face-to-face encounters among the "wounded people" of the country, where the whole community was compelled to acknowledge the presence of the Other and pay attention to his/her story of suffering. In this sense, Mark Sanders points out that the gross human rights violation hearings – namely the victims' hearings – were staged as an "enactment", an "exemplification" of *ubuntu* as reciprocity.⁹

Within this context, where testimony plays a key role in the healing process, the definitions of trauma and gross human rights violations provided by the TRC are bound up with the accomplishment of the goal concerning reconciliation. The Promotion of National Unity and Reconciliation Act, No. 34 of 1995, states that gross violations of human rights include "(a) the killing, abduction, torture or severe ill treatment of any person; or (b) any attempt, conspiracy, incitement, instigation, command or procurement to commit an act referred to in paragraph (a)".¹⁰ This definition, however, is based on a conceptualization of trauma that is primarily rooted in Western tradition, since it focuses more on single-event bodily violations than on examples of everyday violence and racial discrimination (as was actually the case with millions of South Africans). Michael Rothberg's ground-breaking article "Decolonizing Trauma Studies: A Response" has therefore called for a rethinking of trauma as "collective, spatial, and material (instead of individual, temporal, and linguistic)", thus relativizing "the hold of the category of trauma as it had been developed by Caruth, Felman, Laub, and others".¹¹ This observation is particularly relevant when considering the types of trauma emerging in a postcolonial, racially-biased context such as South Africa, and we must ask ourselves whether, apart from the *ubuntu* approach, the tools of a Eurocentric/American-inspired trauma theory were really adequate to address such a condition.

In *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds*, Stef Craps contends that the very concept of trauma, as used to describe vexed responses to extreme events across space and time, is very much a Western artefact and fails to properly address the specificities of trauma in non-Western settings. Focusing on the South

8. Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*, trans. Alphonso Lingis (Pittsburgh: Duquesne U.P., 1969), p. 291.

9. See Mark Sanders, *Ambiguities of Witnessing: Law and Literature in the Time of a Truth Commission* (Stanford: Stanford U.P., 2007), pp. 24-29.

10. "Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report", Vol. 4, Chapter 10, Par. 17; URL: <http://www.justice.gov.za/trc/report/finalreport/Volume%204.pdf> [last accessed October 8, 2016].

11. Michael Rothberg, "Decolonizing Trauma Studies: A Response", *Studies in the Novel*, XL: 1-2 (March 2008), p. 228. On the need for a re-assessment of trauma theory from a postcolonial perspective, see also Irene Visser, "Trauma Theory and Postcolonial Literary Studies", *Journal of Postcolonial Writing*, XLVII: 3 (2011), pp. 270-82.

African context, Craps calls for alternative conceptualizations of trauma that should be more attuned to postcolonial realities and encompass notions of race, racism, classism, homophobia, and sexism, this being a phenomenology which notably characterized South Africa (and, to a certain extent, still does). He also argues that some criticism levelled at the TRC in connection with its single-event bodily-violation-based approach “resonates with our observation that the current trauma discourse has difficulty recognizing that it is not just singular and extraordinary events but also ‘normal’ everyday humiliations and abuses that can act as traumatic stressors”.¹²

2. *Women’s Voices*

The TRC’s assumption that truth-telling can heal and lead towards reconciliation, along with its circumscribed definition of gross human rights violations, acquire particular significance within the context of women’s hearings. Due to historical circumstances, the condition of the black South African woman has often been described as the result of a “double colonization”, as she fell victim to colonial, apartheid rules *and* patriarchal structures within her own community.¹³

Black South African women were frequently confined to a domestic space, where they were supposed to “passively” take care of the household, while their male partners could take an “active” part in the anti-apartheid struggle. The different kinds of oppression and abuses experienced by women and men seemed to find an equivalent in testimonial practices, with two distinctive patterns which emerged from the very opening of the public hearings and continued throughout the work of the Commission, as pointed out by Fiona Ross in her lucid study on the process of bearing witness:

The first [pattern] was that although approximately equal proportions of men and women made statements, for the most part women described the suffering of the men whereas the men testified about their own experiences of violation. The second was that women who had been active in opposing the Apartheid State seldom gave public testimony.¹⁴

Ross also observes that, as a consequence, women were frequently regarded

12. Stef Craps, *Postcolonial Witnessing: Trauma Out of Bounds* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), p. 45.

13. See on this point Robin Visel, “A Half-Colonization: The Problem of the White Colonial Woman Writer”, *Kunapipi*, X: 3 (1988), pp. 39-45.

14. Fiona Ross, *Bearing Witness. Women and the Truth and Reconciliation Commission in South Africa* (London: Pluto Press, 2003), p. 17. Although this aspect cannot be dealt with in detail here, it should be kept in mind that there is a significant number of exceptions to the received idea of the South African “passive woman”, as shown by South African female authors writing about their (extra) ordinary lives. In the last few decades, their literary production has thrown light on the private and public daily harassment of black and coloured women, both at home and in the outside world, or throughout the struggle (see Sindiwe Magona, Zoë Wicomb, Miriam Tlali, and Ellen Kuzwayo, among others). For further reading, see M.J. Daymond (ed.), *South African Feminisms: Writing, Theory, and Criticism, 1990-1994* (New York and London: Garland, 1996).

as “secondary witnesses” by the media and commissioners themselves. These gendered roles meant that the majority of women who appeared before the Commission told the grieving stories of their beloved ones – their men, fathers, uncles, and sons – while their own stories remained in the background. Indeed, many episodes of “ordinary” female trauma – i.e., the pain caused by the husband’s absence, the feelings of anxiety and the waiting for the beloved ones to return home, the fear of loss and powerlessness – went unheard because they did not fall into the technical definition of a “gross human rights violations” victim.

As it became aware of the small number of women speaking as direct victims of apartheid brutalities, the TRC decided to organize “Special Hearings on Women”, which took place in Cape Town (8 August 1996), Durban (24 October 1996), and Johannesburg (29 July 1997), in order to solicit women’s statements about their hardships and suffering. As emerged from these special hearings, women did experience human rights violations, and they were interrogated and detained in jail as men were. In many female activists’ testimonies, the prison turned into “a space of ugly intimacy, a zone where particular violence and its resultant pain challenged women’s identities and senses of self”.¹⁵ For instance, in her well-known *Country of My Skull*, Antjie Krog refers to Thenjiwe Mthintso, Chairperson of the Gender Commission, and quotes from her opening speech at the TRC special hearings on women which were held in Gauteng. Mthintso highlighted the psychological violence, humiliations, and indignities suffered by women in interrogation rooms and cells:

“Behind every woman’s encounter with the Security Branch and the police lurked the possibility of sexual abuse and rape. [...] When they interrogated, they usually started by reducing your role as an activist. They weighed you according to their own concepts of womanhood. [...] And they said you are in custody because you are not the right kind of woman – you are irresponsible, you are a whore, you are fat and ugly, or single and you are looking for a man”.¹⁶

These testimonies suggest that the violence perpetrated against them operated at both the physical and the psychological level, aiming to destroy their sense of womanhood. Annalisa Oboe also observes that at women’s special hearings their testimonies tended to “surface as fragmentary and resistant to language”.¹⁷ Echoing Adrienne Rich’s evocative words in “Cartographies of Silence”, where the poet powerfully claims that silence “is a presence / it has a history a form”,¹⁸ Oboe points out that women’s silence “may hide profound psychological truths about the storytellers, and can provide meaningful insights into the formation of gendered cultural identities”, thus leading one to wonder “whether this insistence

15. Fiona Ross, *Bearing Witness. Women and the Truth and Reconciliation Commission in South Africa*, p. 59.

16. Quoted in Antjie Krog, *Country of My Skull* (New York: Random House, 1998 [London: Vintage Books, 1999]), p. 272.

17. Annalisa Oboe, “The TRC Women’s Hearings as Performance and Protest in the New South Africa”, *Research in African Literatures*, XXXVIII: 3 (2007), p. 66.

18. Adrienne Rich, “Cartographies of Silence”, in *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977* (New York: Norton, 1978), pp. 17-18.

on the need to open up, to speak openly, to break the silence, to lift the veil of silence”, as promoted by the TRC, “is not a new violence on women, whose reluctance to tell may stem from subcultural codes of gender behavior that should be acknowledged and respected”.¹⁹

According to the statistics, women made more than half of the statements (the proportion of women vs men being 54 vs 52), but

men were the most common victims of violations. Six times as many men died as women and twice as many survivors of violations were men. Hence, although most people who told the Commission about violations were women, most of the testimony was about men.²⁰

The Commission acknowledged that “this is not to say that women did not suffer violations themselves – they certainly did suffer – but the focus of women’s testimony was more often about someone other than themselves and those victims tended to be men”.²¹ Despite all the workshops and meetings with gender activists, the TRC was unable to systematically address the issue, with the final report devoting no more than one chapter to women. In the face of this, Sheila Meintjes argues that “without a gender lens, women’s power, authority and role in history is erased.”²²

There are many reasons that might explain the relative absence of women’s voices during the TRC hearings. On one hand, women were more likely to suffer from such “violations” as the effects of forced removals, the separation from men, and the disintegration of the family unit, because they were the ones required to stay in the villages to take care of the children and the house, while the husbands had to go to the city and find a job there. These kinds of abuses were the combined result of apartheid oppression and patriarchal subordination, and they did not fall into the Commission’s definition of gross human rights violations. On the other hand, many women who had suffered from abuses that qualified as gross human rights violations, especially those related to sexual harm, were reluctant to participate in the testimonial process and chose not to appear before the Commission because they were not ready, or willing, to share their pain in public and bear another intrusion of the State – even if the Commission’s intentions were benevolent. Notably, in her opening speech in Gauteng, Ms Mthintso revealed her uneasiness about sharing painful experience; while writing her speech, she realized “how unready I am to talk about my experience in South African jails and ANC camps abroad. Even now, despite the general terms in which I have chosen to speak, I feel exposed and distraught”.²³

19. Annalisa Oboe, “The TRC Women’s Hearings as Performance and Protest in the New South Africa”, p. 68.

20. “Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report”, Vol. 1, Chapter 6, Appendix 2, Par. 23; URL: <http://www.justice.gov.za/trc/report/finalreport/Volume%201.pdf> [last accessed October 8, 2016].

21. *Ibidem*, Par. 24.

22. Sheila Meintjes, “‘Gendered Truth?’ Legacies of the South African Truth and Reconciliation Commission”, *African Journal on Conflict Resolution*, Special Issue on Gender and Transitional Justice in South Africa, IX: 2 (2009), p. 110.

23. Antjie Krog, *Country of My Skull*, p. 273.

For his part, Mark Libin thinks that the mandate of the TRC answered affirmatively to Spivak's momentous question, "Can the subaltern speak?".²⁴ By providing a forum in which victims – mostly African people who had been silenced for so long – could relate the stories of their oppression, the Commission did try to give the marginalized an opportunity to speak. Nevertheless, many voices went unheard, especially those of women, because either the abuses from which they suffered were not contemplated by the TRC's criteria, or the people were simply reluctant to participate in the testimonial process.

Njabulo Ndebele's 2003 novel *The Cry of Winnie Mandela* – which I shall discuss in the following sections – powerfully engages with the limits and elisions of the Commission's work by downplaying the "spectacle" of the TRC process and looking at "ordinary" examples of suffering resulting from years of apartheid oppression and centuries of colonialism. Ndebele is interested in giving voice to those women who have been silenced by both past oppression and the Commission's limited focus. He thus draws attention to examples of traumas inflicted on them by both apartheid and local patriarchal groups. In line with Spivak's conception of the female subaltern, the protagonists in *The Cry of Winnie Mandela* are women who find it difficult to speak and be heard, nor have they benefited from the cathartic effect of telling their stories at public hearings, because of their accounts not meeting the Commission's criteria. Ndebele creates a fictional female gathering as an alternative space to the TRC's public forum, where the protagonists can finally speak up and share their pain.

At the same time, the author places emphasis on a poignant case of trauma and violence by dealing with such a renowned and controversial public icon as Winnie Mandela and her broadly discussed nine-day hearing. Remarkably, Winnie did not take part in the special hearings reserved to women and did not bear witness to the violence she suffered during the apartheid regime. For his part, Ndebele is less interested in seeking to justify Winnie's alleged involvement with the crimes perpetrated by the Mandela United Football Club than in presenting her voice as one of the many millions of South African women who suffered from apartheid oppression and brutality. By removing Winnie from the footlights of scandal or the public pedestal, Ndebele thus attempts to give voice to her complex personal history *beyond* the frame of the Mandela United Football Club's special hearing.²⁵ While approaching the character of Winnie through a dialogic and self-reflective narrative lens, Ndebele conjures up a more varied and polyphonic kind of telling than the one which informed the TRC's public proceedings: a mode of telling where silence and voices, truths and lies (or omissions) are inevitably intertwined.

24. See Mark Libin, "'Can the Subaltern Be Heard?' Response and Responsibility in South Africa's Human Spirit", *Textual Practice*, XVII: 1 (2003), pp. 119-40. In relation to the "subaltern" concept, see Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", in Patrick Williams and Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader* (New York: Columbia U.P., 1994), pp. 66-111.

25. The Mandela United Football Club's special hearing took place in Johannesburg between 24 November and 4 December 1997.

3. *Njabulo Ndebele's The Cry of Winnie Mandela*

Focusing on the stories of four common women and on the public figure of Winifred “Winnie” Nomzamo Zanyiwe Madikizela-Mandela, *The Cry of Winnie Mandela* explores the plight of women who lived in the clutches of uncertainty and loneliness, waiting for their husbands to return after years of enduring absence. As announced by the (frame) narrator in the opening scene of the novel, “this book tells the stories of four unknown women, and that of South Africa’s most famous woman, who waited”.²⁶ Employing the myth of Penelope as a framework, “the ultimate symbol of a wife ‘so loyal and so true’” (CWM, p. 2), who waited for Odysseus to come home for nineteen years, Ndebele shows, as J.U. Jacobs observes, how “the lives of African women in this country have been overdetermined by the impact of their husbands’ migrant lives”.²⁷

In South Africa, the story of Penelope’s exemplary fidelity should strike a special cord. For over a century, millions of her South African descendants have unremittently been put to the test by powerful social forces that caused their men to wander away from home for prolonged periods of time. Their fate is the product of one of the most momentous social transformations in world history. Modernism, in its ever-expanding global manifestations, took its own form in South Africa. It took the form of massive male labour migrations to the mines and factories of South Africa. In the process, an entire subcontinent witnessed massive human movement that still continues to this day (CWM, pp. 5-6).

Through the stories of Penelope’s virtual five descendants (including Winnie Mandela), Ndebele reflects on the main causes of South African men’s absence and their connections with economic and political realities rooted in colonial and apartheid policies. Chased off the land by white laws, men were forced to work in the mines and factories, and then, in the wake of the country’s economic expansion, they left to pursue other types of careers as teachers, doctors, salesmen, or priests. The banishment of non-white political organizations after the Sharpeville Massacre in 1960²⁸ brought about another wave of dispersion, when many husbands did not go in search of work, but vanished into exile, were detained in jail without trial, or were put on trial for political resistance and sentenced for long periods.

The Cry of Winnie Mandela perfectly exemplifies what Ndebele defines as the “rediscovery of the ordinary”.²⁹ Indeed, the author is sceptical about the aesthetic

26. Njabulo Ndebele, *The Cry of Winnie Mandela* (Cape Town: David Philip Publishers, 2003 [Banbury: Ayebia Clarke, 2004]), p. 1. Subsequent citations refer to the Ayebia Clarke edition and will be given in the text within brackets, with the acronym CWM followed by page numbers.

27. J.U. Jacobs, “Diasporic Identity in Contemporary South African Fiction”, *English in Africa*, XXXIII: 2 (2006), p. 130.

28. The tragedy that went down in history as the Sharpeville Massacre (21 March 1960) refers to an episode of violence occurring at the police station in the township of Sharpeville (in former Transvaal). A crowd of five thousand protesters against the Pass Laws was eventually attacked by the police, who later claimed that the marchers had begun to stone them. As a consequence, sixty-nine people were shot death and about two hundred suffered injuries.

29. See Njabulo Ndebele, “The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa”, in

value of the so-called “protest literature” and its acting as a weapon of political struggle. Relying too much on “spectacularization”, this form of literature

documents; it indicts implicitly; it keeps the larger issues of society in our minds, obliterating the details; it provokes identification through recognition and feeling rather than through observation and analytical thought [...]. It is the literature of the powerless identifying the key factor responsible for their powerlessness. Nothing beyond this can be expected of it.³⁰

Rather than lingering on a rhetoric of the “spectacle” (and continuing to denounce the oppressive conditions under apartheid), Ndebele investigates the nuances and complexities relating to the experience of four ordinary South African women who lived *despite* apartheid. He also reconstructs Winnie Madikizela-Mandela's story in a different way from the TRC's, lending a privacy and intimacy dimension to what Alex Boraine calls “a South African tragedy”.³¹ In Dorothy Driver's words,

Ndebele draws our attention not simply to a particular experience withheld from black South Africans in real life, but also to what he sees as the problems of black South African narrative under white domination. For one thing, he has said, black South African narrative came to a halt under apartheid; for another, it has suffered from a focus on what he calls the “spectacular” rather than the “ordinary”.³²

Ndebele's text is divided into two parts, with an introductory section to each part being presented by a frame narrator who points to the fictional status of the characters and of writing itself, in addition to directly addressing the reader.³³ “Part One” consists of the personal accounts of the four “ordinary descendants” of the mythical Penelope: three of them are presented from a third-person perspective (the frame narrator), whereas one is narrated in the first person by the descendant herself (Mamello Molete, aka Patience Mamello Letlala). In “Part Two”, the women speak mostly in the first person, either in a dialogue or monologue, as they evoke the figure of Winnie Mandela, “the ultimate public symbol of women-in-waiting” (*CWM*, pp. 72-73), while having tea together. It might be argued that, by holding imaginary conversations with Winnie, the four women act as a chorus, each of them questioning her and commenting on aspects of her public life before and after her heroic husband's release.

South African Literature and Culture: Rediscovery of the Ordinary (Manchester: Manchester U.P., 1994), pp. 41-59.

30. *Ibidem*, p. 49.

31. Alex Boraine, “A South African Tragedy: Winnie Madikizela-Mandela”, in *A Country Unmasked: Inside South Africa's Truth and Reconciliation Commission*, pp. 221-57.

32. Dorothy Driver, “On these premises I am government: Njabulo Ndebele's *The Cry of Winnie Mandela* and the Reconstructions of Gender and Nation”, in Maria Olausson and Christina Angelfors (eds), *Africa Writing Europe: Opposition, Juxtaposition, Entanglement* (Amsterdam and New York: Rodopi, 2009), p. 5.

33. In connection with this last element, it is worth underlining that the narrator tries to involve the reader through the use of first plural person pronouns or adjectives: “*Let's* begin with” (*CWM*, p. 1), “*Let's* consider” (*CWM*, p. 7), or “*Our* second descendant” (*CWM*, p. 17); my italics.

As Antjie Krog notices, *The Cry of Winnie Mandela* is not structured in a linear way: “there was no proper beginning to the novel, nor to the individual stories of these women; there was also no end, because the end of the book, like the conversation with Winnie, was imaginary”.³⁴ Moreover, its title notwithstanding, Winnie Mandela is neither the main narrator of the story, nor its protagonist; nearly a third of the book is dedicated to the four “ordinary” women’s stories. In this regard, it is notable that the author does not use Winnie’s maiden name – Madikizela – as part of the title, suggesting how, in patriarchal societies, women’s identities are inevitably bound to those of their husbands. And this is especially true of Nelson Mandela’s wife.

In October 2013, ten years after the book came out, Ndebele published a revised edition where, in the Introduction, he referred to his decision not to interview Winnie Madikizela-Mandela, since his work was to be considered as a fundamentally creative and interpretative one, instead of a biographical account (“I had not written a biography. It was a fictional interpretation of a life, not the life itself”).³⁵ This statement poses an important question as to the book’s genre (tellingly, *The Cry of Winnie Mandela* was not published in the United States),³⁶ and Yanna Liatsos sees it as a postmodern example of a “historiographic metafiction” blurring the boundaries between fact and fiction, self-conscious invention and historiography, in a creatively inspiring way.³⁷

While the four women are realistically presented in “Part One”, the book enters the dimension of fiction when they imaginatively join Winnie and the mythological Penelope in the last chapter. This transition from the real to the unreal, from empirical detail to fabulation and mythopoiesis, is also anticipated by the self-conscious narrator in the introductory section to “Part Two”, with its drawing on the “imaginary conversation” *topos*:

Is it possible that our four descendants, as instances of thought turning to desire, can find themselves together in a room? Why not? The intangibility and randomness of imagination permit them absolute mobility. [...] In these random journeys they take, they are subject to one requirement: to resist the urge to break out of the confines of thought into full desire.

34. Antjie Krog, “What the Hell is Penelope Doing in Winnie’s Story?”, *English in Africa*, XXXVI: 1 (2009), p. 56. The following contribution by Krog is also helpful in relation to the TRC and women’s participation: “Locked into Loss and Silence: Testimonies of Gender and Violence at the South African Truth Commission”, in Caroline O.N. Moser and Fiona C. Clark (eds), *Victims, Perpetrators or Actors? Gender, Armed Conflict and Political Violence* (New York and London: Zed Books, 2001), pp. 203-16.

35. Njabulo Ndebele, “Introduction” to *The Cry of Winnie Mandela*, rev. ed. (Johannesburg: Picador Africa, 2013), Kindle Edition.

36. In his Introduction to the new edition, Ndebele mentions the “experimental” nature of the novel, the book’s small size and the fact that the topic was rather distant from an American readership, as some of the possible reasons why *The Cry of Winnie Mandela* was not published in the USA.

37. Yanna Liatsos argues that “[in] assuming the form of a historiographic metafiction, the novel challenges the stable boundaries separating fact from fiction to explore the potential of their cross-fertilization”. See “Truth, Confession and the Post-Apartheid Black Consciousness in Njabulo Ndebele’s *The Cry of Winnie Mandela*”, in Jo Gill (ed.), *Modern Confessional Writing: New Critical Essays* (New York: Routledge, 2006), p. 123.

They strain at the writer's leash, wanting to assume individuality of character. But the writer must hold on to the leash, and hope it won't choke them. That they will have to learn to enjoy movement between the end of the leash and the hand that holds it (*CWM*, pp. 39-40).

Metalepsis and hybridizations operate at a formal and content level in the text. Besides intermingling aspects of fiction, biography, and essay writing, Ndebele creates a *mélange* between "a novel and a storytelling performance and, consequently, between the reading and the listening experience".³⁸ This oral quality is particularly evident in "Part Two", when the four women gather and share their stories, holding imaginary conversations with Winnie and playing the roles of both storytellers and listeners. In this regard, Ndebele significantly adds that

transgressions of borders between literary genres may be analogous to transgressions of borders between races, ethnicities, social classes, and geographical spaces. These categories are not necessarily eliminated, nor is it necessarily desirable that they should be; rather, the possibilities of their interactions as imaginatively explored may prompt new ways of experiencing community.³⁹

Notwithstanding his reservations about protest literature, Ndebele rejects escapism and, as the passage above suggests, he is deeply aware of the need for the South African nation to smash down the strongholds of race and ethnicity. The fluid quality of his textual discourse appears to point right in this direction.

One last observation, before discussing the two parts of the novel in more detail, must be made in relation to the author's crucial choice to focus on female characters. In an interview with Charles Cilliers, Ndebele remarked how often he had been asked about this challenge for a male writer:

It is one of the questions that necessitated an introduction. Nadine Gordimer wrote to me of some of her impressions of reading the novel. On this particular issue she wrote: "Here's a feminist fiction of strong emotional conviction written by a man. Perhaps could only be written by a man". I treasure this comment from a Nobel prize-winning woman of enormous literary accomplishment. I confess, however, to having been somewhat uneasy about the work being described as "a feminist fiction". I feared that such a well-meant statement might become a label, and I fear labels. While having their uses, they do often simplify and take away depth from anything they are meant to describe. In reality if there is any feminism in *The Cry of Winnie Mandela* it was one outcome among others, rather than a driving intention.⁴⁰

If uncomfortable with Gordimer's label of "feminist fiction", he seems to agree with her idea (expressed elsewhere)⁴¹ that the writer is to be seen as a metaphor-

38. *Idem*.

39. Njabulo Ndebele, "Introduction" to *The Cry of Winnie Mandela*, rev. ed.

40. Charles Cilliers, "Winnie's Cry Resonates a Decade On", *City Press*, November 3, 2013; URL: <http://www.news24.com/Archives/City-Press/Winnies-cry-resonates-a-decade-on-20150430> [last accessed October 8, 2016].

41. See Nadine Gordimer, "Selecting My Stories" (1975), in *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, ed. Stephen Clingman (Harmondsworth: Penguin, 1988), pp. 111-17.

ically androgynous being, in the sense that no strict definition of gender should limit, or affect, the writer's encompassing imagination when telling a story. As a matter of fact,

anyone who wants to tell a story that has seized hold of them can enter the lives of people who are not their own, who live in countries not their own, who are men when she is a woman, and who are women when he is a man.⁴²

All things considered, *The Cry of Winnie Mandela* aims to address a dimension of apartheid experience that was somewhat neglected by the TRC. The disruption of family and home, the suffering of "ordinary" women who have been "living in the zone of absence without duration" (CWM, p. 8) after their husbands' departures, did not fall into the categories contemplated by the Commission's criteria. As I shall argue, the author tries to create an alternative female setting, where "Penelope's descendants" might find a place to share their stories and recover from suffering.

3.1. The opening scene is in tune with Ndebele's portrayal of the black South African woman: "departure, waiting, and return: they define her experience of the past, present, and future. They frame her life at the centre of a great South African story not yet told" (CWM, p. 1). As anticipated, the novel tells the stories of four ordinary women who, like their mythological ancestor (Penelope), have been waiting for their husbands to return over a span of many years. These four protagonists, as Betine Van Zyl Smit observes, "represent different social strata, different regions, rural and urban".⁴³

'Mannete Mofolo enters the genealogy of Penelope when her husband decides to leave their impoverished homestead and find a job in the Johannesburg mines. He eventually starts a second family and relinquishes the responsibility of providing for the children from his first marriage. 'Mannete, however, never stops hoping that he might come back.

The husband of Delisiwe Dulcie S'khosana, Penelope's second descendant, goes to Scotland to study medicine and become the first black doctor from his township. His studies continue for years thanks to the financial support of Delisiwe, who copes with his absence by having short-lived affairs, one of which leaves her pregnant. When he finally returns, after fourteen years, and finds Delisiwe with a four-year-old child, he divorces her, marries a nurse and moves into the rich white suburbs.

The husband of Mamello Molete – the third descendant and only character who speaks in the first person in "Part One" – goes into exile and is then arrested for taking part in the anti-apartheid struggle. During the transitional period (1990-94), when political prisoners are released, he files for divorce and marries a white comrade from the resistance movement.

42. Njabulo Ndebele, "Introduction" to *The Cry of Winnie Mandela*, rev. ed.

43. Betine Van Zyl Smit, "From Penelope to Winnie Mandela: Women Who Waited", *International Journal of the Classical Tradition*, XV: 3 (September 2008), p. 402.

The fourth descendant, Marara Joyce Baloyi, is married to a womanizer who eventually loses his job because of his moral excesses. Raised according to the principle of marital fidelity, Marara stays with her husband until his death. She subsequently buries him in a costly casket to live up to her role of a good and loyal wife – although, as she admits in her account, “in truth, he had become a rag towards which she no longer felt any emotion” (CWM, p. 37).

As highlighted by Jane Poyner, these are the stories of “Everywoman”.⁴⁴ Stressful waiting is a condition shared by most South African black women, who risk being reduced to passivity by both white domination (from a colonial system to apartheid) and African patriarchal culture. David Medalie thus identifies two main peculiarities within this scenario of waiting:

The first is economic and political, for the waiting of the women is a symptom and a consequence of a society which has separated men and women, either by forcing the men to seek work elsewhere, or by driving them into exile; and the second is related to gender inequality, which turns women into those who wait while others travel and do, which reduces them to enforced passivity.⁴⁵

In addition to this, men expect women to be uncompromisingly faithful. Hence Ndebele's reference to Penelope, who waited nineteen years for Odysseus to return from his wanderings, and became “the embodiment of female virtue that gives comfort to them [men], allaying their fears and pampering their vanities” (CWM, p. 5). However, although the four descendants' communities expect chastity and patience from them, and although the women have internalized these expectations, they do not seem to stand passively waiting: Mannete Mofolo goes out in search of her husband, albeit unsuccessfully; Delisiwe, deeply responsive to her longings, embarks on extramarital love affairs; Mamello tries to get her husband back by writing him a letter.

Furthermore, in “Part Two”, they are bound to recover their agency by setting up an *ibandla labafazi*, a Zulu phrase that refers to a gathering of waiting women, where they can share their stories of suffering. It can be argued that this kind of forum manages to question the boundary between the “private” and the “public” as much as the TRC's hearings did. However, I think there is a fundamental difference between the TRC's institutionalized dimension and Ndebele's “alternative” space: these women have the opportunity to choose the listeners they want to share their own pain with. Differently from the TRC's public or recorded hearings, Penelope's descendants know that they will be heard within a circumscribed female circle. This very space also allows them to engage in imaginary conversations with the most famous South African woman-in-waiting, that is to say, Winnie Madikizela-Mandela:

44. Jane Poyner, “Rerouting Commitment in the Postapartheid Canon: TRC Narratives and the Problem of Truth”, in Janet Wilson, Cristina Şandru, and Sarah Lawson Welsh (eds), *Rerouting the Postcolonial: New Directions for the New Millennium* (London and New York: Routledge, 2010), p. 189.

45. David Medalie, “*The Cry of Winnie Mandela*: Njabulo Ndebele's Post-Apartheid Novel”, *English Studies in Africa: A Journal of the Humanities*, XLIX: 2 (2006), p. 57.

Because Winnie waited too. The only difference between us and her is that she waited in public while we waited in the privacy of our homes, suffering in the silence of our bedrooms. [...] Only Winnie was history in the making. There was no stability for her, only the inexorable unfolding of events; the constant tempting of experience. The flight of Winnie's life promised no foreknown destinations. It was an ongoing public conversation, perhaps too public to be understood (*CWM*, pp. 44-45).

By touching upon aspects of Winnie's public life, especially in light of her waiting for Nelson Mandela's return, the four women investigate the meaning of private and public spheres, asking themselves: "is it possible to have an intimate conversation about such a public figure? Was there any intimacy about her [Winnie]?" (*CWM*, p. 46). At the same time, their conversations with Winnie represent a possibility to regain their female agency, "a way we can look at ourselves. A way to prevent us from becoming women who meet and cry. Or if we do meet and cry, that we do so out of choice" (*idem*). Sam Raditlhalo notes that these women's comments on Winnie's life range from her much publicized and embarrassing letter to her lover, Dali Mpofo (in Delisiwe's Section), to her inability to live up to the dream of Nelson's return (in Marara's Section),⁴⁶ and to the uncertainty of what she would actually do on her husband's return.⁴⁷

The *ibandla* stages what Poyner defines as "an informal and Africanized 'truth and reconciliation commission'",⁴⁸ through which Ndebele draws attention to stories of everyday suffering which the historical Truth Commission failed to address. Liatsos also emphasizes the importance of Ndebele's choice to give voice to *ordinary* women who suffered the *ordinary* consequences of the apartheid laws, within a private and intimate dimension counterbalancing the public spectacle of the HRVC hearings, "whose quality resembled that of the testimonial/protest literature Ndebele criticized in the 1980s, constructing innocent victims pleading to be rescued from the abuses of villainous masters".⁴⁹ Although I would argue that the main goal of the Commission was not to construct "victims pleading to be rescued from the abuses of villainous masters", but rather to promote reconciliation through the truth-telling process, it is undeniable that both the TRC hearings and protest literature relied on the most spectacular and "extraordinary" aspect of apartheid violence and trauma. In contrast with this, the stories of Penelope's descendants (including Winnie) focus on the nuclear home and its undermining by apartheid laws and the migrant labour system, which forced family members to live apart.

46. In connection with this, Driver highlights the fact that "for many black South Africans, the novel implies, the reunion of these iconic figures, Winnie and Nelson Mandela, would have symbolized the restoration of the African nation". See Dorothy Driver, "'On these premises I am government': Njabulo Ndebele's *The Cry of Winnie Mandela* and the Reconstructions of Gender and Nation", p. 6.

47. See Sam Raditlhalo, "'Private, Intimate Conversations': *The Cry of Winnie Mandela* – Njabulo Ndebele", in Njabulo Ndebele, *The Cry of Winnie Mandela*, rev. ed.

48. Jane Poyner, "Rerouting Commitment in the Postapartheid Canon: TRC Narratives and the Problem of Truth", p. 190.

49. Yanna Liatsos, "Truth, Confession and the Post-Apartheid Black Consciousness in Njabulo Ndebele's *The Cry of Winnie Mandela*", p. 121.

3.2. Following the four descendants' imaginary conversations, Winnie's character finally steps into the narrative: "locked into an eternal embrace with you [the four descendants] across time and distance", Winnie perceives that she "can take the risk of unburdening myself to you without feeling violated" (*CWM*, p. 103).

Antjie Krog underlines the difficulty and possible danger of writing about Winnie Madikizela-Mandela, the "Mother of the Nation" who was involved in the murderous actions of the Mandela United Football Club, her group of "bodyguards",⁵⁰ a fact which emerged before and during the work of the TRC: "it was never easy to be against Winnie, but it was even more difficult to be on her side".⁵¹ Krog's assertion poses a well-known quandary as to Winnie's alleged double-dealing and the nature or extent of her involvement in the struggle against apartheid and its aftermath.

In Ndebele's novel, Winnie, "the child of Major Theunis Swanepoel born in his torture chambers" (*CWM*, p. 125), recalls her past history of suffering – i.e., the separation from Nelson; the police searching and "violating" the intimacy of her house; the abuses and brutalities endured at the hand of Major Theunis Swanepoel, a security policeman; the banishment in Brandfort – and depicts a personal journey which turned her into the very "law of struggle" (*idem*), "the embodiment of disruption" (*CWM*, p. 108). She describes herself as the offspring of an ominously extreme situation: "I am not a politician. I am what politics made me. What politics made me, is not me. But what politics made me has become a part of me, a part of what I am" (*CWM*, p. 136).

Ndebele does not seem to justify Winnie's alleged crimes, nor does he want to judge her choices and actions. Rather, his portrayal of her becomes a metaphor for an ambiguous "grey zone" within the liberation movement, which was not immune from allegations of gross human rights violations, as occurred, for instance, in its training camps in Tanzania. In this sense, Brenda Munro's definition of Winnie as "the Mother of the struggle who fell from grace"⁵² is enlightening, because it captures the feelings of both love and hatred that she would inspire among South Africans, as well as the violence she suffered and the one she endorsed in her fight against the apartheid regime. The following extract from the novel conveys the contradictions and the ambivalences of Winnie's character, "representing the ambiguity of post-apartheid society itself":⁵³

I am your pleasure and your pain, your beauty and your ugliness. Your solution and your mistake. Your hell and your heaven. I am your squatter camp shack and your million

50. A notorious episode that soon comes to mind concerns the kidnapping, beating, and killing of fourteen-year-old Stompie Moeketsi Seipei in 1989. This black boy was an ANC activist and a suspected police informant, who was eventually murdered by Jerry Richardson, a member of "Mama Winnie's" team. On the Mandela United Football Club's slaughters and Winnie Mandela's nine-day public hearing, see Alex Boraine, "A South African Tragedy: Winnie Madikizela-Mandela".

51. Antjie Krog, "What the Hell is Penelope Doing in Winnie's Story?", p. 55.

52. Brenda Munro, "Nelson, Winnie and the Politics of Gender", in Rita Barnard (ed.), *The Cambridge Companion to Nelson Mandela* (New York: CUP, 2014), p. 92.

53. David Medalie, "The Cry of Winnie Mandela: Njabulo Ndebele's Post-Apartheid Novel", p. 59.

rand mansion. I am all of you who maim and rape. I am all of you who give love and succour. I am your pride and your shame. Your honour and your humiliation (*CWM*, p. 137).

The complexity of Winnie's personality is further reflected in the dialogical structure that informs the narrative section focusing on her character. Aiming to unburden herself and share her personal story with Penelope's other descendants, Winnie engages in an intimate conversation with a *part* of herself, her private self, and, in doing so, she tries to leave aside the "false" self of public posturing", as Poyner points out:⁵⁴

Your testimonies have restored to me some measure of self-criticism. I'm easy and calm. Although I'm not in your physical presence, I've stretched my legs in front of me, and feel deeply the comfort of your presence. [...] I, too, Winnie Mandela, will speak to Winnie. I'll write to her. Address her. I'll plead with her, cajole her, charm her, scold and rebuke her, interpret her, ask her to answer all your questions, and respond to your insights, if she can remember them all. I, Winnie Mandela, holding on to my precious space of anonymity, will speak to my namesake (*CWM*, pp. 110-11).

Adopting a confessional mode, "Winnie" proceeds to give a self-questioning and non-linear account of some episodes from her life by addressing the four women, her public personality ("Winnie Mandela"), and, sometimes, her former husband, Nelson. Her discourse unfolds through a chain of self-referential questions, as the following passages illustrate:

You could be anywhere. Are you at home? Are you in a court? Are you at the clinic? Are you shopping? Are you at a rally? Here's hoping you arrived early. Are you at a funeral? Are you dropping in on the poor and the needy at the squatter camp? (*CWM*, p. 111).

What damage has been done to me by the men's punches all over my body? Huge, hairy, fists with sausage fingers. [...] Did I become your daughter, Major Swanepoel? Was your way around the Immorality Act to play out your desire through violating a woman's body by torture? (*CWM*, p. 120).

And he continued to love me, desiring me with the same purity of memory. And me? What about me? Did I remember his body? I'm terrified by the possibility of answers (*CWM*, p. 131).⁵⁵

These are just a few examples showing Winnie's need to undertake a journey through her memories in order to reconstruct a "truthful" version of herself. When compared with the TRC's testimonies, this dialogic and self-reflective strategy develops according to a different kind of telling. People who wanted to tell their stories before the Commission were first asked to give statements by answering a series of pre-set questions. Once selected as potential witnesses, the whole testimonial

54. Jane Poyner, "Rerouting Commitment in the Postapartheid Canon: TRC Narratives and the Problem of Truth", p. 191.

55. The first extract refers to the moment in which Winnie begins to address and question her public self; the other two passages are recollections of, respectively, her being tortured by Major Swanepoel and her longing for an encounter with Nelson.

act resulted in a guided process, where the accounts of those classified as “perpetrators” were punctuated by cross-examination on behalf of the Amnesty Committee and/or the family of the victim, while victims’ testimonies were usually “directed” by the commissioners’ interventions. Consequently, the type of testimony performed at the TRC public hearings lacked the power of *agency* and polyphonic dimension characterizing Winnie’s account in Ndebele’s text.

It is then no surprise that, in the section of the novel entirely dedicated to Winnie’s account, Ndebele should also refer to Winnie’s TRC hearing, the spectacle and buzz of which collide with the intimacy and privacy connoting the waiting women’s *ibandla*. Describing the hearing as a “hell” and a “heaven”, Ndebele’s character remembers saying on that occasion that she could not take responsibility for things which went wrong:

“So”, I said to the world, “you want me to acknowledge my involvement in ‘terrible things’? How can I make a definitive acknowledgement of responsibility for events that arose out of multiple causalities? How can I take responsibility for actions engendered by conditions that fostered human folly? Tell me. The least I can do is to acknowledge some events. They happened. But I would never go on to do what many want me to do. I will never accept responsibility. This allows you all, all of millions out there, wondering about me, to make your choice. You can either love me or condemn me. Take your choice [...]” (CWM, pp. 134-35).

As a matter of fact, neither did the real Winnie Madikizela-Mandela confess her wrongdoings before the TRC. Following Archbishop Tutu’s plea, she rather acknowledged that some “things went horribly wrong”⁵⁶ and that she was deeply sorry for that, but, at the same time, she was very careful not to admit any personal responsibility for those actions. Conversely, the context of the novel allows Winnie to relinquish “the art of technical denial” (CWM, p. 134) that she supposedly employed at the hearing, and to confide sincerely in Penelope’s descendants regarding her true feelings and emotions. In this connection, Driver observes that “responding to the intimacy the four women offer, Winnie gives an account of herself that abandons political posturing and turns instead to self-reflection and self-doubt”.⁵⁷ Ndebele transforms Winnie into a spokesperson for a private dimension of reconciliation when she expresses doubts on the kind of “collective” and “public” reconciliation fostered by the TRC:

There is one thing I will not do. It is my only defence of the future. I will not be an instrument for validating the politics of reconciliation. For me, reconciliation demands my annihilation. No. *You*, all of you, have to reconcile not with me, but with the meaning of me. For my meaning is the endless human search for the right thing to do. I am your pleasure and your pain, your beauty and your ugliness. Your solution and your mistake. Your hell and your heaven. [...] The journey to your future goes through the dot of loving me, despite myself, on the world map that lays out journeys towards all kinds of human fulfilment (CWM, pp. 137-38).

56. In relation to this, see Desmond Tutu, *No Future Without Forgiveness*, pp. 134-35.

57. Dorothy Driver, “‘On these premises I am government’: Njabulo Ndebele’s *The Cry of Winnie Mandela* and the Reconstructions of Gender and Nation”, p. 15.

Winnie's opposition to becoming an instrument of reconciliation in the new South Africa, along with her wish to be accepted despite her shifty sides, undermine the thrust of the TRC, the goal of which was to establish as coherent a picture as possible of apartheid history – its nature, causes, and the violations committed – in order to move on and build a better future. Liatsos comments on this:

Where the South African truth commission desired to abolish the contradictory perspectives that undermined the creation of a single, moral conclusion of apartheid's historical memory, Mandela advocates a dual orientation toward the past, whose contradictory insights stimulate the imaginary deftness – that which, according to Ndebele, is contained in “the ordinary” life of the South African black consciousness, and constitutes the formal effects of his latest novel.⁵⁸

Foregrounding Winnie Mandela's inner conflicts and their relationships with a nuanced and multilayered reality also means questioning the philosophy that underlay the Truth and Reconciliation Commission's work. The author's interest in imagining Winnie's thoughts and emotions is even more evident in the corresponding section of her account in the 2013 edition of the novel. This is, in fact, the section in which Ndebele makes more revisions, especially in relation to Winnie's memory of the TRC special hearing. He includes some passages from the heartrending testimonies by Nicodemus and Caroline Sono (whose son, Corlett “Lolo” Sono, had been kidnapped and killed by the Mandela United Football Club), in addition to imagining Winnie's reaction to their words. This extract from her interior monologue confirms her resistance to *publicly* acknowledge the harrowing consequences of her actions for the black community itself:

It was hard listening to Mr and Mrs Sono. Her testimony, in particular, was excruciating. When she opened her arms to pull towards her bosom an imaginary son returning, crying out, and her husband wiped his right eye with a white handkerchief, it was searing. What they felt was real. I knew of the facts that caused their feelings. But could I acknowledge publicly those facts? My posture at the hearing was my answer. So I listened: my face showing no emotions, except a simulated sneer, a contemptuous chuckle: inner confirmations of my external repudiations. The turmoil inside of me, I would not, would never, show.⁵⁹

This passage points to the presence of a “double consciousness” in Winnie's character, with a public posturing self showing no pity and a private “I” caught up in an emotional turmoil. Winnie's words might also be interpreted as a way for Ndebele to criticize the public spectacle begotten by the TRC hearings. He seems to read Winnie's decision not to acknowledge her wrongdoings at the hearing as a form of protest against the TRC's procedures, rather than as a sheer manifestation of cynical indifference. Indeed, it is not long before Winnie proves to be perfectly aware of the brutalities and crimes committed by the liberation movement,

58. Yanna Liatsos, “Truth, Confession and the Post-Apartheid Black Consciousness in Njabulo Ndebele's *The Cry of Winnie Mandela*”, p. 132.

59. Njabulo Ndebele, *The Cry of Winnie Mandela*, rev. ed.

when she asks: "How possible is it to lead a lawful life in future after a lawless Struggle?"⁶⁰ The 2013 edition of the novel, then, sets out to scrutinize the complexity of Winnie Mandela's character, of which Justice Michael Stegmann's definition as a "calm, composed, deliberate, unprincipled and unblushing liar" (*CWM*, p. 136) seemed to catch only one side among many.⁶¹

3.3. The last chapter of the novel, entitled "A Stranger", provides an example of what Van Zyl Smit defines as "a touch of magic realism",⁶² that is to say, the appearance of Penelope herself in the story. While travelling on a "holiday that validates a special kind of reconciliation: reconciliation with themselves" (*CWM*, p. 142), the five women (the four ordinary descendants and Winnie) meet a white woman with a strange accent who asks them for a lift to Durban. The stranger turns out to be Odysseus's wife, Penelope, the very (Western) paradigm of the faithful and submissive spouse.

Penelope says she has embarked on a special kind of reconciliation pilgrimage for more than two thousand years and expresses her desire to meet the five women of the *ibandla*. As she explains to her African descendants, there is a part of her own story that "has never been told" (*CWM*, p. 145) and that stems from the *end* of the (male-oriented) Homeric poem, when Odysseus left their home once more to go and perform cleansing rituals. This is when she decided to leave him, too, and go "on my own cleansing pilgrimage" (*idem*):

[Odysseus] should have returned not only to Greece, but to me as well. It was not enough for him after our rather anxious first lovemaking in nineteen years, to give me an account of his adventures as if he could silence my years of waiting with one night of lovemaking and storytelling. We needed to go on holiday. For him to claim civic responsibility towards Greece was not enough. He also needed to assert personal responsibility towards me. My Odysseus had no idea he had to reconcile himself with me as well. But such was the state of the world's consciousness at the time. Nevertheless, I did not want to lament that realisation; I made the decision to undertake my own journey (*idem*).

In a similar manner to Winnie, Ndebele's Penelope takes pains to establish her own agency and affirm the right to autonomous decision-making. One can thus notice with Krog that, "instead of Africa being dictated to by a Western framework, Ndebele smartly uses Winnie to create an alternative route and African framework for Penelope":⁶³ this "new" Penelope has given up her traditional role of patient, sympathetic, and faithful wife, choosing instead to actively mould her own destiny.

Driver asserts that Ndebele "initially uses [the myth] in the novel in order to

60. *Idem*.

61. Michael Stegmann was the presiding judge at the 1991 trial investigating Winnie Mandela's involvement in the abductions and beatings of four boys, one of whom, the already mentioned Stompie Moeketsi Seipei, was later found dead.

62. Betine Van Zyl Smit, "From Penelope to Winnie Mandela – Women Who Waited", p. 404.

63. Antjie Krog, "What the Hell is Penelope Doing in Winnie's Story?", p. 59.

evoke the European attempt to redefine an African femininity and thus to represent Europe in its moment of overbearing colonial contact with Africa";⁶⁴ but, by subverting Penelope's myth through the example of her five extra-genealogical descendants and a different portrayal of the Greek woman herself, the author ends up rewriting the encounter between Africa and Europe, so that an all-embracing "Woman" can now claim her own agency and femininity. In the upshot, concludes Van Zyl Smit,

Ndebele has freed not only Penelope from the confines of unconditional waiting for and subjection to her husband but has made the new Penelope the symbol of hope for women in the twenty-first century, not only South African women, but women everywhere. He has set Penelope free, and through her, all women. Women should have the courage of their convictions to undertake their own journeys.⁶⁵

In her engaging study, *Black Odysseys: The Homeric Odyssey in the African Diaspora since 1939*, Justine McConnell explores the *Odyssey* paradigm as it has emerged through the works of postcolonial poets, novelists, playwrights, and directors of African descent since 1939, the year Martiniquan Aimé Césaire published the first version of *Cahier d'un retour au pays natal*. Notably, McConnell highlights a striking difference between some postcolonial responses to the *Odyssey* and Ndebele's rewriting of the Greek myth. The journey undertaken by the contemporary Penelopes in *The Cry of Winnie Mandela* is no longer conceived as centripetal (in line with the *nostos* trajectory), but as centrifugal, outward-directed, and actively exploring:

These modern Penelopes are learning to forge identities for themselves – in part similar to the Homeric Odysseus achieving his long-sought *nostos* by asserting his identity at home, yet these women have no wish to "return": their journey is, in James Joyce's terms, centrifugal rather than centripetal.⁶⁶

McConnell observes that postcolonial responses to the *Odyssey*, although attuned to different geopolitical contexts, tend to focus on Odysseus's desire to return home and that they place particular emphasis on the *nostos*-like parable concerning regained identity. In a postcolonial reality, "it is the theme of returning home (metaphorically or literally), and of regaining an identity that has been temporarily taken away by the hardships that the hero has suffered, which has particular resonance".⁶⁷ On the other hand, Ndebele's "modern Penelopes have no intention of returning to any past situation: these women are searching for independent identities, but there is no doubt that their quest will be a centrifugal one".⁶⁸ Quite

64. Dorothy Driver, "'On these premises I am government': Njabulo Ndebele's *The Cry of Winnie Mandela* and the Reconstructions of Gender and Nation", p. 20.

65. Betine Van Zyl Smit, "From Penelope to Winnie Mandela – Women Who Waited", p. 404.

66. Justine McConnell, *Black Odysseys: The Homeric Odyssey in the African Diaspora since 1939* (Oxford: OUP, 2013), p. 226.

67. *Idem.*

68. *Idem.*

significantly, in the final chapter they are all travelling on a minibus together and singing the *Iphi'ndlela* song ("Where is the way?", *CWM*, p. 139).

Echoing one of Winnie's previous statements – "you're even more. You are millions of other women who are on this journey with you" (*CWM*, p. 142) – the five travellers stand for the women who have decided to undertake an identity journey (in a literal and metaphorical sense) towards freedom and self-reconciliation, after enduring the suffering caused by apartheid *and* a patriarchal society. The epilogue in the 2013 edition confirms the crucial importance of women's interconnectedness and sisterhood:

They cannot explain why they miss Penelope so deeply after they have just been with her and so briefly. Maybe they desire to know the worlds she has been to and new ones she has yet to visit. Soon they sense their inexplicable longing as disorientation. They have to restore the sense of their presence to one another. They are on a pilgrimage of their own making to recover intimacy, affection, resolve, and their presence in the world.⁶⁹

Within the framework of a revisited Penelope myth, Ndebele's novel envisages a relatively private space where "ordinary" women can share their personal stories. By rejecting labels, they "reclaim [their] right to be wounded without [their] pain having to turn [them] into an example of woman as victim" (*CWM*, p. 35). Ndebele offers the five half-fictional descendants (alongside Penelope) the opportunity to regain their own agency and freedom of choice within a female companionship dimension.

The Cry of Winnie Mandela thereby provides an alternative to the "spectacle" of the TRC's hearings, as well as a critique of the Commission's selection criteria concerning the status of "victims". Ndebele is interested in posing questions about the extent to which the TRC succeeded in dealing with "ordinary" trauma, especially in connection with women and family life. When interviewed on the occasion of the publication of the novel's revised edition, he argued that very few black families had actually benefited as yet from South Africa's democratic transition:

Circumstances, I'm afraid, do not appear to have changed significantly in the last 20 years. Let's face it, it has taken some 200 years of colonisation and imperialism to systematically destroy the African family in South Africa. When we achieved our democracy in 1994, our new government did not focus on "the family" in its various manifestations, as a priority in the search for a new social order. Equally so, did we not have a national project of the century to rebuild the human spatial environment? Our living conditions continue to assail the family. Many fathers, uncles, brothers, husbands and sons went down in Marikana,⁷⁰

69. Njabulo Ndebele, *The Cry of Winnie Mandela*, rev. ed.

70. The Marikana Massacre, or Lonmin Strike, began in August 2012 as a wildcat strike at a mine owned by Lonmin (a British public company) in the Marikana area, in the North West province of South Africa. There were a series of violent episodes involving the South African Police Service, Lonmin security, the leadership of the National Union of Mineworkers (NUM), and the strikers themselves. As a result, thirty-four (or thirty-six) people died, the vast majority of whom were striking mineworkers who got killed on 16 August 2012. Only in 1960 at Sharpeville did the South African security forces respond with such brutality against civilians. For a collection of media articles and press releases which reconstruct this tragic event, along with comments on the findings of the commission of inquiry specifically

dislocating more families in a continuous replay of what the British began in breaking up the African family to exploit African labour. Colonial legislators must be celebrating in their graves for their continuing achievement. Black, African mining magnates have accorded new legitimacy to this history.⁷¹

The Cry of Winnie Mandela can be approached as a socially constructive example of historiographic metafiction aiming to address issues and gender realities that South African politics has somewhat pushed aside. According to Ndebele's well-known idea of a "rediscovery of the ordinary", the book participates in "confront[ing] the human tragedy together with the immense responsibility to create a new society".⁷²

appointed by President Jacob Zuma, see "Marikana Media Articles and Press Releases", 2012-15; URL: <http://seri-sa.org/index.php/10-advocacy/media/142-marikana-media-articles-and-press-releases> [last accessed October 8, 2016].

71. This interview is in Charles Cilliers, "Winnie's Cry Resonates a Decade On".

72. Njabulo Ndebele, "The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa", p. 58.

PAOLO BUGLIANI

ANIMALI DA SAGGIO: *BIRDWATCHING* E FESTIVAL CULINARI
NELLA *NONFICTION* DI DAVID FOSTER WALLACE
E JONATHAN FRANZEN

Abstract. The paper aims at reading David Foster Wallace's essay-review "Consider the Lobster" and Jonathan Franzen's "My Bird Problem" following the footsteps of their totemic animals. This essayistic fauna becomes the epitome of an aesthetic function which has been typical of the essay as a genre since its very origins with Michel de Montaigne's *Essais*, i.e., the expression of individual and intimate idiosyncrasies through anecdotes, reflections, ideas, and musings. As nonfiction is, at least theoretically, the domain of facts, the choice of entrusting the voicing of some fragments of personal history and the expression of individual traits (intended as Barthesian "biographèmes") to animals can be regarded as a creative shortcut to mitigate the restraining control of authenticity to facts. Unlike in fables, here animals are not to be considered as personifications, since they undergo a much subtler transformation: they vocalize, in a sense, personal instances by enacting a process of self-effacement that might be labelled as *imperson(animalis)ation*.

Keywords. David Foster Wallace, Jonathan Franzen, essay, animal studies, subjectivism.

There was a likeness between them. As they gazed at each other each felt: Here am I – and then each felt: But how different! Hers was the pale worn face of an invalid, cut off from air, light, freedom. His was the warm ruddy face of a young animal; instinct with health and energy. Broken asunder, yet made in the same mould, could it be that each completed what was dormant in the other?

Virginia Woolf, *Flush: A Biography*

Animali da saggio: impersona(nimalisa)tion

David Foster Wallace non mangiava aragosta e Jonathan Franzen è un *birder*: informazioni che potrebbero trovare posto sulla quarta di copertina di *Freedom* o in una nota critica a un passo controverso di *Infinite Jest*. In realtà, queste quisquillie biografiche risultano di grande importanza quando a comunicarle sono gli autori stessi, non in tradizionali memorie o confessioni, ma in saggi personali di argomento vario.¹ Il saggio è una forma letteraria che da sempre vive un'esistenza quasi clan-

1. Il saggio personale è qui inteso come quella forma letteraria che Phillip Lopate ha così sintetizzato: "The hallmark of the personal essay is its intimacy. The writer seems to be speaking directly

destina, “dominato dal demone della meditazione e da quello del presente effimero, schiavo dell’occasione e libero di divagare”,² esso “dice quanto gli viene in mente e finisce quando si sente esso stesso esaurito e non quando è esaurito l’oggetto: e così si colloca fra le quisquiglie”,³ avendo scelto di adottare “la visione indiretta e momentanea, fa risuonare i concetti come voci, li fa entrare in scena come maschere”.⁴

Visti tali presupposti, non stupisce che per dare voce ad alcuni sentimenti tanto intensi da rischiare di risolversi in un’*impasse* comunicativa – nello specifico dei casi presi qui in esame si tratta del tema della crudeltà immotivata e del lutto – sia David Foster Wallace che Jonathan Franzen abbiano tentato di superare l’apparente vicolo cieco del *words fail me* compartendo il fardello fatico con un’alterità animale eletta a simbolico portabandiera emotivo. Non si pensi a un canonico processo di mascheramento dietro l’animale (che è semmai prerogativa della narrativa), ma piuttosto a un esercizio retorico tramite cui il saggista presenta un vicario animale-sco che, nel corso dell’argomentazione, è delegato a parlare al suo posto e alla cui prospettiva ontologica il saggista allinea la propria. In altre parole, Wallace e Franzen affidano agli animali il compito di farsi araldi di sentimenti e convinzioni, in un delicato alternarsi di confessione sincera e posa argomentativa.

Il saggio è sicuramente un ambiente assai favorevole a tale scopo. La duttilità di questa forma è canonizzata dalla “Preface au lecteur” di Michel de Montaigne, sorta di manifesto della nuova modalità espressiva, che permetteva di rivelare al pubblico la propria “façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice”,⁵ comprensiva dei propri difetti, che sono in realtà la porzione più interessante da mettere a nudo. Proprio la nudità, la vulnerabilità di chi scrive di sé, è il nodo della presentazione di Montaigne: “[q]ue si j’eusse esté entre ces nations qu’on dict vivre encore sous la douce liberté des premieres loix de nature, je t’asseure que je m’y fusse très-volontiers peint tout entier et tout nud”.⁶ A metà fra l’argomentazione e la confessione, in una zona liminare tra il “wondrous mapping of the undulations of [the essayist’s] own, simple, humble, cogitations”⁷ e lo studio (para)scientifico che “guarda ad un pubblico di addetti ai lavori, di conoscitori, di adepti o al pubblico ristretto della comunità scientifica”,⁸ il saggio vive un’esistenza ambigua e anfibia, in sostanziale contrapposizione al canone e senza la prospettiva di un riconoscimento

into your ear, confiding everything from gossip to wisdom. Through sharing thoughts, memories, desires, complaints, and whimsies, the personal essayist sets up a relationship with the reader, a dialogue – a friendship, if you will, based on identification, understanding, testiness, and companionship”. Cfr. Phillip Lopate, *The Art of the Personal Essay: An Anthology from the Classical Era to the Present* (New York: Anchor Books, 1995) p. xiii.

2. Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario* (Venezia: Marsilio, 2002) p. 18.

3. Theodor W. Adorno, *Note per la letteratura* (Torino: Einaudi, 1979), Vol. I, p. 6.

4. Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 18.

5. Michel Eyquem de Montaigne, “Au Lecteur”, in *Les Essais*, a cura di P. Villey e L. Saulnier (Verdun-Paris: PUF, 1978), p. 3.

6. *Idem*.

7. G. Douglas Atkins, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth* (Athens and London: Georgia U.P., 2005), p. 13.

8. Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, cit., p. 176.

di pubblico paragonabile a quello che possono vantare il romanzo o il teatro. Il saggista à la Montaigne si trova quindi “nudo” di fronte al suo pubblico: e per questo egli sente il bisogno di rivestire la propria intimità con costumi sempre nuovi, con travestimenti alle volte astutamente ambigui, alle volte marcatamente bizzarri.

L'immagine della nudità porta con sé la speculare simbologia del travestimento, del vestito come mascheramento dell'io, come via per non “darsi totalmente” all'altro. Nell'introdurre i suoi *Essays*, E.B. White sintetizza meglio di chiunque altro questo delicato processo, etichettando il saggio come “last resort of the egoist”,⁹ a cui ricorre lo scrittore fermamente convinto che “his small observations will interest the reader”.¹⁰ Assumere questo spirito implica l'accettazione della molteplicità identitaria del soggetto: il saggista indossa “many shirts, and not all of them [are] a good fit”.¹¹ La scelta di associare la pratica saggistica a un'isotopia del vestiario trasmette immediatamente l'idea che il saggista è capace di mantenere integra la propria identità, pur ammantandosi di spoglie sempre diverse. “Or je me pare sans cesse, car je me descriis sans cesse. La coustume a fait le parler de soy vicieux, et le prohibe obstineement en hayne de la ventance qui semble tousjours estre attachée aux propres tesmoignages”,¹² così Montaigne aveva sintetizzato il *busillis*: bisogna descriversi, senza cedere alla logica memoriale del resoconto dettagliato della propria vita. Bisogna “tratteggiarsi”, piuttosto che raccontarsi; o meglio, raccontarsi sfruttando delle immagini disgiunte, tramite aneddoti, ricordi, frammenti, espedienti molto affini ai *biografemi* che Roland Barthes delinea come “scorciatoia” per il “retour amical de l'auteur”, dopo il notorio pamphlet del 1968:

Si j'étais écrivain et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons des “biographèmes” dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la manière des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion; une vie trouée, en somme.¹³

Il saggista si diverte quindi a selezionare abiti sempre diversi da un caleidoscopico guardaroba: “he can pull on any sort of shirt, be any sort of person, according to his mood or his subject matter – philosopher, scold, jester, raconteur, confidant, pundit, devil's advocate, enthusiast”.¹⁴ I mascheramenti non sono però meramente ludici: esiste una meta verso cui questa pratica tende, occorre nascondersi, frappare, tra l'io che inevitabilmente finisce all'interno del discorso saggistico e il pubblico pronto a recepire allusioni in tal senso, uno schermo che distorca un poco l'immagine, che non sia trasparente, che permetta la reticenza autodifensiva. “Never to be yourself yet always”¹⁵ era la risposta di Virginia Woolf, che investiva il dubbio

9. Elwyn Brooks White, “Foreword”, in *Essays of E.B. White* (New York: Harper Colophon, 1977), p. x.

10. *Idem*.

11. *Idem*.

12. Michel Eyquem de Montaigne, “De l'exercitation”, in *Les Essais*, cit., p. 378.

13. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris: Seuil, 1971), p. 14.

14. Elwyn Brooks White, “Foreword”, cit., p. VIII.

15. Virginia Woolf, “The Modern Essay”, in *The Common Reader: First Series* (London: The Hogarth Press, 1925), p. 89.

del principe Amleto di suggestioni metaletterarie, coinvolgendolo in una delicata riflessione teorica sull'alterità letteraria. E perché mai un animale non potrebbe trovarsi invischiato in dinamiche di straniamento della soggettività e di distanziamento dall'io? Lo scopo della presente ricognizione è esplorare l'animalità come realizzazione di una scrittura personale e intimistica, che tuttavia non cede alle pulsioni del narcisismo esibizionistico che già Montaigne sentiva come pericolo per lo scrittore, quella consuetudine che "a fait le parler de soy vicieux".¹⁶ In altre parole, s'intende qui analizzare una particolare strategia (ossia l'inserimento di un animale) quale mezzo per sfuggire alle insidie dell'autocelebrazione narcisistica, pur continuando a parlare di sé. L'accusa di narcisismo e la conseguente apologia è un *topos* sia in Montaigne che nei suoi "allievi" nell'arte saggistica, che ricorrono spesso alla logica dell'autoritratto denigratorio, come ben traspare da alcuni commenti sparsi: "Je ne trouve pas tant de bien en moy que je ne le puisse dire sans rougir".¹⁷

Nel suo "The Singular First Person", Scott Russel Sanders infligge un duro colpo a questa logica della modesta autodenigrazione del soggetto saggistico. Al fine di svelare la carica di narcisismo che questa pratica implica, egli descrive il saggista ricollegandolo alla figura del *soapbox orator*, molto cara all'immaginario anglosassone. L'esposizione comincia proprio con un ricordo personale riferito a uno di questi declamatori all'aria aperta:

Nobody had asked him his two cents' worth, but there he was declaring it with all the eloquence he could muster. The essay, although enacted in private, is no less arrogant a performance. Unlike novelists and playwrights, who lurk behind the scenes while distracting our attention with the puppet show of imaginary characters – and unlike scholars and journalists, who quote the opinions of others and take cover behind the edges of neutrality – the essayist has nowhere to hide.¹⁸

Il saggista è lo scrittore che vuole salire sulla cassetta e cominciare a parlare, non già stare rinchiuso in una stanzetta, protetto dalla vita che fuori prende forma. A questo riguardo, è proprio Franzen a sostenere che la segregazione non è mai realmente possibile, né raccomandabile; l'autore di *nonfiction*, seppur sempre votato a frapporre tra sé e il proprio lettore uno schermo che distorca in parte i *facts* con stratagemmi degni dei migliori scrittori creativi, è altresì più portato a trovare un contatto con la realtà esterna:

When you stay in your room and rage or sneer or shrug your shoulders, as I did for many years, the world and its problems are impossibly daunting. But when you go out and put yourself in real relation to real people, or even just real *animals*, there's a very real danger that you might end up loving some of them. And who knows what might happen to you then?¹⁹

16. Michel Eyquem de Montaigne, "De l'exercitation", in *Les Essais*, cit., p. 378.

17. Michel Eyquem de Montaigne, "Du dementir", in *Les Essais*, cit., p. 664.

18. Scott Russell Sanders, "The Singular First Person", in Alexander J. Butrym (ed.), *Essays on the Essay: Redefining the Genre* (Athens and London: Georgia U.P., 1989), p. 31.

19. Jonathan Franzen, "Pain Won't Kill You", in *Farther Away Farther Away* (London: Fourth Estate, 2013), p. 14; corsivo mio.

A differenza dell'autobiografia, genere nel quale il mondo è rievocato e inquadrato a posteriori in un racconto (più o meno) ordinato secondo criteri logico-cronologici, in un saggio il mondo esterno fa continue e inattese irruzioni, costringendo il soggetto ad affrontarlo attraverso un processo di sostanziale depersonalizzazione che lo porta a *diventare altro da sé*, in un incessante moto metamorfico in cui la sua struttura più intima viene continuamente modificata. In tal modo, il soggetto quasi s'identifica col prototipo di quel "personnage conceptuel" che Deleuze e Guattari rintracciavano in prima battuta nei *Dialoghi* di Platone, e che ha il ruolo, emblematicamente molto animalesco, di "manifester les territoires, déterritorialisations et réterritorialisations absolues de la pensée",²⁰ al fine di trasfigurare un'idiosincrasia intellettuale in un corpo che vive autonomamente e che, in quanto tale, è assimilabile ai celebri eteronimi pessoani.²¹ Come ricorda lo stesso Franzen: "you have to become a different person to write the next book [...] There's no way to move forward without changing yourself. Without, in other words, working on the story of your own life. Which is to say: your autobiography".²² Il saggista si trova irretito in una sorta di logica darwiniana, in cui regna la necessità di adattarsi alle continue sollecitazioni della realtà sensibile.

Tornando a E.B. White, il saggista possiede quindi una collezione di camicie da indossare, ognuna adatta ad un ruolo da interpretare. Ma avendo egli visitato foreste vergini, savane e mari caldi, non è difficile ipotizzare che, nel suo armadio, abbia collezionato anche delle pellicce oppure – non volendo incappare nella furia degli animalisti – dei semplici costumi da animale. Insomma, al momento di assumere una posa specifica, uno scrittore di saggi non disdegnerà la prospettiva animale o, nello specifico, non rifiuterà di affidare a un referente animale un'istanza personale e soggettiva. Nel caso di Wallace in "Consider the Lobster", l'aragosta assume i connotati di un'allegoria del dolore universale, che in un certo senso è il dolore proprio dell'autore, lo stesso che si trova trasfigurato nelle splendide pagine di *Infinite Jest* dedicate alla disintossicazione, nelle quali, come si avrà modo di esplicitare, compaiono non a caso alcune similitudini in cui proprio l'aragosta figura quale referente concreto. Se a questo parallelismo solo testuale si aggiunge la riflessione su quanto Wallace, nella vita reale, fosse invischiato nella dinamica autodistruttiva della dipendenza e dell'abuso di sostanze, si capisce quanto intimo e personale diventi il riferimento al dolore dell'aragosta. Per quel che riguarda Franzen, invece, l'uccello assume il valore del *graal* in una *quest* che, sulle prime, può apparire meramente diportistica, ma che, ad una più approfondita lettura, si rivela essere legata a doppio filo al processo di elaborazione del lutto sia della figura materna, sia dell'amico e collega Wallace. Un carattere pronò all'impassibile e contegnoso distacco come quello

20. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1991), p. 67.

21. Cfr. *idem*: "Les personnages conceptuels sont les 'hétéronymes' du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits".

22. Jonathan Franzen, "On Autobiographical Fiction", in *Farther Away*, cit., p. 130.

di Franzen²³ non poteva che elaborare questa doppia perdita in disparte, riportandone su carta un resoconto indiretto e, in un certo senso, diluito. Quindi, l'animale per il saggista diviene simulacro con cui interessere un dialogo su un tema che la parte cosciente rifugge e in ciò si allinea ad uno dei *leitmotiv* della tradizione occidentale:

I grandi poeti e narratori della civiltà greca più antica, non provavano alcun sentimento di superiorità o distacco verso il mondo animale. Essi rimandavano ad una tradizione anteriore alla stessa filosofia naturale del V secolo, della quale rimane solo qualche traccia nelle opere di Platone e Aristotele, e la cui impronta invece le favole, le narrazioni, i sogni conserveranno per sempre. Una tradizione secondo la quale uomo e animale non sono affatto rigorosamente separati, ma fra di loro sono possibili congiungimenti, traffici sacri o inferi, scambi di qualità e caratteri, variazioni e metamorfosi. [...] Empedocle, assertore della metempsicosi di origine pitagorica, diceva di sé di essere già stato, un tempo, “fanciullo e fanciulla, arbusto, uccello e muto pesce che salta fuori dal mare”. Uomo, donna, animale; bestia dunque nella forma più nobile, quella aerea degli uccelli, ma anche quella infima del pesce.²⁴

Empedocle si era trovato a fare i conti proprio con i due tipi di animali che sono l'oggetto di questo studio: gli abitatori dell'aria e quelli dell'acqua che, nel nostro caso, non sono pesci, bensì crostacei. In poesia gli esempi sono iconici e carichi di significati mitopoietici molto forti: sono simboli di creatività immediatamente riconoscibili, si tratti dell'etera allodola di Shelley, capace di riversare sugli umani un canto iperurano, o della ben poco ieratica creatura che il Prufrock eliotiano si immagina di diventare, “scuttling across the floors of silent seas” con le sue “ragged claws”, pronta a impastare dai rifiuti della società un canto adatto all'angosciosa condizione dell'uomo moderno. I passeri di Franzen e l'aragosta di Wallace, allora, diventano il controcanto prosaico di pennuti e crostacei poetici, utilissimi *avatar* saggistici i quali, “infarciti di biografemi”, marcano degli efficaci contrappunti alla prospettiva dominante, quella umana.

La questione che i due esempi qui riportati vorrebbero in parte dirimere è legata non tanto all'irruzione dell'animale sulla scena saggistica, bensì al modo in cui esso interviene nel dispiegamento della personalità operato dal saggista. Se quest'ultimo decide di mettersi in relazione col mondo esterno instaurando un parallelo tra la sua vicenda personale e quella di un animale, quali conseguenze si prospettano alla trasposizione dell'esperienza personale nel testo? L'incursione animalesca provoca un'ulteriore frammentazione della collazione biografemica o, al contrario, agisce come elemento coesivo uniformante che permette una maggiore coerenza nella rendicontazione dell'esperienza personale? Per tentare una risposta ci si può richiamare all'idea della *impersonation*, una delle caratteristiche più affascinanti della letteratura saggistica:

23. “I do here admit the possibility that [...] I am an extraordinarily cold and unloving person; that the sudden overwhelming sensation of *loving* somebody (a friend, a spouse, a parent, a sibling), which to me is such an important and signal sensation that I'm at pains not to wear out the phrase that best expresses it, is for other people so common and routine and easily achieved that it can be reexpressed many times in a single day without significant loss of power” (“I Just Called to Say I Love You”, in *Farther Away*, cit., p. 149).

24. Arrigo Stara, “L'imitatore di voci”, in *La tentazione di capire e altri saggi* (Firenze: Le Monnier, 2006), p. 79.

Voice [...] is both an authentic and a fictionalized projection of personality, a resonance that is indisputably related to its author's sense of self but that is also a complex illusion of self. The paradoxical quality of an essayist's voice arises in part out of the natural desire to put on a mask, to impersonate "a character", even or perhaps, especially) in a personal essay. [...] Essayistic role-playing has its clearest historical roots in the periodical essayists. But the ultimate source of impersonation probably should be traced to the paradox that exists at the heart of any personal essay, which by virtue of being an act of self-dramatization is at once a masking and an unveiling, a creation and an evocation of self.²⁵

Questa dinamica diventa particolarmente avvincente se riferita a quei saggisti che scelgono di "trafficare con gli animali": perché mai ci si dovrebbe limitare alla (seppur amplissima) gamma di tipi umani? Madre Natura ha fornito molte altre forme che, sin dagli albori della civiltà occidentale, sono sempre state prese a modello per discorsi letterari, come dimostrano Esopo e i Bestiari medievali, fino al florilegio animalesco nel periodo modernista. La voce del saggista sarà disturbata da versi animali, ma non per questo sarà meno udibile. Ecco in cosa eccellono i saggisti di ogni epoca e di ogni lingua: riescono a comunicare con uno speciale linguaggio che sa trascendere le barriere, in questo caso anche quelle ontologiche che separano l'uomo e l'animale. La *imperson(animalis)ation* è solo una delle tante strategie che il *soapbox essayist* ha per convogliare il suo messaggio nella maniera più efficace.

Il primo saggista ad aver spostato il punto di vista verso il polo dell'animale è stato il padre del genere, Michel de Montaigne, che nel bel mezzo della sua austera e seria *Apologie de Raymond Sebond* scongiura il rischio di un eccessivo dogmatismo argomentativo stemperando il tono didascalico da teologo con l'innesto nel discorso di una digressione intimistica divenuta ben presto uno dei suoi aneddoti più conosciuti. Michel si confessa possessore di una gattina e ammette candidamente che con lei non disdegna di giocare. Facendo entrare il lettore nel suo boudoir e mettendolo a parte dei suoi passatempi felini, il saggista sta portando "di prepotenza" alla ribalta un'entità altra e (almeno cognitivamente) inferiore nel tessuto di un testo che, fino a quel momento, seguiva con precisione il modello della confutazione dogmatico-religiosa. In questo modo, egli provoca non solo un repentino abbassamento della prospettiva (si domanda appunto a chi spetti il primato prospettico), ma anche una metamorfosi nell'immagine del saggista, che passa dal sublime tono del teologo cattedratico alla *chaise-longue* del giudice in pensione che, magari in pantofole, gioca col suo animale domestico:

Quand je me joue à ma chatte, qui sçait si elle passe son temps de moy plus que je ne fay d'elle. Platon, en sa peinture de l'age doré sous Saturne, compte entre les principaux avantages de l'homme de lors la communication qu'il avoit avec les bestes, desquelles s'enquerrant et s'instruisant il sçavoit les vrayes qualitez et differences de chacune.²⁶

25. Carl Klaus, *The Made-Up Self: Impersonation in the Personal Essay* (Iowa City: Iowa U.P., 2011), p. 47.

26. Michel Eyquem de Montaigne, "Apologie de Raymond Sebond", in *Les Essais*; URL: <http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/contextualize.pl?p.0.montaigne.1348736> [ultimo accesso 23/05/2016].

Ma adesso, è opportuno entrare allo zoo, passando prima tra le vasche di acqua salata, per poi visitare il *Bird Pavillion*.

La cognizione del dolore nei crostacei

Benché qui investigato in veste di saggista, David Foster Wallace si considerava in prima istanza un narratore, come spontaneamente confessò a Don De Lillo nel 2001: “I do not know why the comparative ease and pleasure of writing nonfiction always confirms my intuition that fiction is really What I’m Supposed to Do”.²⁷ La complessità e la raffinatezza del solo *Infinite Jest* confermano ampiamente tale dichiarazione. Bisogna tuttavia sottolineare che, nella costruzione del “mito wallaciano”, molto si deve anche alla straordinaria mole di *nonfiction* che egli produsse durante la sua breve, abbacinante, carriera: *A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again* (1997), *Everything and More: A Compact History of ∞* (2003), *Consider The Lobster* (2006), per citare solo i titoli apparsi quando l’autore era ancora in vita, mentre, *post mortem*, le maggiori case editrici di tutto il mondo continuano a proporre la sua saggistica, con un processo che produce quelli che sono stati definiti “rummaging-through-the-trunk-and-oh-what-a-trunk essay collection”.²⁸ La confessione a De Lillo è corroborata anche dalla natura marcatamente narrativa della sua *nonfiction*: sebbene assoldato per scopi che presupporebbero una certa dose di imparziale oggettività, come il compito di recensire un festival culinario in “Consider the Lobster”, o una crociera di lusso in “A Supposedly Fun Thing I’ll Never Do Again”, l’autore ha sempre dimostrato di non poter prescindere da una visione della creazione letteraria essenzialmente legata a una dimensione di resoconto, di affastellamento di avvenimenti e avventure, in ultima analisi, personali.

Parafrasando il titolo di un’intervista del 1996, si potrebbe dire che Wallace scrive certamente dei saggi, delle recensioni, delle brevi note giornalistiche, “although of course he ends up narrating about himself”.²⁹ In simultanea con questa vena narrativo-confessionale, bisogna però sottolineare come Wallace avesse preso con forza le distanze da quelli che etichettava come i GMN, i “Great Male Narcissists” della narrativa contemporanea americana e dalla loro pulsione a un *life-writing* egotistico e autocompiaciuto:

John Updike, for example, has for decades been constructing protagonists who are basically all the same guy (see for instance Rabbit Angstrom, Dick Maple, Piet Hanema, Henry Bech, Rev. Tom Marshfield, Roger’s Version’s “Uncle Nunc”) and who are all clearly stand-ins for Updike himself. They always live in either Pennsylvania or New England, are

27. D.T. Max, “D.F.W.’s Nonfiction: Better with Age”, *The New Yorker*, November 14, 2012; URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/d-f-w-s-nonfiction-better-with-age> [ultimo accesso 16/05/2016].

28. *Idem*.

29. Il riferimento è al testo, curato da David Lipsky, *Although of Course You End Up Becoming Yourself: A Road Trip with David Foster Wallace*, da cui è stato tratto di recente il film *The End of the Tour - Un viaggio con David Foster Wallace* (2015).

either unhappily married or divorced, are roughly Updike's age. Always either the narrator or the point-of-view character, they tend all to have the author's astounding perceptual gifts; they think and speak in the same effortlessly lush, synesthetic way that Updike does. They are also always incorrigibly narcissistic, philandering, self-contemptuous, self-pitying . . . and deeply alone, alone the way only an emotional solipsist can be alone. They never seem to belong to any sort of larger unit or community or cause. Though usually family men, they never really love anybody – and, though always heterosexual to the point of satyriasis, they especially don't love women. The very world around them, as gorgeously as they see and describe it, tends to exist for them only insofar as it evokes impressions and associations and emotions and desires inside the great self.³⁰

Se ci si vuole avvicinare all'opera di Wallace da un'ottica che tenga conto dell'investimento personale nella sua saggistica, sarà quindi opportuno rintracciare i luoghi dove l'idiosincrasia autoriale fa capolino non in modalità confessionali, rivolte appunto all'espressione dell'interiorità *tout court*, bensì in tutto quel catalogo di declinazioni della *nonfiction* in cui l'autore eccelleva: dalle recensioni culinarie ai resoconti di viaggio, dalle note sportive alle testimonianze cronachistiche, dai saggi di critica letteraria ai profili di candidati alle elezioni politiche. In particolare, avvalendosi di una lettura dell'opera di Wallace in chiave *postumana*, un recente studio ha sottolineato un percettibile scivolamento di prospettiva da un ambito umano a uno contestualizzato di volta in volta secondo il punto di vista di entità altre:

Rather than a human-centred ethical perspective, therefore, Wallace's writings frequently provide a more embedded description of events and relations that depicts contextualized sense perception instead of a subject-oriented point of view. Like the description of the lobster's experience in "Consider the Lobster," Wallace's fictional characters express a striking enworldedness, an enmeshment in a complex web of experiences that extends beyond the horizon of subjectivity.³¹

Nello specifico è rintracciabile una palese correlazione tra personaggi narrativi e referenti animali: "[t]hroughout his writing, Wallace blends an exploration of animal sensory networks with descriptions of characters who register intensities beyond standard human parameters".³² Questa lettura è senza dubbio interessante per il discorso portato avanti qui: spostando il baricentro sulla *nonfiction*, si scorgerà un Wallace che negozia la propria visione del mondo non in relazione a un narcisismo autoreferenziale *à la Roth* o *à la Updike*, ma in base al contatto con "a specific milieu that contains a multiplicity of human and non-human actors".³³

Se si dovesse scegliere un singolo esempio, non ci sarebbero dubbi: per Wallace l'"animale totem" è l'aragosta, che, come anticipato, ha anche il pregio di apparire in due testi che hanno contribuito a creare l'alone mitico attorno allo scrittore: da

30. David Foster Wallace, "Certainly The End Of Something Or Other, One Would Sort Of Have To Think", in *Consider the Lobster and Other Essays* (New York: Little, Brown and Company, 2006), p. 53.

31. Wilson Kaiser, "David Foster Wallace and the Ethical Challenge of Posthumanism", *Mosaic*, XLVII: 3 (September 2014), p. 55.

32. *Ibidem*, p. 56.

33. *Ibidem*, p. 54.

un lato il pantagruelico e brulicante *Infinite Jest* (1996), dall'altro l'idiosincratico "Consider the Lobster" (2005). Sul fronte finzionale, dopo una prima apparizione nel ventiseiesimo episodio (con le tre donne cinesi che aspettano il "ragazzo con le aragoste"), il *Palinurus elephas* fa nuovamente capolino nell'episodio conclusivo, in tre specifiche occorrenze. La prima è legata ad un brutale ricordo di violenza domestica che riaffiora alla coscienza di Gately nel suo soggiorno al reparto di Traumatologia dell'Ospedale St. Elizabeth, dove, in un amletico dialogo con il "wraith", tra riflessioni sui temi cruciali e delicatissimi della paternità e della memoria, improvvisamente balena un fotogramma a pieno titolo tragico, tanto è drammatica la sua brutale inutilità: "When the M.P. threw her on the floor and knelt down very intently over her, picking his spots and hitting her very intently, he'd looked like a lobsterman pulling at his outboard's rope".³⁴ Il pescatore di aragoste diventa correlativo oggettivo della violenza immotivata contro la madre, uno dei *leitmotiv* dell'opera, che ciononostante non viene mai esplicitamente connesso ad un immaginario animale. In realtà, quella dell'aragosta con il dolore, che si può a buon diritto definire come l'associazione principale che avviene nell'immaginario finzionale wallaciano, è esplicitata a poca distanza da questo episodio narrativo, non già sotto forma di aneddoto memoriale, bensì di una più asettica e intellettuale riflessione di ordine generale, affine a quanto avverrà proprio nel saggio redatto per *Gourmet*. Il passo, troppo esteso per la citazione integrale, si conclude con l'apparizione dell'aragosta congiunta al riaffiorare di alcuni ricordi personali, non a caso legati di nuovo alla figura materna e al violento "M.P.":

Gately takes advantage of the fact that he's already facing ceilingward to seriously Ask For Help with the obsession. He thinks hard about anything else at all. Heading out w/ old Gary Carty in the pre-dawn reek of low tide off Beverly to bring up lobster traps. The M.P. and the flies. His mother sleeping slack-mouthed on a chintz divan. Cleaning the very grossest corner of the Shattuck Shelter. The billow of the veiled girl's veil. The traps' little cages of cross-hatched bars, the lobsters' eyes' stalks always poking through the squares so the eyes looked out at open sea. Or the bumper stickers on the M.P.'s old Ford SEEEEE YAAAAAAA!! And DON'T TAILGATE ME OR I'LL FLICK A BOOGER ON YOUR WINDSHIELD! And MIA: and FORGOTTEN I HAVEN'T HAD SEX IN SO LONG I FORGET WHO GETS TIED UP! The fish asking about what's water.³⁵

L'aragosta non è ancora chiamata in causa in maniera esplicita: in questo caso, infatti, dopo il ragazzo-venditore e l'adulto-pescatore, troviamo l'oggetto, la gabbia, claustrofobico simbolo di prigionia.

In ambito saggistico, invece, l'aragosta appare a distanza di un decennio, subordinata apparentemente alla richiesta della rivista *Gourmet* di esprimere un giudizio sul Maine Lobster Festival. L'animale non entra in scena come mero alimento, ma al contrario conserva tutta la sua vitalistica potenza, senza perdere i connotati simbolico-allegorici di sofferenza e prigionia che già erano presenti nel romanzo e a cui l'aragosta era comunque associata, pur non aparendo direttamente.

34. David Foster Wallace, *Infinite Jest* (New York: Little Brown and Company, 2006), p. 981.

35. *Ibidem*, p. 1041.

Mutando il luogo testuale e guadagnando in materialità, il crostaceo perde, paradossalmente, un poco della sua carica di simbolo di prigionia, visto che, al contrario di quelle di *Infinite Jest*, che potrebbero benissimo essere in scatola, le aragoste di “Consider the Lobster” stanno ancora nuotando nella vasca del ristorante. Già nelle prime pagine del saggio Wallace tratteggia l’aragosta con un’icastica cura per i dettagli materiali, riuscendo, pur nella necessaria referenzialità del resoconto, a mescolare l’attenzione per il *côté* visivo con interessanti spunti di riflessione intellettuale:

The point is that lobsters are basically giant sea insects. Like most arthropods, they date from the Jurassic period, biologically so much older than mammalia that they might as well be from another planet. And they are – particularly in their natural brown-green state, brandishing their claws like weapons and with thick antennae a whip – not nice to look at. And it’s true that they are garbagemen of the sea, eaters of dead stuff, although they’ll also eat some live shellfish, certain kinds of injured fish, and sometimes one another.³⁶

Da questa succinta descrizione, emerge un animale descritto come sgradevole e quasi scatologico, la cui natura di spazzina dell’oceano avvalorerebbe il rapporto di inferiorità rispetto, nel caso dei saggi qui in esame, all’eterea controparte aviaria. La tradizione letteraria anglofona non aveva molto da offrire per nobilitare l’animale agli occhi di un lettore, per quanto vorace, come Wallace. L’esempio più immediatamente noto è forse la “Lobster Quadrille” del decimo capitolo di *Alice’s Adventures in Wonderland*, a cui si sommano altre due aragoste, quelle di “Dante and the Lobster” (1957) di Samuel Beckett e di “The Chinese Lobster” (1992) di Antonia Byatt. Più di recente, ma in tempi non utili per ispirare Wallace (anzi probabilmente da lui ispirata), l’aragosta ha travalicato il confine della carta stampata per approdare alla pellicola cinematografica, diventando animale eponimo di un distopico lungometraggio del visionario regista greco Yorgos Lanthimos, uscito nelle sale nell’ottobre del 2015. In questo film, l’esistente e l’esistenza sono ridotti a un agone tra polarità nette, assurde nel loro estremismo: accoppiati contro single, carnivori contro vegetariani, brutali contro distaccati. Materializzazione di questa logica di antitesi non comunicanti è uno speciale tipo di correlativo oggettivo, che aleggia quasi come immateriale e ominoso monito del destino dei personaggi: l’animale. Difatti la “regressione animale” è la pena in cui si incappa per il mancato uniformarsi alle regole del mondo distopico descritto nel film: un atto di violenza efferata, che lascia al passivo essere umano solamente la possibilità di scegliere l’animale in cui verrà tramutato se dovesse fallire nella ricerca di un compagno. Sebbene la scelta del protagonista David cada proprio sull’aragosta – “[b]ecause lobsters live for over one hundred years, are blue-blooded like aristocrats, and stay fertile all their lives. I also like the sea very much”³⁷ – l’animale non appare mai direttamente in scena, aleggiando semmai quale ominosa minaccia.

Il *précis* del crostaceo di David è molto affine a quello che apre il saggio di Wal-

36. David Foster Wallace, “Consider the Lobster”, in *Consider the Lobster and Other Essays*, cit., p. 237.

37. Yorgos Lanthimos, *The Lobster* (2015); URL: <http://www.imdb.com/title/tt3464902/quotes> [ultimo accesso 02/06/2016].

lace: in entrambi i casi, le due aragoste non entrano direttamente nella trama narrativa, semmai incombono come referenti simbolici di un discorso in prima istanza ideologico. Se il greco riflette sulle relazioni umane, l'americano si fa portavoce di una considerazione sulla sofferenza. Per assurgere a emblema di tali astrazioni, l'aragosta deve farsi materia, diventare presenza tangibile, dotata non solo di una forma riconoscibile, ma anche in grado di catturare l'attenzione del lettore fin quasi a fargliene sentire l'odore. In realtà, esiste una pausa narrativa nel saggio, ma è un momento di discutibile effetto stilistico, trattandosi della descrizione di ciò che accade nella *eating tent*:

It's hot, and the sagged roof traps the steam and the smells, which latter are strong and only partly food-related. It is also loud, and a good percentage of the total noise is masticatory. The suppers come in styrofoam trays, and the soft drinks are iceless and flat, and the coffee is convenience-store coffee in more styrofoam, and the utensils are plastic (there are none of the special long skinny forks for pushing out the tail meat, though a few savvy diners bring their own). Nor do they give you near enough napkins considering how messy lobster is to eat, especially when you're squeezed onto benches alongside children of various ages and vastly different levels of fine-motor development – not to mention the people who've somehow smuggled in their own beer in enormous aisle-blocking coolers, or who all of a sudden produce their own plastic tablecloths and spread them over large portions of tables to try to reserve them (the tables) for their own little groups. And so on.³⁸

Lo scopo di Wallace, diversamente da quanto potrebbe apparire, non è referenzialmente didascalico: sebbene sotto le spoglie di una recensione per il *Gourmet Magazine* (quindi con mire commerciali) e malgrado l'apparato di note e spiegazioni di cui correda il testo (il lato, perciò, educativo), egli vuole organizzare un discorso sul dolore che sia saggistico e non scientifico, ossia vuole trattare l'argomento in maniera letteraria, lasciando che l'oggetto della sua riflessione venga man mano trasfigurato in un *soggetto* letterario. Tale trasfigurazione comporta la presenza di un organismo ospite, che è proprio l'aragosta. L'aragosta, beninteso, rimane *deittico germanico*, visto che Wallace non si cura di riferire, ad esempio, la vicenda di un'aragosta specifica, come quelle che fanno la loro comparsa nei racconti di Byatt e Beckett:

“Have sense” she said sharply, “lobsters are always boiled alive. They must be.” She caught up the lobster and laid it on its back. It trembled. “They feel nothing” she said. In the depths of the sea it had crept into the cruel pot. For hours, in the midst of its enemies, it had breathed secretly. It had survived the Frenchwoman's cat and his witless clutch. Now it was going alive into scalding water. It had to. Take into the air my quiet breath. Belacqua looked at the old parchment of her face, grey in the dim kitchen “You make a fuss” she said angrily “and upset me and then lash into it for your dinner.” She lifted the lobster clear of the table. It had about thirty seconds to live. Well, thought Belacqua, it's a quick death, God help us all. It is not.³⁹

38. David Foster Wallace, “Consider the Lobster”, cit., p. 239.

39. Samuel Beckett, “Dante and the Lobster”, in *More Pricks than Kicks* (New York: Grove Press, 1972), p. 22.

Quella di Beckett è l'aragosta di Belacqua; quella di Wallace, invece, è l'animale che tutti noi possiamo incontrare nel bancone di una pescheria, o nella vasca di un ristorante. In ossequio alla tipologia testuale che gli è richiesta (egli stesso chiama "article"⁴⁰ quello che sta producendo per *Gourmet*⁴¹), Wallace parla *dell'aragosta*. L'impianto referenziale e meno (almeno nelle intenzioni) intimo e personale è palese già a livello visivo nel testo. Il menzionato apparato di note a piè di pagina è ingente, come sempre in Wallace, considerando che alcune di esse (come la numero 6) potrebbero essere dei veri e propri abbozzi di saggi indipendenti. Altrettanto destabilizzante per chi è in cerca di dettagli personali è l'*incipit*, che svolge una funzione quasi da dépliant pubblicitario: "The enormous, pungent, and extremely well-marketed Maine Lobster Festival is held every late July in the state's midcoast region, meaning the western side of Penobscot Bay, the nerve stem of Maine's lobster industry".⁴²

A dispetto di questo *côté* argomentativo-fattuale, quindi, l'aragosta di Wallace sembra diventare quasi un capro espiatorio, baluardo di una reazione sdegnosa contro l'ipocrisia della società contemporanea, che uccide senza dare un nome alla vittima ("A detail so obvious that most recipes don't even bother to mention it is that each lobster is supposed to be alive when you put it in the kettle").⁴³ Lo stesso Wallace, quando in apertura di saggio elenca le varietà di aragosta consumabili al Festival, descrive il procedimento nei minimi dettagli ma omette proprio l'elemento vitale, che invece salta subito all'occhio, ad esempio, nel paragrafo precedente, dove si focalizza l'attenzione sui processi rigenerativi del guscio di questi crostacei. L'elemento di sofferenza immotivata che giustifica lo sdegno è proprio l'illogica negazione del dolore stesso, degna emanazione dell'ipocrisia umana, che emerge chiaramente in uno scorcio domestico, in cui Wallace abbandona il Festival per entrare nelle case dei clienti medi americani e descrivere la preparazione *fai da te*, che suscita un'inquietante sensazione di quasi voyeuristico sadismo:

If you're tilting it from a container into the steaming kettle, the lobster will sometimes try to cling to the container's sides or even to hook its claws over the kettle's rim like a person trying to keep from going over the edge of a roof. And worse is when the lobster's fully immersed. Even if you cover the kettle and turn away, you can usually hear the cover rattling and clanking as the lobster tries to push it off. Or the creature's claws scraping the sides of the kettle as it thrashes around. The lobster, in other words, behaves very much as you or I would behave if we were plunged into boiling water (with the obvious exception of screaming). A blunter way to say this is that the lobster acts as if it's in terrible pain, causing some cooks to leave the kitchen altogether and to take one of those little lightweight plastic

40. La netta differenza che sussiste nel lessico accademico anglofono tra "article" e "essay" (che sostanzialmente ha un parallelo anche in italiano, ma per varie ragioni di ordine storiografico è meno sentita) ha radici profonde e complesse, che affondano proprio nella logica che si tentava di esplicitare all'inizio di questo lavoro. Per una arguta e intelligente contrapposizione, si rimanda a Cinthia Ozick, "She: Portrait of the Essay as a Warm Body", in *Quarrel & Quandary* (New York: Vintage International, 2000).

41. Nello specifico, per il numero di agosto 2004, consultabile alla pagina URL: http://www.gourmet.com/magazine/2000s/2004/08/consider_the_lobster.html [ultimo accesso 16/05/2016].

42. David Foster Wallace, "Consider the Lobster", cit., p. 235.

43. *Ibidem*, p. 242.

oven-timers with them into another room and wait until the whole process is over.⁴⁴

Sebbene Wallace non abbia intenzione di fare l'apologeta del vegetarianismo, è altresì vero che la conclusione del saggio non lascia spazio a dubbi o incertezze rispetto alla sua posizione, ed è proprio in questo frangente che l'idiosincrasia individuale, aperta dall'irruzione dell'animale, trova la sua valvola di sfogo: pur tentando in maniera non troppo convinta di mantenere una posizione neutra, Wallace può deprecare la barbarie, puntare il dito contro quella sorta di ottundimento della ragione che porta gli uomini a creare delle giustificazioni tanto banali quanto facilmente decostruibili. L'avvocato di tali luoghi comuni è un certo Dick:

More concrete is the oral testimony of Dick, our florid and extremely gregarious rental-car liaison, to the effect that PETA's been around so much during recent years that a kind of brittlely tolerant homeostasis now obtains between the activists and the festival's locals, e.g.: "We had some incidents a couple years ago. One lady took most of her clothes off and painted herself like a lobster, almost got herself arrested. But for the most part they're let alone. [Rapid series of small ambiguous laughs, which with Dick happens a lot.] They do their thing and we do our thing". This whole interchange takes place on Route 1, 30 July, during a four-mile, 50-minute ride from the airport to the dealership to sign rental papers. Several irreproducible segues down the road from the PETA anecdotes, Dick – whose son-in-law happens to be a professional lobsterman and one of the Main Eating Tent's regular suppliers – explains what he and his family feel is the crucial mitigating factor in the whole morality-of-boiling-lobsters-alive issue: "There's a part of the brain in people and animals that lets us feel pain, and lobsters' brains don't have this part."⁴⁵

L'ironia è sottilmente canzonatoria, in quanto il pronunciamento scientifico è messo in bocca a un pittoresco uomo comune del Maine, il cui genere è uno di quei "lobstermen" che in *Infinite Jest* erano il simbolo della forza bruta. La conclusione del saggio tenta di suscitare perplessità nei lettori, adempiendo ad una funzione maieutica che è perfettamente in linea con lo spirito antidogmatico di un genere che non vuole proporre risposte, come in un dialogo tra insegnante e discente, ma semmai generare riflessioni, come in una conversazione tra pari:

For those Gourmet readers who enjoy well-prepared and -presented meals involving beef, veal, lamb, pork, chicken, lobster, etc.: Do you think much about the (possible) moral status and (probable) suffering of the animals involved? If you do, what ethical convictions have you worked out that permit you not just to eat but to savor and enjoy flesh-based viands (since of course refined enjoyment, rather than mere ingestion, is the whole point of gastronomy)? [...] I am not trying to bait anyone here – I'm genuinely curious. After all, isn't being extra aware and attentive and thoughtful about one's food and its overall context part of what distinguishes a real gourmet? Or is all the gourmet's extra attention and sensibility just supposed to be sensuous? Is it really all just a matter of taste and presentation?⁴⁶

Come coda linguistica può essere utile una esplicitazione lessicografica. Il verbo

44. *Ibidem*, p. 248.

45. *Ibidem*, pp. 242-43.

46. *Ibidem*, pp. 253-54.

“consider”, che dà il titolo al saggio, se non *vox media*, è sicuramente crocevia di due suggestioni complementari ma distinte, che possono essere ricondotte alle due pulsioni che Wallace incarna nel suo saggismo: se si volesse ragionare con Cicerone, da una parte *docere*, sfruttando la natura divulgativa e informativa della *non-fiction*, connessa alla natura fattuale propria dello *specimen* giornalistico canonico (“To contemplate mentally, fix the mind upon; to think over, meditate or reflect on, bestow attentive thought upon, give heed to, take note of”);⁴⁷ dall’altra, invece, *delectare*, riuscendo a far leva sul versante etico del lettore tramite un’idea di saggio quale forma testuale della contemplazione, propriamente apparentato all’istanza soggettiva (“To hold in or treat with consideration or regard; to think much or highly of; to esteem, respect”).⁴⁸

Wallace, nella parte del recensore *super partes*, non disdegna nemmeno, sempre per scomodare Cicerone, di *move*: il suo sorriso sardonico è votato alla critica perentoria e lapidaria dell’essere umano, che riesce a trovare sempre nuovi modi di dimostrare la propria spietatezza nelle situazioni più disparate. Le pagine dedicate alla (apparente) pubblicizzazione dell’evento, benché occupino una porzione più consistente di quelle votate all’impietosa constatazione della *voluntas nocendi* dell’uomo, servono come primo movimento di un incedere testuale complesso e affascinante, in cui la voce del saggista fa capolino con la sua idiosincrasia per dipingere un ritratto, seppure parziale, dell’essere umano, in tutte le sfere, dalla gastronomia alla linguistica.⁴⁹

“Oh, Christ, don’t tell me you’re a twitcher”: saggismo ornitologico

La striscia *Peanuts* del 26 agosto 1962 vede un Linus per la prima volta colto nell’atto, sicuramente passibile di interessanti letture psicanalitiche, di accarezzare degli uccellini. Lucy, la sorella, femminino repressivo, arriva a inibire tali passatempi con un categorico “NOW, CUT IT OUT!!”, che la stessa giustifica con un’angosciante ansia di derisione, la cui veemenza lascia trasparire una determinazione degna di una tragicomica Medea, quando si lamenta “Are you trying to make us the laughing stock of the entire community?”⁵⁰ La passione per i pennuti attira sui suoi adepti il *ghélos*, intollerabile tanto nella civiltà della vergogna della Grecia classica (dove la *timé* guida

47 “Consider”, in *OED* online, Oxford University Press, March 2016; URL: <http://www.oed.com/view/Entry/39593?redirectedFrom=consider#eid> [ultimo accesso 23/05/2016].

48 *Idem*.

49. Oltre alle considerazioni appena fatte su “consider”, è molto utile rileggere la nota 15 del saggio, che si interroga su una curiosa abitudine linguistica: “Is it significant that ‘lobster,’ ‘fish,’ and ‘chicken’ are our culture’s words for both the animal and the meat, whereas most mammals seem to require euphemisms like ‘beef’ and ‘pork’ that help us separate the meat we eat from the living creature the meat once was? Is this evidence that some kind of deep unease about eating higher animals is endemic enough to show up in English usage, but that the unease diminishes as we move out of the mammalian order? (And is ‘lamb’/‘lamb’ the counterexample that sinks the whole theory, or are there special, biblico-historical reasons for that equivalence?)” (“Consider the Lobster”, cit., p. 247).

50. Charles Schultz, *Peanuts*, 26 agosto 1962; URL: http://peanuts.wikia.com/wiki/August_1962_comic_strips [ultimo accesso 28/03/2016].

lo sguardo dell'altro alla ricerca di sue infrazioni di cui farsi scherno),⁵¹ quanto nella provincia americana anni Sessanta, in cui è la *prudery* a decidere cosa sia ammissibile fare del proprio affetto per gli animali, e soprattutto cosa di essa esibire nella pubblica piazza e cosa conservare nel buio della propria *semi-detached house*.

In questa dinamica di passione/repressione si pone Jonathan Franzen, scrittore che ha saputo fare del *birdwatching* uno svago di tendenza, dissezionandone accuratamente dinamiche applicative e risvolti intellettuali, facendone quasi un *refugium sapientium*. Assieme a Margaret Atwood, ad Andrew Motion e a Simon Armitage, Jonathan intesse coi pennuti un rapporto intimistico, quasi erotico, come ha riconosciuto di fronte ai neolaureati del Kenyon College il 28 maggio 2011, officinando quel rituale così cruciale nella cultura americana che è il "commencement speech":⁵²

But then a funny thing happened to me. It's a long story, but basically I fell in love with birds. I did this not without significant resistance, because it's very uncool to be a birdwatcher, because anything that betrays real passion is by definition uncool. But little by little, in spite of myself, I developed this passion, and although one half of a passion is obsession, the other half is love. And so, yes, I kept a meticulous list of the birds I'd seen, and, yes, I went to inordinate lengths to see new species. But, no less important, whenever I looked at a bird, any bird, even a pigeon or a sparrow, I could feel my heart overflow with love. And love, as I've been trying to say today, is where our troubles begin.⁵³

Questa dichiarazione d'amore lascia trapelare un interessante retroterra psichico per questo trastullo zoologico, che porta l'autore non solo a introdurre pennuti in tutti i suoi scritti, ma anche a farne talvolta il principale centro d'interesse.⁵⁴ Gli

51. Guido Paduano, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide. Alceste – Medea* (Pisa: Nistri-Lischi, 1968), pp. 356-60.

52. Nel caso specifico, il discorso è ancor più intimamente connotato, in quanto nel 2005 era stato David Foster Wallace a tenerlo nella stessa università. Il discorso di Wallace è divenuto poi "This is Water", saggio eponimo della raccolta. Interessante è notare che sia in "This is Water" sia in "Liking Is for Cowards. Go for What Hurts", che poi diverrà "Pain Won't Kill You", esiste una simbologia animale perspicua: il saggio di David si apre con l'immagine dei due pesci intenti nelle considerazioni metafisiche sintetizzate appunto nella domanda "Cos'è l'acqua?", mentre Jonathan chiama sul palco i suoi feticci piumati, per parlare di sé e per riflettere metaletterariamente sul parlare di sé. I due discorsi sono liberamente fruibili online, sia come testo che come video; URL: <http://bulletin.kenyon.edu/x4280.html> [ultimo accesso 10/06/2016]; <http://www.nytimes.com/2011/05/29/opinion/29franzen.html> [ultimo accesso 10/06/2016].

53. Jonathan Franzen, "Pain Won't Kill You", in *Farther Away*, cit., p. 12.

54. Almeno dal punto di vista della costruzione narrativa, è questo il caso di *Freedom*, in cui i personaggi si muovono quasi mimando il flusso migratorio di una ipotetica, disfunzionale famiglia di volatili. Non solo, prevedibilmente, Walter e la sua giovane amante, ma anche Patty, colei che sembra meno di tutti interessata alle dinamiche e alla simbologia incarnata dai volatili, nella prima parte del romanzo, dedicata al resoconto delle sue vicissitudini psichiatriche ("MISTAKES WERE MADE: Autobiography of Patty Berglund by Patty Berglund, Composed at Her Therapist's Suggestion"), appare in sintonia perfetta con un vireo, proprio nel momento in cui si accinge a leggere *Guerra e Pace*, un po' per sincero interesse, un po' per impressionare il bello e dannato Richard: "She took War and Peace out to the grassy knoll, with the vague ancient motive of impressing Richard with her literacy, but she was mired in a military section and kept reading the same page over and over. A melodious bird that Walter had despaired of teaching her the proper name of, a veery or a vireo, grew accustomed to her presence and began to sing in a tree directly above her. Its song was like an idée fixe that it couldn't get out of its little head". Cfr. Jonathan Franzen, *Freedom* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010), p. 194.

uccelli hanno ispirato, come si anticipava all'inizio di questo lavoro, immagini poetiche tra le più sublimi. Anche in ambito prosastico i pennuti hanno occupato le menti di grandi pensatori, in virtù della loro illustre discendenza, come ricorda in più occasioni Franzen, che ha partecipato ad una vera e propria missione aviaria a Cipro (documentata in "The Ugly Mediterranean"). In una intervista su *Audubon Society* troviamo un'altra appassionata dichiarazione d'amore:

And the birds are what became of dinosaurs. The dinosaurs retooled instead of lumbering around, crashing around, earthbound. They got all light and they got feathers, truly one of the remarkable adaptations in the history of evolution. The list goes on and on, though. They sing. They fly. You can actually see the whole animal taking wing. They make nests. Flight, the complexity of their behavior, their beauty, and I've already mentioned song, but I'll mention it again.⁵⁵

Non solo in questa intervista, ma anche e soprattutto nel movimento conclusivo della raccolta di brani memoriali *The Discomfort Zone* (2006), intitolato molto eloquentemente "My Bird Problem", Franzen propone una vera e propria celebrazione del *birdwatching*. In questo saggio autobiografico, egli mette in relazione, all'interno di una struttura enunciativa efficacemente suddivisa in sezioni, non numerate ma marcate tipograficamente, una serie di referenti animali sempre diversi (la "masked duck" prima, i "widgeons" e il "peregrine falcon" che l'autore non sa riconoscere, o il "veery" incrociato in Central Park, così poco in sintonia con la caotica apparenza di Manhattan), che diventano intermediari dei ricordi della voce monologante, modellando il resoconto con l'ordinata cadenza di un metronomo. Del saggio il testo possiede molte delle caratteristiche più intime, come la vocazione conversazionale o il carattere frammentario e asistematico. Dall'inizio alla fine, infatti, non si sente il bisogno di ricollegarlo ad una struttura narrativa più ampia, anche in virtù del suo stesso titolo: i dettagli autobiografici, infatti, sono inseriti quasi *en passant*, per meglio definire la peculiarità psicologica della voce monologante, e non sono minimamente il soggetto principale del pezzo. Si potrebbe in un certo senso affermare che tali frammenti contribuiscono a mostrare l'io come una "conglomeration of moments of perception and reflection".⁵⁶ Con grande originalità e attenzione alla *captatio benevolentiae* dei lettori, gli esemplari avvistati sono di volta in volta legati a figure femminili cruciali nell'esistenza personale dell'autore (la prima moglie, la madre, la compagna californiana), a dimostrazione di come a qualsiasi tipo di evoluzione dell'essere umano debba presiedere un nume tutelare, che nella sfera umana è senza dubbio la figura femminile, mentre in quella animale, in maniera altrettanto lampante nel caso di Franzen, sono gli uccelli. In ciò Franzen si differenzia da un altro famoso amante dei pennuti, il poliedrico scienziato Jared Diamond, che nel suo ultimo volumetto (inedito in lingua inglese) *Da te solo a tutto il mondo*, pur sempre interessato al risvolto umano della passione ornitologica, non manca di dimostrare

55. Jonathan Franzen, "Jonathan Franzen Talks Birds", Interview by Susan Cosier, *Audubon Magazine* (March-April 2013); URL: <https://www.audubon.org/magazine/march-april-2013/jonathan-franzen-talks-birds> [ultimo accesso 28/03/2016].

56. Elena Gualtieri, *Virginia Woolf's Essays: Sketching the Past* (Basingstoke: Macmillan, 2000), p. 49.

quanto la stessa muti significato (e soprattutto come della stessa mutino i resoconti) a seconda della postura epistemologica con cui ad essa ci si avvicina:

La conoscenza del mondo reale, che è poi il fine ultimo della scienza, ammette anche il ricorso ad altri metodi. Ho imparato questa grande verità attorno ai ventisei anni, cioè nel periodo della mia vita in cui la passione per gli uccelli stava cominciando a trasformarsi da semplice hobby in serio interesse accademico.⁵⁷

Se per l'ornitologo gli uccelli sono, al di là dell'aneddoto personale, esemplari di studio, per il *birder* diventano degli *avatar* dell'uccello inteso come istanza ontologica immutabile e astratta, fattasi *idea* platonica, resa imponente e capitale dalla sua nobile discendenza dai giganti preistorici, che negli uccelli si oggettiva nella forma leggiadra che li contraddistingue. L'uccello diventa materializzazione di un eterno ritorno biologico che, senza apparente soluzione di continuità visiva, è prova tangibile dell'evoluzione, dell'incessante rigenerazione dell'esistente che assicura una discendenza alla vita organica sul nostro pianeta. Se per i Romantici varie tipologie di penuti incarnavano la Melodia Universale, base e fondamento dell'espressione artistica, di quelle "viewless wings of Poesy" che Keats invoca per raggiungere l'iperuranio usignolo, Franzen sembra voler ammantare i volatili di una valenza ulteriore, che trascende l'innegabile gaiezza e bellezza che essi suscitano in chi li guarda. In questo senso, il suo atteggiamento richiama quello di Giacomo Leopardi che, nelle *Operette morali*, dedicò agli uccelli eleganti pagine in prosa, innalzando la loro materialità animale con richiami alla natura umana, facendone delle entità umanizzate, come quando riconosce loro il "privilegio che ha l'uomo di ridere", ibridando i confini tra specie diverse e avvicinando audacemente due realtà sulla cui separazione netta Adorno e Horkheimer rintracceranno l'idea occidentale di *humanitas*:⁵⁸

A queste loro qualità e condizioni esteriori corrispondono le intrinseche, cioè dell'animo: per le quali medesimamente sono meglio atti alla felicità che gli altri animali. [...] Perciò nel modo che l'uccello quanto alla vispezza e alla mobilità di fuori, ha col fanciullo una manifesta similitudine; così nelle qualità dell'animo dentro, ragionevolmente è da credere che lo somigli. [...] A parer mio, la natura degli uccelli, se noi la consideriamo in certi modi, avanza di perfezione quelle degli altri animali.⁵⁹

Per Franzen gli uccelli non sono pura bellezza da sfruttare per scopi estetici. Essi sono delle entità che, come anticipato, si fondono ai ricordi. E nel caso del saggio in questione, è la madre che fa da padrona della dimensione ornitologico-memoriale. Egli diventa *birder* dopo la sua morte, inizia questa attività fin dalla settimana successiva al decesso:

57. Jared Diamond, *Da te solo a tutto il mondo. Un ornitologo osserva le società umane*, a cura di Anna Rusconi e Carla Palmieri (Torino: Einaudi, 2015).

58. "L'idea dell'uomo, nella storia europea, trova espressione nella distinzione dall'animale". Cfr. "Uomo e animale", in Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo* (1944), trad. italiana di Renato Solmi (Torino: Einaudi, 1976), p. 262.

59. Giacomo Leopardi, "Elogio degli uccelli", *Operette Morali*, in *Poesie e Prose*, a cura di Rolando Damiani e Mario Andrea Riconi (Milano: Mondadori, 1988), Vol. II, pp. 158-59.

She died in Seattle on a Friday morning. [...] I broke down in tears every few hours, which I took as a sign that I was working through my grief and would soon be over it. I sat on the lawn with binoculars and watched a spotted towhee scratch vigorously in the underbrush, like somebody who really enjoyed yard work. I was pleased to see chestnut-backed chickadees hopping around in conifers, since, according to the guidebook, conifers were their favored habitat. I kept a list of the species I'd seen.⁶⁰

Un figlio che sembra distrarsi in fretta dal dolore della perdita. In realtà, la madre è l'unica figura femminile il cui ricordo può vantare la momentanea inibizione all'osservazione compulsiva di esemplari della classe tassonomica degli *aves*. Sempre in "My Bird Problem", infatti, egli racconta della sua ultima visita alla madre e di come fosse rimasto spiazzato dalla dichiarazione d'amore che lei gli aveva fatto accompagnandolo all'aeroporto: "I hate it when Daylight Savings Time starts when you're here", she told me while we were driving to the airport, 'because it means I have an hour less with you'.⁶¹ Questa asserzione d'incondizionato amore e quasi violenta benevolenza, che solo chi ha generato può offrire, incrina all'improvviso l'incrollabile fede di Jonathan nel mondo dell'osservazione degli uccelli come esperienza scientifica, come *hobby* che distrae dalle contingenze spiacevoli e stressanti della vita quotidiana:

As the *Skimmer* moved up to the channel, we were able to approach other cranes close enough to hear them crunching on blue crabs, the staple of their winter diet. We saw a pair doing the prancing, graceful, semiairborne dance that gets them sexually excited. Following the lead of my fellow passengers, I took out my camera and dutifully snapped some pictures. But all of a sudden – it might have been my having reached the empty plateau of four hundred species – I felt weary of birds and birding.⁶²

Anche il rigido Franzen, così indefesso e imperturbabile nella dedizione alla propria passione in un circolo di autocompiacimento che rasenta il narcisismo patologico, viene colpito al cuore dal dolore e abbandona le sue incrollabili leggi autoimposte. L'uccello non appare qui come i leopardiani enti "meglio atti alla felicità che gli altri animali",⁶³ bensì come latore della fisiologica e comprensibile onda di dolore conseguente al decesso di una persona cara,⁶⁴ a dispetto delle reticenze personali, che sembrano intimamente generate dalla paura dello scherno, condizione comune ai *birder* i quali, se non bersagli di un atavico *ghélos*, ben sintetizzato dal commento di Lucy al fratello,⁶⁵ sono di certo guardati con occhi poco clementi dalla società:

60. Jonathan Franzen, "My Bird Problem", in *The Discomfort Zone*, cit., pp. 177-78.

61. *Ibidem*, p. 194.

62. *Ibidem*, p. 195.

63. Giacomo Leopardi, "Elogio degli uccelli", cit., p. 156.

64. Come si evince anche in un contesto assai meno prono alla confessione personale quale un'intervista per la *National Geographic*: "Was there a gateway bird that opened the way to bird-watching for you?" "There were several. Right after my mother died, I spent a lot of time looking at a northern flicker that was hanging around my brother's house in Seattle. Objectively it's a stunning bird, and it had so much personality. That was when I first started having a glimmer of why one might spend time doing nothing but watching a bird". Cfr. "Why Novelist Jonathan Franzen Loves Birds"; URL: <http://news.nationalgeographic.com/news/2013/06/130617-jonathan-franzen-bird-watching-conservation/> [ultimo accesso 27/06/2016].

65. Interessante notare che Franzen ha fatto della passione per i personaggi disegnati da Charles

On a trip to London, I mentioned to a friend there, a book editor who is a very stylish dresser, that I'd seen a woodpecker eating ants in Hyde Park, and he made a horrible face and said, "Oh, Christ, don't tell me you're a twitcher".⁶⁶

A distanza di qualche anno, Franzen verrà colpito da una nuova perdita e sarà sempre il mondo piumato a convogliare la sua elaborazione del lutto. Dopo il suicidio dell'amico David Foster Wallace, infatti, egli vuole calarsi nei panni di Robinson Crusoe e parte alla conquista di Masafuera, l'isolotto che dà il titolo alla sua più recente raccolta di saggi. Dietro a questa volontà sembra nascondersi la necessità di riposo legata alla "faticosa" vita del romanziere di successo: "I'd been promoting a novel nonstop for four months, advancing through my schedule without volition, feeling more and more like the graphical lozenge on a media player's progress bar. Substantial swaths of my personal history were going dead from within, from my talking about them too often".⁶⁷ La motivazione viene subito legata alla storia di Robinson, quasi in un moto di allontanamento dal lutto e dalle malinconiche considerazioni sul suicidio dell'amico e collega, anche se egli non ha remore ad ammettere: "She [David's widow] knew, because I had told her, that my current state of flight from myself had begun soon after David's death, two years earlier".⁶⁸ Accanto a questa motivazione, Franzen ne riconosce anche una più "leggera" per la sua gita, ossia, ancora una volta, la ricerca ornitologica di nuove specie da osservare. Sarà proprio l'ornitofilia a scatenare, a mo' di *madeleine* proustiana, un flusso consistente di ricordi, aneddoti, giudizi e riflessioni sull'amico scomparso da poco. Colto da una tempesta molto minacciosa, il saggista sarebbe indotto a proseguire dalla voglia di osservare un esemplare di *rayadito* ("Simply knowing that the bird was on the island made the island interesting to me"),⁶⁹ ma è come se la voce dell'amico riuscisse a risuonare nelle sue orecchie al momento giusto per fermarlo, e il ricordo che riaffiora è improvviso e violento:

Although I was very determined to see the rayadito, there came a moment when I became afraid to take another step, and I was suddenly able to see myself: spread-eagled against a slippery rockface, in blinding rain and ferocious wind, with no assurance that I was going in the right direction. A sentence so clear that it seemed almost spoken popped into my head: *What you're doing is extremely dangerous*. And I thought of my dead friend.⁷⁰

Schultz uno dei propri tratti distintivi (assieme a quella per il *birdwatching*) e ha dedicato loro un saggio che paradossalmente contiene un'ulteriore "sublimazione animale del lutto". Un rivale scolastico di Jonathan viene ucciso da un'auto e il saggista trasmette l'elaborazione rievocando una macabra scena in cui, durante un campeggio, aveva gettato una rana sul fuoco, "and watched it shrivel and roll down the flat side of a log" ("Two Ponies", in *The Discomfort Zone*, cit., p. 38). L'avvenimento s'innesta nella memoria come una monade a sé stante, in linea con il suo apparire, appunto, come un frammentario *biografema* in un saggio che, fino al racconto dell'aneddoto e dopo, si prefigge di descrivere una sorta di *éducation intellectuelle* fondata sulla striscia domenicale di Schulz.

66. Jonathan Franzen, "My Bird Problem", cit., p. 187.

67. Jonathan Franzen, "Farther Away", cit., p. 15.

68. *Ibidem*, p. 17.

69. *Ibidem*, p. 27.

70. *Ibidem*, p. 37.

L'avventura rocambolesca e rischiosa diventa un appropriato corrispettivo della vita sregolata dell'amico Wallace, morto suicida, totale antitesi della timorosa e avveduta prudenza piccolo borghese incarnata da Crusoe, altro fantasma letterario evocato da Franzen. Ma la dinamica cardine del saggio non sta nel confronto tra il "bello e dannato" David e il razionale e prevedibile Robinson: ci sono motivi ben più profondi, che risiedono nell'elaborazione delle emozioni dell'autore alle prese con la rievocazione dell'amico scomparso. La situazione enunciativa è la stessa che portò alla genesi del primo esemplare saggistico occidentale. È noto, infatti, che Montaigne modellò i suoi saggi come meditazioni in risposta ad una perdita, come ideale dialogo con un fratello intellettuale che la sorte gli aveva strappato. Michel comincia a scrivere i suoi saggi dopo la morte dell'amico Etienne de la Boétie e non si vergogna di menzionare la sua perdita nell'opera, con parole cariche di un amore fraterno così profondo da assomigliare a dichiarazioni d'amore appassionate: "Nous estions à moitié de tout; il me semble que je luy desrobe sa part, [...] J'estois desjà si fait et accoustumé à estre deuxiesme par tout, qu'il me semble n'estre plus qu'à demy".⁷¹ Non così mesto ed espansivo sarà Jonathan, che non intende abbandonare la maschera, già emersa in occasione della morte della madre, di uomo imperturbabile e poco incline alle effusioni, e che tuttavia, per l'amico, sa trovare parole amorevoli e condividere intimi toccanti ricordi. Forse il più sentito dei commenti è questa stupenda sintesi del carattere di Wallace, di cui solo un amico poteva dare testimonianza:

He was lovable the way a child is lovable, and he was capable of returning love with a childlike purity. If love is nevertheless excluded from his work, it's because he never quite felt that he deserved to receive it. He was a lifelong prisoner on the island of himself.⁷²

La "congiunzione di flusso": gli animali che abitano nei saggi

I due saggisti contemporanei, quindi, stanno cercando di arginare il soggettivismo, non già rigettando la vena introspettivo-confessionale: David e Jonathan vedono la trasposizione letteraria della vita non come una diretta riproduzione di una storia, ma come una serie di biografemi disgiunti, che non devono essere "narrativizzati", ma dei quali il *nonfictionist*⁷³ deve esprimere letterariamente il woolfiano "luminous halo". Un metodo assai fruttuoso di complicazione è senza dubbio l'immissione nel dettato di un'altra entità sensibile che ibrida i confini identitari dell'enunciazione in prima persona e che "deteritorializza" sia l'io che il non-io. Derrida ha avuto il merito di fornire un'immagine assai efficace per mostrare che gerarchie tra animali in cui il discrimine sia il raziocinio vengono completamente meno quando, ad esempio, l'uomo si denuda, come si proponeva di fare Montaigne nella sua

71. Michel Eyquem de Montaigne, "De l'amitié", in *Les Essais*, cit., p. 183.

72. Jonathan Franzen, "Farther Away", cit., p. 40.

73. Visto l'ampio spettro di testi di *nonfiction* che i due scrittori e molti altri autori contemporanei producono, è più sicuro utilizzare l'iperonimo *nonfictionist*, di sapore neologistico, anziché il più circoscritto *saggista*.

Prefazione-Manifesto. L'animale è un'istanza epistemologica, dunque, più che una maschera da indossare: svolge un compito ideologico notevole, ponendo l'uomo nella condizione di parlare di sé e facendogli perdere un poco della tracotante supponenza che il sentimento di *humanitas* gli conferisce.⁷⁴ Nello specifico della forma saggio, vista l'andatura disomogenea ma comunque ammantata di consequenzialità discorsiva che il genere indubbiamente presuppone, il dialogo su (o con) un animale obbliga l'uomo a scendere qualche gradino della scala evolutiva, come nell'aneddoto di un Derrida nudo di fronte ad un osservatore felino:

C'est comme si j'avais honte, alors, nu devant le chat, mais aussi honte d'avoir honte. Réflexion de la honte, miroir d'une honte honteuse d'elle-même, d'une honte à la fois spéculaire, injustifiable et inavouable. Au centre optique d'une telle réflexion se trouverait la chose – et à mes yeux le foyer de cette expérience incomparable qu'on appelle la nudité. Et dont on croit qu'elle est le propre de l'homme, c'est-à-dire étrangère aux animaux, nus qu'ils sont, pense-t-on alors, sans la moindre conscience de l'être. [...] Devant le chat qui me regarde nu, aurais-je honte comme une bête qui n'a plus le sens de sa nudité? Ou au contraire honte comme un homme qui garde le sens de la nudité? Qui suis-je alors? Qui est-ce que je suis? À qui le demander sinon à l'autre? Et peut-être au chat lui-même?⁷⁵

Tra essere umano e animale il contagio, l'ibridazione, non solo è possibile, ma è lo scopo precipuo dell'apparizione ferina. L'animale, nel saggio, diventa un compagno di viaggio del saggista, a cui viene delegato un poco di quel materiale intellettuale ed emotivo che la voce monologante da sola non si sente di esprimere. Se è indubbio che il saggista è un maestro del proteismo identitario, così come ben esplicitato da E.B. White, è altresì vero che tutto non può procedere dalla sua mente, e il rapporto con l'esterno diventa una fonte inestimabile di informazioni da “digerire saggisticamente”.⁷⁶ Lo stesso White, nella raccolta a cui premetteva le considerazioni sopracitate, si mette spesso in relazione con il mondo esterno proprio tramite un vicario animale: il suo cane bassotto Daisy, a cui dedica uno straziante epicedio, o Fred, altro adorato animale domestico di uno scrittore la cui fama si deve, non

74. Gli animali che Wallace e Franzen hanno evocato sono profondamente diversi da altri animali che abitano saggi. Ad esempio, in Italia, un saggista che ha volutamente chiamato in causa le bestie e le ha inserite nella sua *nonfiction* è Emilio Cecchi con i suoi *Pesci Rossi*, che però, da buoni oggetti desueti, rischiano di perdere qualsiasi connotato vitalistico e di ridursi a mera suppellettile accessoria di una casa di antiquario: “I pesci rossi nella palla di vetro nuotavano con uno slancio, un gusto di inflessioni del loro corpo sodo, una varietà d'accostamenti a pinne tese, come se venissero liberi per un grande spazio. Erano prigionieri. Ma s'erano portati dietro in prigione l'infinito. Il più straordinario però era questo: soltanto visti di profilo eran pesci veri e propri. A parte la gradevole pazzia del loro colore, visti di profilo erano assolutamente pesci soliti, di forma familiare, come i pesci del miracolo dei sette pani, o come quelli che ognuno la domenica può tirar su da un argine con l'amo o con la rete”. Cfr. Emilio Cecchi, *Pesci Rossi* (Roma: Elliot, 2015), p. 1.

75. Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis* (Paris: Galilée, 2006).

76. Si veda la storia del suo “gander” che, rimasto vedovo, viene reinstallato nel suo sacrale ruolo di padre dal saggista preoccupato per una possibile depressione del pennuto: “I decided to settle the matter by acquiring three ready-made goslings, as a memorial to the goose and a gift for the lonely gander” (“Geese”, in *Essays of E.B. White*, cit., p. 77). La buona azione sarà ripagata proprio con una impagabile possibilità di monitorare e riferire una parabola di amore paterno di indubbio interesse, trovando nel “gander” una sorta di papà Goriot americano.

a caso, al romanzo *Stuart Little* (1945). Fred diventa, in un gioco di scatole cinesi, epitome di queste brusche sterzate prospettiche, tipiche del genere saggio quando l'io monologante si confronta con un'alterità animale:

Fred was a window gazer and bird watcher, particularly during his later years, when hardened arteries slowed him up and made it necessary for him to substitute sedentary pleasure for active sport. [...] Once up, he settled into his pose of bird watching, propped luxuriously against a pillow, as close he could get to the window, his great soft brown eyes alight with expectation and scientific knowledge.⁷⁷

Questo *birder* canino probabilmente sconcerterebbe Franzen, come del resto Wallace resterebbe ammalato leggendo delle agonie del maiale morente di White, che assume una fisionomia umanizzata in virtù non di una magica metamorfosi, ma di una dinamica di simbiosi ontologica tra saggista e animale da saggio: “When we slid the body into the grave, we⁷⁸ both were shaken to the core. The loss we felt was not the loss of ham but the loss of pig. He had evidently become precious to me, not that he represented a distant nourishment in a hungry time, but that he had suffered in a suffering world”.⁷⁹

Se il percorso finora seguito può in effetti portare ad un qualche punto di approdo teorico, questo è da rintracciarsi nella valenza che l'animale assume nell'economia generale del saggio. Gli animali si dimostrano, infatti, perfetti *escamotages* letterari, a metà tra il correlativo oggettivo su cui trasferire ansie intellettuali⁸⁰ e la maschera da indossare per camuffare la propria individualità soggettiva.⁸¹ Il saggista, sempre alla ricerca di una voce che lo distingua sia dal proprio io biografico, sia dalle voci cui ricorre per dar fiato alle proprie “dispersed meditations”,⁸² può chiamare in proprio aiuto un animale, al fine di ottenere l'effetto straniante e distorto a cui indiscutibilmente mira. Queste invocazioni trascendono, è evidente, le frontiere tra uomo e animali, proponendo questi ultimi come possibili e originali alternative prospettiche, con cui il saggista aggiunge un ennesimo ruolo agli innumerevoli che la sua immaginazione gli permette di impersonare: “philosopher, scold, jester, raconteur, confidant, pundit, devil's advocate, enthusiast”.⁸³ Perché mai non si dovrebbe continuare con “lobster boy”, “birder”, “farmer”, o, in alcuni momenti di *pathos* intellettuale ed emotivo, “lobster”, “rayadito” o “pig”? Non è forse dagli

77. Elwyn Brooks White, “Bedfellows”, in *Essays of E.B. White*, cit., p. 101.

78. Anche il cane Fred assume un ruolo antropomorfozzato, interpretando nel saggio sulla morte del suino un ruolo assai inquietante, quasi di demone malevolo che ronza attorno al maiale; quest'ultimo, invece, in virtù della sua (apparentemente) stoica sopportazione del dolore, finisce addirittura per connotarsi come figura cristica.

79. Elwyn Brooks White, “Death of a Pig”, in *Essays of E.B. White*, cit., p. 21.

80. Oltre all'aragosta di Wallace, potrebbero essere citati i saggi di Anna Maria Ortese raccolti in *Le piccole persone*, a cura di Angela Borghesi (Milano: Adelphi, 2016).

81. Un esempio di elaborazione “aviaria” del lutto più profondamente articolata di quella di Franzen, sebbene meno legata alle dinamiche del saggio letterario che a quelle dell'autobiografia, è *H is for Hawk* di Helen Macdonald (London: Jonathan Cape, 2014).

82. Francis Bacon, “1612 Dedication to Henry, Prince of Wales”, in *Essays*, edited by John Pitcher (London: Penguin, 1985), p. 239.

83. Elwyn Brooks White, “Foreword”, in *Essays of E.B. White*, cit., p. IX.

occhi dell'aragosta che Wallace vede la sciarada del Festival nel Maine? Non è forse una volontà di dissolversi nell'apparente nulla in cui vive il rayadito che Franzen decide di scegliere Masafuera come luogo di eremitaggio? E, da ultimo, quando il maiale di White scende nell'atarassia pietrosa che fa da anticamera alla morte, non si scorge nel dettato stesso una distinta asciuttezza e un'imperscrutabile asetticità emotiva?

L'*impersona(nimal)isation* quindi, differisce dalla canonica *metamorfofi animale* tipica della letteratura d'invenzione solamente in grado: se Gregor diventa una blatta, David non fa altro che assumere il punto di vista di un'aragosta destinata a finire in un calderone di acqua bollente, sfruttando l'animale come metafora impersonale, come schermo antisoggettivo. Fa cioè dell'aragosta stessa uno degli alter ego che il discorso saggistico impone, affidandole una missione vitale per l'economia del saggio: essa deve prendere su di sé il peso di un archetipo ingombrante, ossia il dolore immotivato e il racconto dell'agonia che ne consegue, facendosi capro espiatorio momentaneo per una condizione su cui l'umanità si interroga da secoli. Deve farsi Vangelo per le coscienze dei buongustai; senza di lei, al testo verrebbe a mancare il suo nucleo. Uomini e animali diventano quindi compagni di avventure, "bedfellows" direbbe White, proprio perché viene meno la linea di demarcazione che li distingue:

Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversible. Il s'agit d'un devenir qui comprend au contraire le maximum de différence comme différence d'intensité, franchissement d'un seuil, hausse ou chute, baisse ou érection, accent de mot. L'animal ne parle pas c comme un homme, mais extrait du langage des tonalités sans signification ; les mots eux-mêmes ne sont pas "comme" des animaux, mais grimpent pour leur compte, aboient et pullulent, étant des chiens proprement linguistiques, des insectes ou des souris.⁸⁴

Con un commento d'insperato buonsenso, anche Umberto Eco tenta di sintetizzare il rapporto dell'uomo con gli animali. Nell'ottica del semiologo, la questione è immediatamente comprensibile: dall'immotivato livore da carnefici si è passati all'idealizzazione romantica, all'insistenza sulla bontà dell'animale, che deve essere rispettato e amato a tutti i costi, come si farebbe (ma chi lo fa?) con il prossimo (umano). La mira reale che soggiace a tale propaganda animalista è semplice: "Per fargli dimenticare [ai bambini] quanto gli uomini siano cattivi gli hanno spiegato troppo che gli orsi sono buoni. Invece di dirgli lealmente che cosa sono gli uomini e che cosa sono gli orsi".⁸⁵ Questa lealtà tassonomica, comunque, la può (e la si può) pretendere solo (da) un semiologo: un saggista, ibridatore di stilemi letterari, mescolatore di voci e di registri diversi, contaminatore di stili e tradizioni inconciliabili, può solo divertirsi a mescolare anche i confini ontologici, a impastare caratteristiche umane e ferine in ibridi testuali che dimostrano, come sottolineano i due filosofi francesi, che le differenze tra i due poli non sono poi così schiacciati.

84. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris: Les Editions de Minuit, 1975), pp. 40-41.

85. Umberto Eco, "Come parlare degli animali", in *Come viaggiare con un salmone* (Milano: La nave di Teseo, 2016), pp. 76-77.

Creando aragoste che piangono per l'ottusità umana prima che per il loro dolore, o uccelli che cantano a una madre il lamento funebre cui il figlio è troppo orgoglioso per dar voce, il saggista si delinea come sorprendente entità letteraria che sa proporre ai propri lettori la perfetta combinazione tra esplorazione del mondo e introspezione nella psiche, confermando il saggio quale "literary device for saying almost *everything* about almost *anything*".⁸⁶

86. Aldous Huxley, "Preface", in *Collected Essays* (New York: Harper and Row, 1960).

REVIEWS

Rec.: Gender/Genre. *Saggi in onore di Maria Teresa Chialant*, a cura di Marina Lops e Eleonora Rao (Napoli: Liguori, 2014), pp. 400, euro 29,90.

Dedicata all'anglista Maria Teresa Chialant è la densa raccolta di saggi a cura di Marina Lops e Eleonora Rao, che, ripercorrendo il tracciato metodologico seguito dalla studiosa napoletana nel suo lungo magistero, accoglie disamine su argomenti propri del canone, dai classici alla letteratura di consumo, assecondando una fertile commistione di "alto" e "basso" corredata di numerosi intrecci culturali. La nozione di genere letterario, come esplicitato dal titolo della raccolta, è strettamente intrecciata a quella di genere sessuale, che funge qui da categoria interpretativa di fondo. Su questo doppio binario si muovono infatti i contributi che danno forma alle quattro sezioni in cui si articola il volume.

Nella prima, intitolata *Percorsi letterari*, gli autori si interrogano su una vasta gamma di forme narrative, prendendo in esame molteplici contesti. Nel suo intervento di apertura, "My Lord, I Suit My Garment to my Mind": *The Tragedy of Mariam* di Elizabeth Cary", Maria Concolato Palermo analizza l'opera più nota di Elizabeth Cary, sottolineando come il *gender* sia uno degli elementi più importanti ai fini della composizione della sua tragedia; in particolare, i due modelli femminili contrapposti, esemplari di nature differenti, Mariam e Salomé, finirebbero per incarnare un binomio di tratti esistenziali della stessa autrice.

Sull'impianto figurale del romanzo vittoriano, e in particolare su Dickens, riflette invece Stefano Manferlotti in "Dickens e l'estetica dell'abnorme: *The Old Curiosity Shop*". Dopo aver sottolineato le questioni teoriche legate al concetto della rappresentazione del reale nell'arte, l'autore sceglie di analizzare un romanzo che, rubricato come vittoriano per antonomasia – e dunque assimilabile a un genere che si vorrebbe deputato almeno in parte a una resa realistica – attesta al contrario con assoluta originalità il trionfo dell'irregolare, dell'assurdo e del *brutto*. Lo stile dickensiano ne guadagna in plasticità, proprio grazie alla priorità conferita dal testo a fisionomie e oggetti sottovalutati o negletti dalla narrativa coeva.

Il punto nodale del genere letterario viene ripreso da Laura Di Michele, che nel suo saggio "Shakespeare in Dickens fra teatro e racconto", facendo leva su citazioni ben selezionate, registra l'influenza esercitata dal teatro shakespeariano sui romanzi di Dickens. Il romanziere londinese, infatti, grazie anche all'esperienza teatrale maturata a fianco di celebri attori dell'epoca (fu lui stesso attore dilettante) e all'attività di sagace lettore dei drammi di Shakespeare, ne avrebbe mutuato forme espressive e strategie narrative, soprattutto nella felice ibridazione di racconto e dramma, tramite un'originale convivenza di arte colta e arte popolare. La riflessione prosegue sul doppio binario evocato nel titolo del volume – quello del *gender* e del *genre* – con gli altri numerosi interventi che completano la sezione e che spaziano dalla *science fiction* fino agli scritti autobiografici. Se nel contributo di Patrick Parinder, "A Sylph under the Microscope: 'The Diamond Lens' and Early Science Fiction", si indaga il fascino esercitato dalla "conoscenza proibita" nei romanzi di genere, nel saggio di Vita Fortunati, "Sull'impossibilità di scrivere un'autobiografia: il caso emblematico di Doris Lessing", si ipotizza che il rifiuto dell'autobiografia intesa in un'ottica di verità documentaria divenga per Lessing uno schermo con cui celare la parte più intima del suo complesso e sofferto sé.

Nella seconda sezione del volume, *Intrecci culturali*, le curatrici hanno invece raccolto una serie di interventi che vanno alla ricerca dei punti di contatto tra letteratura, cinema e teatro. Ci si interroga, fra l'altro, sulla transcodificazione cinematografica delle opere di Shakespeare (Antonella Piazza, "Close-Ups of *Macbeth's Two Ladies*") o sui vari significati assunti dall'abbigliamento in George Gissing (Paola D'Ercole, "Re-Fashioning the

Self through Clothing in Late Nineteenth-Century Fiction: George Gissing's *In The Year of Jubilee*"). Marina Lops, in "A Spectacle of Strangeness: streghe e regine in *The Masque of Queens*", riflette poi sulla celebre opera di Ben Jonson, sottolineando come proprio il genere del *masque*, che avrebbe dovuto accogliere la consacrazione della luminosità e della "santità" delle regine, presenti qui una doppia natura: dietro il *masque* delle regine si cela l'*antimasque* delle streghe. Laddove le prime incarnano le virtù della devozione coniugale, del coraggio e del valore, le seconde rappresentano le forze del caos, della sovversione, della minaccia all'ordine naturale. Ancora una volta, alla problematica inerente al genere si intreccia quella del *gender*: è vero che la "luce" di re Giacomo si effonde sulla pace nazionale finalmente raggiunta, ma l'opera finisce per esaltare la figura femminile della regina Anna, perché è dalla sua grandezza, piuttosto che da quella del re, che l'intera epoca riceve lustro.

Ricco di spunti è anche il saggio di Mirella Billi, "*Gender Trouble, Donne e Thrillers*", che studia la figura femminile in una serie di romanzi e sceneggiati televisivi. Billi mette a fuoco i tratti tipicamente maschili del genere da lei evocato nel titolo – quali il criterio razionalistico sovrastante e le speculazioni intellettuali anche sugli eventi più banali – e quelli più prettamente femminili, come l'analisi dinamica e l'introspezione psicologica. Interessante è anche il modo in cui l'autrice dimostra come spesso questi tratti siano invertiti tra uomini e donne, attraverso un rovesciamento ironico che trova una concretizzazione esemplare nella serie televisiva *Castle*.

Nella terza sezione, *L'esperienza del tradurre*, Linda Barone, Paola Splendore, Bruna di Sabato e Barbara Dawes si pongono una serie di problemi teorici e fattuali connessi a questa fondamentale pratica, ricollegandoli parimenti al tema generale. Un volume così denso di spunti di riflessione non poteva che concludersi, nella quarta sezione (*La ricerca continua...*), con un invito ad alimentare la sete di conoscenza, a dispetto della crisi che la cultura umanistica sta vivendo oggi. L'invito è formulato da Carlo Pagetti nel suo "*Where to?*, chiese il Consigliere Mikulin a Kirylo Sidorovitch Razumov", un'appassionata quanto meditata riflessione sul ruolo che la letteratura dovrebbe avere nell'evo contemporaneo. Attraverso la scelta di passi letterari emblematici, infatti, Pagetti cerca di rispondere alla domanda del titolo, "*Where to?*", provando ad individuare una direzione da seguire. Ripercorrendo brani estrapolati dall'*Otello* di Shakespeare, dall'*Alice* di Carroll, dal Razumov di Conrad, Pagetti si interroga sul lungo viaggio compiuto dall'umanità e dalla letteratura stessa. E di fronte all'impossibilità di trovare un preciso punto d'arrivo e una risposta pienamente soddisfacente alla domanda inerente al "dove", l'autore adotta la scelta dialogica del MacWhirr di Conrad, che rifiuta di arrendersi al naufragio e conduce una disperata battaglia contro il mare: "Keep her as long as we can".¹

Non si tratta, in conclusione, di un volume meramente celebrativo, ma di una silloge che, nel rendere criticamente conto del passato, dischiude alla critica specialistica nuove strade e prospettive inedite.

Claudia Esposito

Università degli Studi di Napoli Federico II

1. Joseph Conrad, *Typhoon*, in *The Nigger of the "Narcissus", Typhoon, The Shadow-Line* (London: Everyman's Library, 1973), p. 158.

Rec.: Franco Marucci, *Storia della letteratura inglese. Dalle origini al 1625. Tomo II. Shakespeare* (Firenze: Le Lettere, 2015), pp. 288, euro 35,00.

In un momento storico in cui gli studi umanistici si trovano quotidianamente a misurarsi con un'eccessiva frammentarietà, dovuta in larga parte alla crescente importanza attribuita alla specializzazione anziché al possesso di una visione d'insieme estesa e organica, non si può non accogliere con sollievo un'impresa che può a buon diritto definirsi d'altri tempi, vale a dire una storia della letteratura inglese compilata in cinque volumi da un solo uomo, in evidente controtendenza rispetto alla prassi che appare ormai consolidata di affidare, in iniziative editoriali di questo tipo, ciascun periodo/autore a uno specialista del campo. Quest'ultima soluzione garantisce certamente una successione di quadri accurati, i quali però rischiano di rimanere in una certa misura isolati gli uni dagli altri, pregiudicando uno sguardo più ampio sull'evoluzione diacronica delle manifestazioni letterarie in una data lingua e rendendo ardui i rimandi interni fra sezione e sezione.

Artefice di siffatta titanica – e perigliosa – impresa è Franco Marucci, già Professore ordinario di Letteratura inglese all'Università Ca' Foscari di Venezia, grande esperto di letteratura inglese dell'Ottocento e del Novecento. E anche con Shakespeare, per la verità, Marucci se la cava egregiamente, come dimostra l'intero tomo a lui dedicato, che rende onore al Bardo e alla sua poetica sia illustrando i principali nuclei tematici che ne informano il *corpus* letterario, sia esaminando gli orientamenti che caratterizzano il dibattito critico sugli scritti del Cigno dell'Avon in uno stile denso e virtuosistico che ben si attaglia all'oggetto in esame.

Dopo una chiara e lucida introduzione in cui si passano in rassegna i principali approcci critici all'opera di Shakespeare, alcune questioni fondamentali di datazione e attribuzione del canone, nonché le notizie biografiche, più o meno attendibili, il tomo si divide in sette capitoli: "Poemetti e sonetti", "I drammi storici inglesi", "Le commedie eufrastiche", "I drammi romani", "Le tragedie e le tragicommedie", "Le commedie romantiche e 'scuri'", "Romances e apocrifi". I drammi sono ripartiti nei singoli raggruppamenti "secondo tre variabili combinate: per genere e per tema seguendo entro ciascun raggruppamento la cronologia di rappresentazione" (p. 29) – pure nel caso dei drammi storici inglesi, dove si sarebbe anche potuto seguire l'ordine cronologico dei sovrani eponimi. Convinto, ad ogni modo, che "tutte le strutturazioni sono preferibili alla disposizione puramente e semplicemente cronologica, anche se riproduce e simula lo snodarsi dei drammi in tempo reale" (*idem*), Marucci decide quindi di collocarsi audacemente agli antipodi di una pratica ormai invalsa nella compilazione delle edizioni complete degli scritti dei maggiori drammaturghi inglesi *early modern*, cioè la presentazione dei testi in ordine strettamente cronologico, come nel caso di *Thomas Middleton: The Collected Works* (Oxford 2007), *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson* (2012), *The New Oxford Shakespeare* (2016) e *The Complete Works of John Marston* (Oxford 2020, in preparazione). Saggiamente, Marucci tace su questioni che interesserebbero esclusivamente gli specialisti e sceglie di non dedicare il medesimo spazio a ciascun dramma; non si ritrae, inoltre, dai giudizi di valore, esponendo (e giustificando) senza reticenze le proprie preferenze all'interno del canone.

In sintesi, lo Shakespeare tratteggiato da Marucci

sta con un piede nel tipo culturale medievale in lenta dissoluzione, e con un altro nel tipo rinascimentale, scosso dalle nuove scoperte geografiche e dalle teorie eliocentriche come pure dall'avanzare di un'economia precapitalistica; come pure, con un terzo piede, nel tipo barocco e manieristico connotato visivamente dalla spirale, logicamente dalla *discordia concors*, e a livello retorico dall'antitesi, dall'ossimoro, dall'iperbole e dalla litote (p. 18).

Lungi dall'essere osservatore impassibile, Shakespeare è “nemico del machiavellismo” (p. 62), “un protoilluminista che denuncia leggi oscurantiste e repressive, sempre schierato a favore del progresso civile e dell’armonia sociale” (p. 19). Al contempo, “è sempre un legittimista e mette in scena usurpazioni spesso attuate ad un alto prezzo di sangue, [...] poi raddrizzate e vendicate con il ripristino dello *status quo*” (p. 199). I più grandi drammi di Shakespeare, osserva Marucci,

decollano di preferenza da dentro una corte o un luogo di potere politico [...] in stato molto precario di quiete, [...] sull’orlo dell’esplosione e del boato. Per principio [...] nel momento in cui si apre il dramma, scoppia una libido del potere, e un personaggio sottoposto, subalterno, o messo in disparte, si vuole promuovere, e commettendo reati di gravità variabile scala la carriera degli onori e delle posizioni di comando; libido incontenibile e sgominante che può essere un mascheramento di quella sessuale, sicché spesso di fatto le due libido si fondono e l’unione fa la forza, e la forza espressamente del male (pp. 190-91).

La “cellula originaria” della drammaturgia shakespeariana sembra dunque essere “una morbosa ossessione sessuale, un senso bruciante di vergogna per un tradimento o un peccato di sesso, una profonda amarezza coniugale, una ferita che tenta di rimarginarsi ma tuttavia sanguina” (p. 39), alimentando un’altra ossessione, ossia “che la foia asservisca l’umanità, e il governo [...] non possa che fallire perché essa è ingovernabile” (p. 185). In altre parole, per Shakespeare l’essere umano “è immancabilmente un campo di vettori impazziti, e teatro del cozzo tra sensi e impulsi incandescenti e posteriori momenti di ripensamento e quindi di ragione” (p. 141). Nei drammi si estrinseca un “ubiquo pessimismo storico” (p. 125), giacché la storia non è “una catena teleologica, ma insensata”, in cui “gli sforzi di pochi buoni intenzionati sono vinti e sopraffatti da passioni incontrollabili” (p. 70), e “il rimedio è sempre inferiore al male” (p. 192). Dio, in altre parole, “si serve della debolezza umana e dell’errore anche diabolico per redimere un mondo corrotto” (p. 93), e, se è pur vero che “bisogna rallegrarsi se qualche segno di miglioramento balena all’orizzonte”, non ci si deve tuttavia fare troppe illusioni, poiché la presunta nuova età dell’oro “è sempre relativa” (p. 92). Si tratta dunque di un pessimismo anche religioso, nella misura in cui l’essere umano, invariabilmente segnato dal “marchio della bestia [...] dopo il peccato originale e la cacciata dall’Eden” (p. 195), pare abitare un universo in cui la divinità “permette all’uomo tutte le colpe immonde, e quasi le suscita, e deve quindi essere un dio sterminatore che esige biblici olocausti” (p. 213) e mantiene sempre viva nell’umanità “la consapevolezza o la minaccia di un aldilà che può essere premio o dannazione” (p. 200).

Le analisi dei *Sonetti* – “emissioni discontinue, saltuarie e periodiche su temi statici” (p. 50), a formare “una intelaiatura o [...] *tessitura* di corde concettuali, di immagini, di voci, di registri, di timbri, di toni, di pure situazioni” (p. 51) – e dei singoli drammi sono invariabilmente finissime, raffinate e appassionanti. *Richard III* è “un *closet drama* che racconta una guerra semmai psicologica” (p. 65) e che Marucci legge da un lato “come il referto di una patologia clinica e psichica” (p. 66) e dall’altro come “rito esorcistico e propiziatorio di lontana origine archetipica, [...] allegoria della provvidenza divina sempre, ma a fatica, vincitrice sulle forze sataniche” (p. 69). I drammi romani sono “anche etichettabili come *problem plays* e drammi dialettici o dilemmatici”, per via del loro “colorito ombroso o peggio fosco e scuro e intinti da un senso di amaritudine e anche di schifo” (p. 124), iscritti in “un progetto a lunga gittata teso a smantellare dalle radici e dalle fondamenta il mito della romanità e di Roma *caput* e faro del mondo” (p. 126). *King Lear*, “vertice della capacità di Shakespeare di gestire e unificare le fonti senza attriti in una suprema sintesi personale” (pp. 160-61), è soprattutto “apologo straziante, [...] metafora [...] della natura caduta e

del decadimento della natura [...] e di un'efferata, impietosa demolizione di ogni minimo e ultimo residuo di umanesimo" (p. 206). *Otello*, se da un lato "segna l'affermazione incontrastata dell'a parte e del soliloquio di tipo performativo e informativo" (p. 193), dall'altro "descrive il suppurare del bestiale nell'umano sotto forma del cedimento alle passioni, che deflagrano sfuggendo al controllo della ragione" (p. 196). *Coriolanus*, afferma Marucci con una presa di posizione un po' insolita, "merita di essere accolto nel novero dei capolavori shakespeareiani" (p. 151), mentre *Cymbeline* è un dramma "de chevet e una chicca" (p. 248), come anche ritiene chi scrive questa recensione.

Uno degli aspetti più avvincenti del tomo è l'interesse esibito da Marucci per i rimandi interni al canone, "una rete di saldi intrecci, di dialoghi e di rinvii reciproci" (p. 210): *Richard III* è legato a *Macbeth*, che è legato a *Hamlet*, che è legato a *King Lear*; *Titus Andronicus* anticipa *King Lear* e *Otello*; *The Merchant of Venice* preannuncia *The Tempest*, e così via, in un turbine inesauribile e autoalimentato di rinvii interni che induce il lettore a riflettere sulle diverse chiavi in cui i medesimi temi sono declinati diacronicamente lungo tutto l'arco del canone, con il risultato che la grandezza di Shakespeare rifulge ancor più luminosa. Di non minore interesse sono inoltre i collegamenti suggeriti dall'autore tra i motivi caratteristici del corpus shakespeareiano e quelli che emergono in periodi successivi, sebbene rischi di affermarsi talvolta la nozione – non sempre del tutto condivisibile – di uno Shakespeare preconizzatore di sviluppi letterari e filosofici novecenteschi, che talora conduce il libro pericolosamente vicino al territorio della *bardolatry*. È il caso, ad esempio, di Falstaff letto come "allegoria previa dell'evoluzionismo" (p. 78); del "caos semiotico" (p. 102) in *The Comedy of Errors* come "anticipazione beckettiana" (p. 100); di *Titus Andronicus* come incubatore dei germi "del teatro della crudeltà di Artaud, dei drammi di un Edward Bond" (p. 124); di *Otello* anticipatore di "una delle prove che addurrà Newman nella sua 'grammatica dell'assenso'" (p. 195).

Merita di essere segnalato, poi, come l'autore, con apprezzabile "slancio patriottico", dedichi ampio spazio "alla critica italiana, che primeggia per quantità e qualità nella scena internazionale" (p. 11). Se tale affermazione è di per sé condivisibile, è anche però tristemente vero che non sempre – anzi, raramente – l'*intelligenzia* e l'anglistica di lingua inglese hanno recepito gli stimoli e gli spunti provenienti dall'Italia, principalmente per una questione di barriera linguistica. In alcuni casi, dunque, i frequenti rimandi nel tomo alla critica italiana rischiano di fornire al lettore non avvertito un'idea forse non sufficientemente bilanciata della fisionomia del dibattito critico dominante.

Si tratta però, davvero, di piccoli appunti. Al termine della lettura, non si può non esprimere ammirazione e gratitudine a Marucci, che sta portando avanti un progetto che pochi altri avrebbero avuto l'ardire di intraprendere e che ancor meno sarebbero stati in grado di portare avanti con tale maestria, pur con le inevitabili idiosincrasie del caso. Sempre attento a rendere esplicita la complessità dei drammi e i livelli ermeneutici che in questi ultimi si intersecano, vicendevolmente informandosi, questo tomo è per giunta arricchito da un'estesa bibliografia, sufficientemente aggiornata anche su sviluppi più recenti, che lo rendono uno strumento ancor più utile per lo studio e l'approfondimento individuale. È a questo punto impossibile, dunque, non attendere con trepidazione l'uscita del volume II, a completamento di questa magistrale *Storia della letteratura inglese* a opera di Franco Marucci.

Domenico Lovascio
Università degli Studi di Genova

Rec.: Alessandro Serpieri, *Avventure dell'interpretazione. Leggere i classici oggi* (Pisa: ETS, 2015), pp. 146, euro 14,00.

Avventure dell'interpretazione. Leggere i classici oggi, l'ultimo libro di Alessandro Serpieri, pubblicato da ETS nella collana *Anglica*, diretta da Silvia Bigliuzzi e Enrico Giaccherini, raccoglie, in forma rivista e aggiornata, otto scritti già apparsi dal 1986 al 2010 in diverse sedi editoriali. Il volume può essere letto in almeno tre modi intercorrelati:

1) come un libro, tripartito, di teoria e critica letteraria, che si apre discutendo questioni quali "Cos'è un classico?", le procedure di definizione del canone, il nesso fra teoria del caos e teoria della critica, lo statuto attuale dell'ermeneutica letteraria; s'interroga poi, nella seconda sezione, sulla nozione di autore, sia in chiave teorica, sia calando la teoresi nella fattispecie dei sonetti shakespeariani; e si conclude infine con due saggi sulla traduzione della poesia e del testo drammatico.

2) Come un autoconsuntivo, discretamente accennato dall'autore, riguardo al proprio percorso di studioso o almeno su un pezzo importante di quella che Serpieri chiama la sua "biografia bibliografica".

3) Come spunto per una riflessione sulla storia e l'eredità della scuola critica fiorentina di cui Serpieri è stato autorevole esponente assieme, per fare solo alcuni nomi, a Marcello Pagnini, Paola Pugliatti e, sia pur presto geograficamente dislocati, Loretta Innocenti e Franco Marucci: un'esperienza che ha segnato profondamente l'anglistica italiana degli ultimi quarant'anni nel campo della teoria, della critica e della storiografia letteraria (come non ricordare, a quest'ultimo riguardo, la *Storia della letteratura inglese* di Marucci, impresa di lena mittneriana annoverabile fra gli esiti più cospicui della ricerca storica contemporanea?).

Sommariamente definita, questa scuola nasce strutturalista-semiologica e, attraverso fasi di continua e talvolta febbrile evoluzione, sia pur mantenendo una sostanziale fedeltà a pochi principi fondativi, giunge ad approdi diversificati a seconda dei vari esponenti. Per Serpieri, come già fu per Pagnini, il punto di arrivo consiste nella sostanziale adesione all'ermeneutica. Nel corso degli anni, pur rimanendo la sua pratica critica preferenzialmente analitica, il *modus* immanentista del primo Serpieri si fa infatti più duttile e poroso. I problemi formali, pur serbandone evidente rilievo funzionale, perdono la pregiudiziale primazia. Al contempo gli strumenti di lettura dipendono sempre meno da vocabolari scienziati fondati sulla linguistica. Serpieri si cimenta, con invariata maestria, con psicoanalisi del testo, problemi della ricezione e della contestualizzazione storicista, premiate imprese traduttive, serrati *tour de force* di ermeneutica testuale che lo portano a confrontarsi con vari autori e opere della modernità, ma con evidente privilegio di Shakesperare, del Romanticismo (in particolare Coleridge), di Hopkins, del Modernismo (soprattutto Eliot e Conrad). Nonostante la varietà delle applicazioni, lungo l'intero arco di questo complesso percorso di ricerca e direi fino al suo "tardo stile", nella critica di Serpieri permangono imprescindibili almeno due costanti: la mai revocata centralità riconosciuta al testo ed il nesso indissolubilmente posto fra riflessione teorica e attività critica.

A proposito di primato dell'opera, si veda, ad esempio, la questione della cosiddetta "domanda" posta, entro la comunicazione letteraria, *al* o *dal* testo. Qualunque vettore si privilegi, centripeto o centrifugo a seconda dei vari teorici, da Gadamer alla scuola di Costanza, secondo Serpieri, nell'intenso dialogo fra lettore e testo, mai il critico deve sovrachiarare l'oggetto del suo studio:

Il testo è una macchina di invenzioni che non esaurisce mai l'energia che ha dentro, e mal sopporta che il critico voglia interpellarlo non tanto per scoprire *le sue domande* quanto per sovrapporgli *le proprie risposte*, a prescindere da *quelle* domande, e tutto questo per formulare o per seguire teorie ermeneutiche secondo cui quel testo non costituisce più il fuoco dell'attenzione, in quanto si apparenta

ad altri documenti e ad altri argomenti culturali (antropologici, sociologici, storici, filosofici ecc.) di tutto rispetto e tuttavia eccentrici: elementi partecipi, sì, ma non determinanti in relazione al *proprium* dell'opera letteraria (p. 10).

Non solo. Esiste, ribadisce con fermezza l'ultimo Serpieri, un *proprium* del testo artistico, che prescinde, si diceva un tempo, da circostanze allotrie, "documenti ed altri argomenti culturali" che partecipano al funzionamento della macchina testuale, ma non ne fondano l'esteticità: "Di fatto il *proprium* del testo letterario sta nel suo disattendere innovativamente le aspettative e nel confermarle, fornendo il massimo e il minimo di informazione" (p. 46). Tutti ricordiamo bene che Lotman non si esprimeva in termini troppo dissimili. Ma, certo, fa effetto sentir pronunciare parole simili nell'odierna situazione culturale, dominata dall'antiessenzialismo e da varie forme di riduzionismo ideologico-contestualista. Postulare l'esistenza di un *quid* della letterarietà, quale che sia, è a dir poco controtendenza. Né può passare inosservato il pensiero di Serpieri secondo cui ridurre la critica ad applicazione di prospettive ideologiche o culturaliste, neo-storiciste o documentariste, rischia di "omologare *tout court* lo specifico letterario con il generico extraletterario" (p. 59). Malgrado l'apparente non negoziabilità di questo assunto essenzialistico, va però subito notato che a Serpieri la teoria interessa sempre in funzione della ricaduta, più o meno efficace, che essa garantisce sull'interpretazione dei testi e non come riprova di assunti aprioristici. E se è vero che lo spazio della teoresi è ormai inflazionato, non per questo Serpieri denigra critica e teoria, come fanno i critici alla Steiner, che le considera parassiti della letteratura creativa:

Il proliferare teorico-metodologico può portare a una *impasse* ermeneutica: a forza di proporre, controproporre, distinguere, eccepire, rovesciare, decostruire, culturalizzare, computerizzare, neostoricizzare o, al contrario, presentizzare,² va a finire che l'ermeneutica letteraria diventa una guerra di potere tra *metalinguaggi teorici* a scapito del *linguaggio testuale* che dovrebbe esserne l'oggetto. Con un ulteriore rischio che ne consegue: quello di un discorso circolare tra addetti ai lavori – che *non* è il *circolo ermeneutico*, ma il circolo della disputa tra teorie ermeneutiche, all'interno di una confraternita (si fa per dire!) litigiosissima anche per mere questioni di potere accademico ed editoriale. Con relativo paradosso: quanto più si pubblica teoria, tanto meno si legge letteratura (p. 59).

Se Serpieri stigmatizza gli eccessi metodologici, è perché vuole una critica migliore, non perché vuole abolirla. La critica, come le teorie che la sostentano, è necessaria finché ci aiuta a leggere meglio i testi, e permane indispensabile purché non faccia scomparire i testi sotto la *fumisterie* del gergo di turno. Per Serpieri teorie e metodi vanno quindi calibrati a partire dall'oggetto di studio. Fa parte della competenza ermeneutica dell'interprete la capacità di flettere il proprio strumentario per rispondere, dice Serpieri citando Hillis Miller, alla *unique demand* posta dal testo specifico.

Venendo ai singoli saggi, nel pezzo che apre la prima sezione Serpieri definisce il classico in maniera sostanzialmente convenzionale: è classico ciò che dura nel tempo. Né sorprende la distinzione fatta fra classici di lunga durata, che hanno superato il vaglio delle generazioni, e classici della contemporaneità, che quell'esame ancora devono sostenerlo. Di maggior interesse è semmai l'argomentazione che Serpieri utilizza per collocare Shakespeare al centro del canone occidentale. Serpieri la giustifica perché Shakespeare è inglese e l'inglese è la nuova lingua franca; perché Shakespeare è stato tradotto in tutte le lingue del mondo; perché è

2. Il concetto di "presentizzazione" rimanda al cosiddetto *Presentism*, corrente di studi che trova applicazione soprattutto nell'ambito shakespeariano e che propone di leggere i testi eteroevi annullando la distanza storica, come fossero prodotti dalla cultura attuale.

rappresentato ovunque; perché le sue opere hanno trasmigrato in tutti i generi e media e perché ha anticipato la modernità “nel segno di un relativismo che varia indefinitamente le risposte alla domanda ontologica ed esistenziale di sempre: per dirla con Heidegger, come riportare l'essere al tempo” (p. 26). Che è un modo sicuramente efficace, perentorio nella sua ellitticità, di chiudere il discorso, facendo baluginare l'idea di un classico non più extra-temporale, bensì totalmente intratemporale, allo stesso tempo ipostasi del tempo lineare ma ad esso paradossalmente irriducibile. Una posizione, dunque, molto prossima a quella di Harold Bloom, sia per quanto concerne la necessità di salvaguardare il canone, sia per quanto attiene alla centralità di Shakespeare all'interno di esso, sia per ciò che riguarda la filosofia heideggeriana sottesa all'intera prassi canonizzante. Muovendosi tra genealogismo e ibridismo, tra estetica e ideologia (terzomondista, postcoloniale, ecc.), il critico canonizzatore non dispone comunque che dell'argomentazione, della capacità suasoria implementata dai suoi studi per contribuire all'impresa collettiva di selezionare dei valori artistici.

Di grande suggestione è poi il saggio che rapporta la teoria del caos alla storia e alla letteratura. La teoria del caos interessa a Serpieri in quanto studio a-qualitativo del comportamento instabile dei sistemi dinamici non lineari, che presentano un comportamento a-periodico perché non si ripete mai esattamente uguale ed è suscettibile alle minime variazioni. Qualsiasi testo, dice Serpieri, è “*energia enunciazionale* (sia soggettiva che sociale) che si fa massa di grafemi, morfemi e frasi nella scrittura” (p. 47). Un'idea che sarebbe piaciuta a Northrop Frye, ma cui Serpieri dà nuova linfa grazie a imprevedibili reagenti scientifici. La critica letteraria è “un'avventura tra cosmos e caos, tra energia e massa, che i testi letterari straordinariamente coniugano nel campo gravitazionale dei loro mondi possibili” (*idem*). È affrontando questo snodo teorico che Serpieri si distanzia più significativamente dai suoi inizi formalistici. La parola letteraria, incalza infatti il critico, non è solo significante e significato, forma e contenuto, bensì innanzitutto energia circolante “tra parola e parola, tra parola e frase e via dicendo” (p. 53). E l'energia è entelechia, attualizzazione di quanto è in potenza. Essa procede, aristotelicamente, da quattro cause: causa materiale (la lingua), causa efficiente (l'immaginazione dell'artista), causa formale (l'idioletto dell'artista e la tradizione cui attinge) e causa finale (la permanenza del testo nel tempo e la permanenza dell'enunciatore nel testo).

Apparentemente più legato al momento originale di produzione risulta invece il saggio “Altre note sull'ermeneutica e la critica letteraria”, in cui Derrida, il Decostruzionismo, Stanley Fish sono le teste di moro, oggi molti direbbero “comodi uomini di paglia”, di un dibattito dai contorni ormai ben definiti. Ma, anche in questa occasione, nella parte finale del saggio, Serpieri è capace di svolte interessanti quando, prendendo a modello l'Eliot critico di Donne (ma si poteva citare anche il suo contraltare vitalistico, D.H. Lawrence), egli postula una critica che sia anche “ermeneutica ‘passionale’” (p. 65). L'ermeneuta non è un filosofo che concettualizza dalla sua prospettiva il testo letterario, omologandolo ad altri testi di altra provenienza. Né è un “tecnico disponibile a qualsiasi compartecipazione con qualsiasi testo, né uno storico della cultura intento a privilegiare in un testo la confluenza di documenti non letterari”. È semmai un “complice, un esecutore dello spartito che meglio gli risuona, gli consona sul piano di un circuito complesso” (*idem*). Da qui, da questa idea di consonanza, di affinità elettiva che s'instaura fra testo e critico, la convinzione di Serpieri che nessun critico sarà mai buon critico di tutto. Che chiunque fa questo mestiere avrà orecchio per qualcosa, poco o molto che sia, ma non potrà mai avere orecchio per tutto.

A tratti la riflessione di Serpieri ci appare insomma senz'altro revisionista, nel senso che reagisce alle degenerazioni di oggi, emendando certe posizioni di ieri con risorse e strumenti

dell'altro ieri. Si legga, a riprova ulteriore, anche la conclusione del saggio "Shakespeare contro Iago: l'io testuale e l'impronta dell'autore":

Se leggiamo un testo, e un macrotesto, nelle sue dinamiche generative, nelle sue costanti come nelle sue varianti, nel suo senso che è sempre procurato dalla angolazione unica, pur se multipla, complessa e contraddittoria, di un *autore* all'interno di *una cultura*, non possiamo non avvertire la persistenza della sua personalità nella diversità delle "personae", e dunque l'autore reale dietro tutti gli autori impliciti in cui di volta in volta egli si proietta e si finge (p. 108).

Torna, insomma, l'ombra lunga dell'autore reale, come ritornano lo specifico letterario, il classico in senso estetico e il critico extrametodico. Ma per quale provvida alchimia questo tornare indietro ci pare un progresso?

Fausto Ciompi
Università di Pisa

Rec.: Michela Marroni, *Come leggere Robinson Crusoe* (Chieti: Solfanelli, 2016), pp. 180, euro 14,00.

Il saggio di Michela Marroni, pubblicato dall'editore Solfanelli nella Collana *Rasselas*, giunta al suo quinto volume, si propone come una nuova guida alla lettura di uno dei classici più amati della letteratura di tutti i tempi, *Robinson Crusoe* (1719) di Daniel Defoe, da molti considerato il prototipo del romanzo borghese, primo esempio di moderno realismo narrativo nel panorama della letteratura inglese ed europea. La cifra di questo studio risiede nel tentativo, peraltro riuscito, di liberare il romanzo da schemi interpretativi troppo rigidi, che si sono via via sedimentati, a seconda delle epoche, nell'ormai sterminata critica secondaria su *Robinson*, testimonianza tangibile di un pressoché inesauribile interesse esegetico, e di rivendicarne al contempo lo status di testo complesso, stratificato, capace di disvelare al lettore che lo avvicini senza preconcetti numerosi livelli di significazione. Il volume ci consegna dunque, oltre al profilo di un personaggio dinamico quale Robinson innegabilmente è, quello di un testo poliedrico, la cui forma e il cui linguaggio travalicano la mera funzione mimetica per approdare a interessanti riflessioni metalinguistiche e metanarrative.

Il capitolo introduttivo propone un percorso nella vita e nel macrotesto letterario di Defoe, privilegiando gli aspetti della vicenda biografica direttamente funzionali alla successiva lettura del *Robinson*. Intitolato "Avventure e contraddizioni di un autore 'utile'", questo primo capitolo si apre con un interessante paragrafo sulla fortuna del romanzo: esso considera, da un lato, la lettura in chiave pedagogica della storia da parte di Jean Jacques Rousseau, in seguito alla quale *Robinson Crusoe* è stato a lungo relegato nella categoria della "letteratura per ragazzi", e, dall'altro, la ricezione del testo soprattutto nel corso dell'Ottocento, dalle lodi di Scott e dei biografi dell'autore al giudizio negativo di Dickens, che influenzò, tra gli altri, Wilkie Collins. La prospettiva *ex post* fornisce all'autrice un punto di vista privilegiato attraverso il quale individuare gli elementi fondanti del testo defoiano su cui i diversi critici si sono confrontati nel corso dei secoli. Della scrittura di Defoe, Marroni rintraccia poi, nel paragrafo successivo, la matrice biografica, sottolineando, ad esempio, l'importanza fondamentale dell'educazione ricevuta dal giovane *dissenter* nell'Academy di Charles Morton, a Newington Green, dove, a differenza dei suoi contemporanei concentrati sui classici, Daniel studiò le scienze applicate e le lingue moderne. L'intenzione è sostanzialmente quella di delineare, da

un lato, il profilo di un autore molto più versatile e poliedrico rispetto al ritratto da semplice “disciple of Locke”, come lo definisce Novak,³ che a lungo è emerso dalla critica e, dall’altro, di scandagliarne la scrittura per dimostrare come essa sia il risultato di una riflessione approfondita non solo sulla realtà, ma anche sulla forma romanzo e sul linguaggio più adatto a plasmarla, una riflessione iniziata fin dagli anni dell’Academy, come Marroni ricorda:

[...] spesso si parla di stile poco vigilato, di una scrittura incalzante, ma al contempo quasi fuori dal controllo dello scrittore. Ebbene, come si accennava sopra, Defoe è uno scrittore molto più consapevole di quanto suggeriscano talune sue pagine. Infatti, a Newington Green aveva appreso in modo molto puntuale il significato e il valore della retorica dalla voce di Charles Morton che, come esercizio quotidiano, imponeva ai suoi allievi il rigore di una lingua inglese che fosse impeccabile nella misura e nella precisione della *diction* (p. 50).

Insomma, lungi dall’essere semplicemente il mezzo per riprodurre la realtà, linguaggio e stile diventano duttili strumenti attraverso cui decodificare e interpretare un mondo in rapido cambiamento, catturato nel vorticoso fermento della modernità. Nelle parole dell’autrice, quello di Defoe è uno stile “che punta all’innovazione linguistico-letteraria, che cerca di guardare oltre la tradizione letteraria per captare i segnali nuovi della realtà” (p. 56).

E quale realtà più nuova per il giovane Robinson di quell’isola sconosciuta, deserta e lontana, su cui il naufragio lo getta, un territorio tutto da esplorare, da conquistare, segnare e trasformare nel segno di una civiltà che il protagonista tenta faticosamente, ma ostinatamente, di ricreare lontano dalla madrepatria? Il secondo capitolo, intitolato “Autobiografia di un naufrago, ovvero la nascita di un mito”, offre una rilettura del romanzo focalizzata su alcuni elementi-chiave, siano essi componenti paratestuali o testuali come il titolo, l’incipit, la narrazione autobiografica, oppure oggetti ed eventi fondamentali per il dipanarsi della trama, dalla tempesta al relitto, dall’orma al pappagallo.⁴ L’elenco non deve trarre in inganno: questi elementi sono sì analizzati in paragrafi diversi, ma all’interno di un’argomentazione che non conosce, di fatto, soluzione di continuità e che, attraverso movimenti centripeti, torna ripetutamente su se stessa, o meglio sui propri assunti fondamentali. L’analisi delle strategie paratestuali, ad esempio, rivela l’attenzione di Defoe alle esigenze di verosimiglianza ed edificazione del suo pubblico, ma anche al desiderio dei lettori di essere intrattenuti con storie avventurose e straordinarie, quelle “Strange Surprising Adventures” che il “long summary title” del romanzo, come lo definirebbe Genette, mette in evidenza. Quanto all’incipit, esso dissemina fin da subito tracce della “fluidità identitaria di Robinson” (p. 66), della sua “wandering inclination” che lo porterà a disobbedire al padre e a scegliere l’avventurosa vita marinaresca.

Sul tema della ribellione, seguita dalle successive tappe della punizione, del pentimento e infine della liberazione dal peccato, si appuntano le numerose letture in chiave allegorica del romanzo, interpretato da critici autorevoli come George Starr o J. Paul Hunter quale trasposizione finzionale di un’“autobiografia spirituale”.⁵ Pur opportunamente sottolinee-

3. Maximilian Novak, “Defoe’s Theory of Fiction”, *Studies in Philology*, LXI: 4 (October 1964), pp. 650-68.

4. Questa la sequenza dei paragrafi: 1. Il titolo, l’incipit e le strategie paratestuali; 2. Tempeste, terrore e prove di naufragio; 3. L’isola, il relitto e gli oggetti della sopravvivenza; 4. Diario di un naufrago: autobiografia e metanarrazione; 5. Storia di un’orma: Venerdi, il nuovo ordine e la lingua inglese; 6. Il pappagallo, l’ombrello e le monete: arrivi e partenze.

5. George A. Starr, *Defoe and Spiritual Autobiography* (Princeton: Princeton U.P., 1965); J. Paul Hunter, *The Reluctant Pilgrim. Defoe’s Emblematic Method and Quest for Form in Robinson Crusoe*, (Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1966).

ando il debito di Defoe nei confronti dell'allegoria puritana, in particolare delle opere di John Bunyan (*Grace Abounding to the Chief of Sinners*, 1666 e *The Pilgrim's Progress*, 1678), Marroni ritiene che queste letture non tengano nel dovuto conto le "altre linee tematiche del romanzo" e che, di conseguenza, non sia "auspicabile un'interpretazione che in maniera esclusiva inscriba l'opera nel filone dell'autobiografia spirituale" (p. 73). La tematica religiosa è sì presente, ma "per Defoe [...] va superata nell'elaborazione di un nuovo genere che, nelle sue dinamiche diegetico-tematiche, non ammette semplificazioni o banalizzanti gabbie interpretative" (pp. 74-75).

Spetta ai paragrafi successivi individuare queste dinamiche illustrando, ad esempio, la complessità del romanzo a livello tecnico-formale. Particolarmente interessante si rivela, a questo proposito, la dimensione enunciativa del testo, con il gioco di rifrazioni tra io narrante e io narrato, o gli effetti di ulteriore sdoppiamento prodotti dall'inserimento della narrazione simultanea del diario, i quali si trasformano in vero e proprio *trompe l'oeil* quando Robinson decide addirittura di aggiungere una versione "ipotetica" del *Journal* (pp. 109-10). Rilevante è pure la riflessione metalinguistica che, come Marroni sottolinea, si articola a diversi livelli nel testo: i riferimenti al linguaggio hanno "una valenza metanarrativa, nel senso che mettono in scena la funzionalità della lingua e il controllo esercitato dall'autobiografo sulla sua scrittura" (p. 132), ma rivestono grande importanza anche a livello psicologico, in quanto la lingua stessa entra a pieno diritto nel "processo di individuazione del sé in uno spazio altro" (*ibidem*) che è alla base della storia di Robinson e, in particolare, del suo rapporto con Friday, nel quale, come Marroni argomenta, entrano in gioco atteggiamenti diversi, a tratti perfino contrastanti, a coagulare il complesso discorso ideologico coevo attorno allo stato di natura e al selvaggio. In ultima analisi, quindi, il tema della lingua assume pure una valenza socio-economica e politica, in quanto "chiama in causa il Robinson mercante, colonizzatore e padrone dell'isola caraibica" (p. 134).

L'autrice conclude il suo viaggio nel romanzo con un ultimo paragrafo, intitolato "Il pappagallo, l'ombrello e le monete: arrivi e partenze", appuntando l'attenzione sugli oggetti che l'eroe decide di portare con sé al momento della partenza dall'isola. Analizzando il portato simbolico di ciascuno di essi, Marroni chiude il cerchio della sua argomentazione ribadendo la convinzione, espressa a chiare lettere fin dalle prime pagine del suo saggio, che il romanzo di Defoe rappresenti una realtà testuale molto più ricca e articolata di quanto le diverse letture critiche – siano esse in chiave religiosa, economica o coloniale – abbiano lasciato intravedere nel corso dei secoli:

Mi pare più giusto definire Robinson sia per le ricorrenti oscillazioni psicologico-religiose e le contraddizioni ideologiche che lo caratterizzano, sia per l'inquietudine storico-sociale che il personaggio mette in scena in forma romanzesca (p. 146).

L'explicit della storia vede Robinson ancora su una nave,

inquieto rappresentante di un mondo che sta cambiando, un mondo fatto di nuove mappe e nuove rotte, percorso da viaggiatori che non vogliono fermarsi. In questa realtà fluida, Robinson Crusoe presenta tante identità al tempo stesso: viaggiatore e colonizzatore, padrone incontrastato dell'isola e pacificatore, mercante e gentiluomo di nuovo modello, assiduo lettore della Bibbia e diarista, esploratore di terre lontane e, sul piano creativo, ingegnoso inventore di storie strabilianti (p. 147).

E proprio alla poliedricità di Robinson, alle sue "tante identità" si deve la fortuna del personaggio, che lo stesso Defoe sfruttò – a conferma della sua particolare sensibilità nei confronti del mercato editoriale – pubblicando in pochi mesi ben due *sequel* del romanzo,

The Farther Adventures of Robinson Crusoe (apparso nell'agosto del 1719) e le *Serious Reflections* (1720). Il nome di Robinson si legò successivamente a un vero e proprio sottogenero narrativo di grande successo, quello della *Robinsonade*, cui il saggio di Marroni accenna nelle "Conclusioni". Parodie (a partire dal famoso libello di Charles Gildon uscito all'indomani della pubblicazione del romanzo), riscritture, libri per ragazzi, versioni iconografiche e trascrizioni cinematografiche: neppure ai nostri giorni il mito di *Robinson Crusoe* conosce declino e l'autrice sottolinea in chiusura come questo successo non debba tanto essere semplicisticamente attribuito

al fatto che gli esseri umani non hanno mai smesso di essere affascinati da chi, in assoluta solitudine, si trova a sfidare la natura e il destino, quanto al modo con cui la storia è raccontata – con Defoe la forma romanzesca entra di diritto nella storia della cultura dell'Occidente (pp. 158-59).

La varietà di interpretazioni offerte dal volume di Michela Marroni lo raccomanda quale lettura attenta e documentata, in cui l'autrice riesce a rendere conto non soltanto dello spessore artistico e ideologico di un classico indiscusso, ma anche della statura letteraria del suo autore, quel Daniel Defoe a lungo e per tanti versi sottovalutato, troppo spesso eclissato da altri romanzieri primoseptecenteschi, Fielding e Richardson in testa. In questo saggio, riscopriamo Defoe interprete pregnante del suo tempo, portavoce del fermento politico, economico, sociale e culturale dei primi decenni del diciottesimo secolo, ma anche scrittore profondamente consapevole delle potenzialità e dei limiti del nuovo medium narrativo che stava pionieristicamente plasmando.

Roberta Ferrari
Università di Pisa

Rec.: Elinor Shaffer and Catherine Brown (eds), *The Reception of George Eliot in Europe* (London: Bloomsbury Academic, 2016), pp. 453, euro 216.

Nella prima delle due ricche e dense introduzioni a questo studio sulla ricezione di George Eliot in Europa, Elinor Shaffer mette in risalto le linee programmatiche della collana, *The Reception of British and Irish Authors in Europe*, arrivata al suo ventiduesimo volume. Shaffer, anima di questa prestigiosa impresa scientifica, evidenzia l'importanza e la fruibilità della metodologia dei *Reception Studies* nell'ambito della comparatistica. Indagare la ricezione di un autore o un'autrice nei differenti paesi europei significa allargare il nostro punto di vista, perché permette di scoprire e vedere aspetti che non avevamo considerato, a causa di una prospettiva limitata all'ambito nazionale delle tradizionali e canoniche storie della letteratura. In questo senso, i *Reception Studies* oltrepassano le barriere nazionali e si inseriscono in un filone attuale degli studi comparati che si sforza di coniugare i *Transnational Studies* con i *Translation Studies*. Inoltre, questa metodologia si propone di superare uno dei limiti del comparatismo tradizionale, che è stato – come hanno messo recentemente in risalto alcuni studiosi che hanno indagato e revisionato il concetto goethiano di *World Literature* – quello di privilegiare, nel panorama europeo, le nazioni ritenute politicamente "egemoniche"; non si tenevano infatti nella debita considerazione le nazioni cosiddette "minori", compresa la loro lingua. Non è dunque un caso che in questo volume sulla ricezione di George Eliot l'obiettivo includa la Spagna, ma anche la Catalogna, la Scandinavia, la Grecia, la Bulgaria e la Romania, nazioni per molto tempo sottaciute nell'ambito della letteratura comparata.

Una scrittrice come George Eliot (pseudonimo di Mary Ann Evans), molto “inglese” e vittoriana per tanti aspetti, non solo ambienta i suoi romanzi nella provincia inglese, ma attribuisce anche ai personaggi un linguaggio che assorbe inflessioni dai dialetti di alcune parti dell’Inghilterra. Eliot si scopre tuttavia “cosmopolita” per la sua profonda conoscenza di filosofi da lei anche tradotti (Strauss, Feuerbach e Spinoza); per aver viaggiato molto in Europa e per aver frequentato a Londra gli italiani esiliati per motivi politici, primo fra tutti Mazzini. Attraverso i *Reception Studies* si indaga come nelle diverse nazioni europee un autore (o autrice) sia stato studiato non solo dalla critica letteraria, ma da discipline differenti quali la storia e la filosofia. George Eliot rappresenta un esempio illuminante e, in Italia, Marialuisa Bignami ne ha analizzato la matrice di realismo in rapporto alla filosofia positivista. Inoltre, questa metodologia mette anche in risalto come i termini per indicare un movimento letterario o uno stile varino cronologicamente da un paese ad un altro ed abbiano per questo sfumature diverse. Così, Shaffer sottolinea che, quando il Naturalismo cominciò ad imporsi sul continente attraverso Zola, Eliot, considerata scrittrice vittoriana e realista per eccellenza, assunse il ruolo di “defender of a new middle-ground of moral (non-religious) realism [which] appeared – despite her own support for Darwin – as a vital and humane conservatism” (p. x).

I *Reception Studies* sono poi intimamente connessi alla storia della traduzione, in questo caso di testi circolanti in Europa, e ciò permette di capire alcuni dei motivi per cui un dato autore (o autrice) è stato accolto nel canone dei “classici” con scarti temporali tra differenti nazioni europee. Oggi, nella prospettiva più ampia degli Studi Culturali, non si può non tenere presente, nello studio della ricezione di un’opera, il ruolo che hanno giocato anche altri *media* come la pittura, le illustrazioni incorporate nei testi, il teatro e, a partire dal Novecento, il cinema. Importante per comprendere la ricezione europea di un autore non è solo la storia materiale del libro e della sua traduzione, ma anche quella di elementi legati alla biografia dell’autore stesso. Inoltre, non si può trascurare il pesante condizionamento della censura nei paesi cattolici e delle dittature che alcune nazioni hanno conosciuto nel corso dei secoli (si vedano per esempio la Spagna, il Portogallo e l’ex Unione Sovietica). Shaffer mette in luce come questo tipo di studio abbia attinto vigore e impulso grazie alle nuove tecnologie, che hanno predisposto un sito (www.clarehall.cam.uk/rbae) dove si può consultare un *data base* delle varie traduzioni degli autori/autrici e la bibliografia raccolta nei volumi pubblicati finora.

La seconda introduzione, dal titolo “Introduction: A Steady Shining – George Eliot’s Life and After Life in Europe”, a firma di Elinor Shaffer e Catherine Brown (pp. 2-12), è un’utile premessa alle varie parti in cui è diviso il libro: la prima si concentra sul Nord Europa (Germania, Olanda, Scandinavia), la seconda sul Sud Europa (Francia, Italia, Spagna e Catalogna), la terza sull’Europa orientale (Russia, Bulgaria, Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria, Romania e Grecia). Le due curatrici evidenziano le caratteristiche più rilevanti che sono emerse da una comparazione delle diverse ricezioni dell’opera di George Eliot in Europa. Da questa introduzione si evince come la ricezione di questa scrittrice sia strettamente connessa alle varie vicende politiche delle nazioni europee – specialmente in quelle che, come l’Italia, dovevano conquistare l’indipendenza e che, come la Russia, guardavano all’Europa per avere modelli con cui confrontarsi – e al ruolo che le religioni (cattolica, protestante e luterana) hanno svolto nei rispettivi contesti socio-culturali. Elemento centrale per capire la fortuna dell’accoglienza dell’opera di Eliot sono anche i numerosi viaggi e soggiorni attraverso l’Europa che ella intraprese con il suo compagno, G.H. Lewis: viaggi da cui la stessa scrittrice attinse materiale per i personaggi e la trama dei suoi romanzi (come

Daniel Deronda in relazione alla Spagna e *Romola* per l'Italia).

In Germania, Eliot e Lewis vennero a contatto con importanti salotti e cenacoli letterari. Entrambi erano intellettuali molto conosciuti e apprezzati: Lewis aveva scritto la biografia di Goethe, mentre Eliot aveva tradotto la *Vita di Gesù* di Strauss, le opere di Feuerbach e di Büchner. In Olanda, la notorietà della scrittrice era in parte da riconnettersi alla sua traduzione di Baruch Spinoza e alla sua posizione etica facente capo a un laicismo di derivazione illuminista, che auspicava il diffondersi di una sorta di *caritas* nella società, ottica condivisa da molti uomini di chiesa che avevano successivamente abbandonato il loro ministero all'interno del protestantesimo.

Si apprende anche che nei paesi scandinavi, come pure in Olanda, molte scrittrici hanno tradotto i romanzi di George Eliot, che è stata per loro un modello importante. La sua lucida intelligenza e vasta cultura, il suo anticonformismo (la scelta di vivere con un uomo sposato), la fama di grande scrittrice, il ruolo pubblico di saggista e curatrice di una rivista importante quale la *Westminster Review*, sono elementi che hanno avuto un peso non indifferente nei movimenti di emancipazione e dei diritti delle donne. Non è un caso che il suo nome venisse associato a quello di Madame de Staël e George Sand, come non è un caso che, pur non essendosi mai pronunciata a favore dei movimenti di emancipazione femminile, George Eliot, proprio perché aveva sottolineato l'importanza dell'educazione per le donne (fu una delle fondatrici del Girton College a Cambridge), abbia dato a tali movimenti un grande impulso.

Attraverso le traduzioni dei suoi romanzi, la scrittrice influenzò anche lo sviluppo delle lingue nazionali, come è avvenuto per il norvegese. L'uso da parte di Eliot di dialetti regionali (si veda *The Mill on the Floss*) permise ai traduttori di fare riferimento ai dialetti diffusi nelle aree di campagna e di sviluppare il "New Norwegian", una forma di linguaggio con espressioni che provenivano dalle zone rurali e che si voleva differenziare dal danese.

Una nazione che Eliot non visitò, ma che guardava con interesse, fu la Russia, soprattutto perché si trattava di un contesto con una tradizione di grandi musicisti. Dalle pagine dedicate alla ricezione di Eliot in Russia si apprende che nell'Ottocento l'*intelligènzia*, primo fra tutti Ivan Sergeevič Turgenev, conosceva e apprezzava la sua opera. Lo stesso Lev Tolstoj, il quale, nel saggio *What is Art?*, aveva inveito contro un'arte che, dal Rinascimento fino ai suoi giorni, vedeva come non cristiana, risparmiò George Eliot. Di lei apprezzò la visione laica dell'etica e la citò come esempio di scrittrice che teneva in seria considerazione gli umili e aspirava a creare vincoli tra persone appartenenti a ceti sociali diversi.

Il volume è arricchito anche da un'utile tavola cronologica sinottica delle traduzioni dei romanzi eliotiani pubblicate nelle nazioni europee dall'Ottocento alla contemporaneità ("Timeline of the European Reception of George Eliot, 1819-2015").

La parte dedicata alla ricezione dell'autrice in Italia occupa: il Capitolo 8, con "The Reception of George Eliot in Italy: 1868 to the Present" di Marialuisa Bignami, il Capitolo 9, con "*Romola* on Home Ground: Then and Now" di Franco Marucci e il Capitolo 10, con "*Romola* in England and Italy (1868-1924)" di Francesca Bugliani. Si tratta di tre contributi che, pur approfondendo aspetti diversi della ricezione di Eliot in Italia, sono tra loro connessi e quindi complementari.

Il primo contributo vuole essere una panoramica di come è stata recepita George Eliot in Italia dall'anno della prima traduzione di *Romola*, apparsa nel 1868 ad opera di Gustavo Strafforello nella collana "Il romanziere contemporaneo", fino agli ultimi studi critici. *Romola* giocò un ruolo fondamentale per la notorietà di questa scrittrice, che conosceva bene il nostro paese e aveva anche cercato di imparare l'italiano. Marialuisa Bignami mette poi in risalto un aspetto interessante: pochi studiosi italiani di Eliot avrebbero sottolineato quanto

la sua concezione di realismo risentisse fortemente delle conoscenze filosofiche, e Bignami ricorda a questo proposito il filosofo Giorgio Lanaro (1990), che in un suo studio sulla ricezione di August Comte in Inghilterra, menzionò appunto George Eliot. Per Bignami, Eliot rappresenta un caso esemplare di scrittrice-filosofo che, nella sua visione del mondo e nella sua stessa poetica, trasse linfa dai pensatori a cui si avvicinò e che studiò approfonditamente. Viene ricordata a questo proposito la prima monografia critica su Eliot, a firma di Gaetano Negri, apparsa nel 1891 con il titolo *George Eliot: la sua vita e i suoi romanzi*, e ripubblicata a partire dal 1901. Essa non solo dà l'avvio alla fortunata storia della scrittrice in Italia, ma contiene molte notazioni interessanti sulla poetica eliotiana e soprattutto sul suo realismo, che Negri acutamente connette alla formazione filosofica:

Nella sua mente lucida e vasta, la critica tedesca, il positivismo francese e il razionalismo inglese, a cui s'era successivamente educata, furono dominati e diretti da una feconda ispirazione di tolleranza, d'amore, di pietà, e ne è venuta fuori un'individualità profondamente originale.⁶

E ancora:

Quest'arte supremamente impersonale ed oggettiva, che non si distacca dalla verità, ma vi si afferra e vi si sprofonda con tutte le forze, si accompagna in George Eliot ad una filosofia della vita e del mondo che ne è, anzi, l'origine prima. Noi abbiamo veduto, narrando le vicende della nostra scrittrice, come essa fosse passata dall'ascetismo, alla critica ed al positivismo. Essa fu per tutta la sua carriera intellettuale una positivista incrollabile.⁷

Proprio nel capitolo dedicato all'arte della scrittrice, Negri afferma che a lei si deve la prima e più appropriata definizione di "realismo"; un realismo che, dialogando con quanto succedeva in Francia con il Naturalismo e in Italia con il Verismo, non si sarebbe mai allontanato dai suoi principî fondamentali. Un ulteriore merito del lavoro di Negri è aver riportato e tradotto interi brani della narrativa di Eliot che il pubblico italiano ancora non conosceva (all'epoca, era stata tradotta soltanto *Romola*).

La produzione critica su George Eliot inizia ad apparire con una certa regolarità quando, nella prima metà del Novecento, si inaugura la cattedra di Letteratura inglese a Roma, tenuta da Mario Praz, fine studioso del decadentismo e del periodo vittoriano. Nel suo famoso libro *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano* (1952), tradotto in inglese come *The Hero in Eclipse in Victorian Fiction* (1956), Praz associa il termine "vittoriano" a un atteggiamento mentale improntato ai valori della *middle class*, che in Europa viene definito *Biedermeier*. Questa prospettiva mette in luce come i protagonisti dei romanzi vittoriani presentino caratteristiche molto diverse da quelli epici. Come afferma Marialuisa Bignami, Praz, accomunando Eliot a Charles Dickens, William Makepeace Thackeray e Anthony Trollope (in quanto i suoi personaggi non sono "creature d'eccezione"), avrebbe finito per considerarla una romanziera dalle limitate abilità creative.

Nell'Italia della seconda metà del Novecento, gli studi e la ricerca sul vittorianesimo – e quindi anche l'indagine su Eliot – cominciano a specializzarsi, come testimoniano i volumi di Francesco Marroni e di Franco Marucci. Il primo ha avuto il merito di fondare a Pescara una scuola di studi vittoriani e una rivista, *Rivista di Studi Vittoriani*, che dal 1996 è conosciuta in Europa e in America. La sua monografia *Una verità difficile* (1980), se da un lato rivela un'ottima conoscenza della critica britannica, dall'altro si caratterizza per una fine e

6. Gaetano Negri, *George Eliot: la sua vita e i suoi romanzi* (Milano: Baldini e Castoldi, 1903), p. XIX.

7. *Ibidem*, p. 84.

originale analisi del linguaggio, dell'uso dei simboli e delle metafore nella produzione della scrittrice e, soprattutto, ne individua la collocazione all'interno della ricca e vasta mappa della narrativa vittoriana. Inoltre, come nota Bignami, Francesco Marroni è, assieme a Clotilde de Stasio, uno dei pochi critici italiani che hanno studiato *Felix Holt*, romanzo non ancora tradotto nella nostra lingua e tenuto in poca considerazione anche dai critici marxisti degli anni Sessanta e Settanta, perché troppo permeato della tradizione del "radicalismo inglese". Si diceva che nella seconda metà del Novecento e nella prima decade del nuovo millennio la critica italiana su Eliot si specializza e si confronta con quella internazionale. Lo dimostrano i volumi sul vittorianesimo di Franco Marucci inclusi nella sua *Storia della letteratura inglese* (Tomi III e IV), che dedica più di centosettanta pagine ad Eliot, ovvero lo spazio corrispondente ad una monografia. Marucci è decisamente un grande estimatore di *Romola*, che considera il più grande romanzo storico dell'Ottocento inglese.

Il contributo di Bignami si sofferma infine su due monografie a firma femminile: la prima è di Miriam Sette, *George Eliot: il corpo della passione. Aspetti della corporeità nella narrativa dell'ultima fase* (2004), e la seconda di Luisa Villa, *Riscrivendo il conflitto. Indagine sull'incidenza del genere nella narrativa di George Eliot* (1994). Sette analizza le nozioni di "corpo" e "natura" in Eliot postulando che esse derivino dalla filosofia positivista di Comte e ribadendo che "l'uomo non è pura essenza spirituale, incarnazione dell'Idea, razionalità astratta, è un essere che vive, che soffre e gioisce, che avverte bisogni e soddisfazioni".⁸ Il secondo volume, quello di Villa, si prefigge di studiare la narrativa eliotiana dal punto di vista del genere, attingendo alle premesse teoriche delle filosofe del gruppo di Diotima di Verona, come pure agli scritti delle psicoanaliste francesi e americane.

Il Capitolo 9, redatto da Franco Marucci, si concentra sulla fortuna critica di *Romola* e si muove in direzione di una sua rivalutazione, trattandosi di uno fra i romanzi storici più importanti dell'Ottocento inglese, su cui sono uscite recentemente varie monografie. Anche la sua rassegna critica prende le mosse dal libro di Gaetano Negri, che Marucci apprezza per le considerazioni sull'uso del dialetto nei passi dialogati. Paragonando il linguaggio di Eliot a quello di Alessandro Manzoni, Negri aveva affermato che il dialetto dello Staffordshire trasposto dall'autrice di *Adam Bede* sarebbe stato molto più efficace e realistico di quello dei personaggi manzoniani, i quali, lombardi, si esprimono in un improbabile fiorentino. Al contempo, secondo Marucci la monografia di Negri, pur avendo molti pregi, darebbe forma e consistenza a una serie di stereotipi e *clichés* interpretativi, primo fra tutti quello di dividere la produzione narrativa di Eliot in due parti: la prima, che termina con la pubblicazione di *Silas Marner* (1863), sarebbe la fase dei grandi capolavori, mentre la seconda sarebbe contraddistinta da romanzi che mancano della spontaneità tipica della vera ispirazione. A questa fase appartarrebbe anche *Romola*, che Negri considera un romanzo artificiale nel dialogo e saturo di un'erudizione che finisce per dileguare "quel senso dell'incanto" rinvenibile, invece, nei primi testi eliotiani. Così i personaggi del romanzo appaiono troppo "costruiti", non realistici; *Romola* è simile a "una bellissima statua" e l'unico personaggio che, per Negri, è verosimile nella sua disintegrazione morale è Tito Melema. Nel 1914, la monografia di Emilia Bassi (*Medaglioni letterari: La vita e le opere di Jane Austen e George Eliot; Studi inglesi di Emilia Bassi*) si conformerà ai giudizi critici di Negri su *Romola*, aggiungendo però alcuni interessanti particolari biografici sull'amore di Eliot per l'Italia e per le sfumature e le cadenze particolari della lingua italiana, nonché sulla sua predilezione per autori come Tasso e Silvio Pellico.

8. Miriam Sette, *George Eliot: il corpo della passione. Aspetti della corporeità nella narrativa dell'ultima fase* (Pescara: Campus, 2004), p. 40.

La parte più interessante del contributo di Marucci è data dalle sue osservazioni sui limiti riguardanti l'approccio esegetico di Mario Praz a *Romola*, a dimostrazione di come ci si collochi ormai in una fase più avanzata e specialistica della critica eliotiana. Con puntigliosa precisione, Marucci evidenzia i punti dove Praz si esprime in maniera rapsodica e frammentaria su *Romola*, testo evidentemente non ancora indagato in modo approfondito dall'accademia italiana. Pur apprezzando i raffinati parallelismi tra pittura e narrativa che Praz formula all'interno della sua monografia, Marucci giudica la metodologia datata: essa si sforza di trovare "affinità" e, naturalmente, anche "differenze" tra gli scrittori, ma, proprio perché non presenta e analizza il romanzo in modo organizzato e sistematico, non riuscirebbe a coglierne la specificità.

Il libro che Marucci considera il primo studio specifico su *Romola* è quello di Maria Tosello, *Le fonti italiane della Romola di George Eliot* (1956), un'analisi più filologica che interpretativa. Il libro si divide in cinque capitoli, dei quali il primo analizza le fonti indirette del romanzo, ovvero le lettere e il diario della scrittrice, da cui si deducono, tra le altre cose, il suo amore per l'arte e i capolavori architettonici di Firenze e il suo odio per gli austriaci. Dal secondo capitolo si evince quanto Eliot si fosse preparata per ricostruire la storia di Firenze, consultando gli archivi delle biblioteche cittadine, tra cui la Biblioteca Magliabechiana. Si apprende anche che il bibliotecario della Biblioteca Laurenziana, Guido Biagi, fu uno dei primi ad apprezzare *Romola*, di cui curò un'edizione inglese con più di centosessanta incisioni e fotografie. Nel terzo capitolo, Tosello riflette su quale sia stata la fonte privilegiata da Eliot per la ricostruzione storica di Firenze (nello specifico, se fosse stato il libro di Pasquale Villari o quello di Iacopo Nardi; Tosello, a differenza di Marucci, tende ad optare per Nardi). *Le fonti italiane della Romola di George Eliot* offre anche un'utile ricognizione della ricezione del romanzo e delle sue traduzioni fino al 1956, evidenziando come gli italiani fossero molto interessati al libro, tanto che personalità come Mazzini l'ammirarono e ne incoraggiarono la diffusione. Una prima traduzione, abbreviata nelle parti storiche e rimaneggiata alla stregua di una *detective story*, fu pubblicata nel 1906 da Treves; un'altra traduzione, anch'essa contrassegnata da tagli, apparve in una collana per giovani lettrici. Una traduzione completa del romanzo, che a detta della Tosello risulta infarcita di "toscanismi", venne proposta infine da Emilia Franceschini nel 1919.

Per misurarsi con una seria rivalutazione di *Romola*, il lettore italiano deve però consultare la *Storia della letteratura inglese*, dove Marucci spiega in maniera dettagliata i motivi per cui questo romanzo rappresenta una tappa importante nella produzione narrativa di Eliot. La scrittrice, infatti, non solo descrive la Firenze dell'ultima decade del Quattrocento, espressione di un Rinascimento ormai vicino al crollo (un Rinascimento che aveva conosciuto una mirabile sintesi di arte, umanesimo e finanza), ma reinterpreta la Firenze del 1492 tenendo presente la situazione della città toscana della seconda metà dell'Ottocento. Ed è questo uno dei motivi per cui il romanzo attrasse tanto gli italiani, che vi colsero la *loro* situazione rispecchiata nella città di fine Quattrocento. Inoltre, Marucci vede in *Romola* una donna divisa tra ragione e pulsioni romantiche, un'eroina che vive un profondo travaglio psicologico non solo nei confronti del marito, ma soprattutto rispetto all'altra figura storica per eccellenza evocata nell'opera: il Savonarola, che Eliot tratteggia come un radicale sia in politica che in religione. *Romola* non è più dunque "la bellissima statua", ma un personaggio tormentato per la sua complessa posizione nei confronti di Savonarola, di cui percepisce il fascino pur non condividendone le posizioni estreme.

Il Capitolo 10, scritto da Francesca Bugliani, traccia un'accurata e dettagliata analisi non solo dei sei viaggi che Eliot fece in Italia, ma anche dei motivi per cui *Romola* fu da subito

recepito con entusiasmo dai patrioti italiani (Giuseppe Mazzini, Bartolomeo Aquarone, Carlo Arrivabene e Alberto Mario), i quali sapevano quanto sia Eliot che Lewis fossero a favore dei movimenti indipendentisti in tutta Europa. Inoltre, da Bugliani si apprende come le due biografie di Aquarone e di Pasquale Villari su Savonarola fossero conosciute e favorevolmente recensite in Inghilterra. Attraverso i contatti con la colonia inglese a Firenze (in particolare con Thomas Trollope, fratello di Anthony), la scrittrice poté appurare quanto il Savonarola fosse diventato in quel periodo un'importante figura non solo religiosa, ma soprattutto politica per gli italiani che volevano liberarsi dal dominio austriaco e aspiravano ad un rinnovamento politico e morale. D'altra parte, come appropriatamente nota Bugliani, Firenze era per Eliot il luogo ideale per approfondire temi a lei cari quali l'evangelismo, la riforma spirituale, il ruolo dell'artista e della donna nella società. Come Eliot stessa suggerì nel *proemio* di *Romola*, il romanzo doveva essere certamente una ricostruzione storica della Firenze del 1492, di una città che stava cercando di liberarsi dal potere dei Medici e del papato, ma anche una reinterpretazione filosofica del passato in funzione della situazione politica dell'Italia ottocentesca.

A proposito della ricezione di Eliot in Italia, Bugliani ricorda la traduzione di *Daniel Deronda* (1882-84) da parte dell'avvocato torinese Cesare Olivetti, che apparve a puntate su *La Riforma*, la rivista parlamentare della sinistra fondata da Francesco Crespi. Nella prefazione, Olivetti fa un'importante affermazione: secondo lui, Eliot "meglio di ogni altro scrittore seppe apprezzare quanto vi è di buono negli ebrei e li conobbe a fondo". Questa affermazione conferma come, anche in Italia, molti sapessero apprezzare la scrittrice per la sua apertura mentale e per il suo avvicinarsi a forme di credo e religioni diverse in un'epoca in cui ancora molto forte era l'antisemitismo. Bugliani aggiunge che, dopo la sua traduzione in italiano, *Romola* per almeno sessant'anni conobbe una discreta popolarità. Questo spiega in parte perché il testo sia stato scelto come soggetto per un film muto, in bianco e nero, dalla casa cinematografica "Cine", interessata ai temi storici. Si trattava di un film diretto da Mario Caserini, un pioniere del cinema muto, che durava solo quindici minuti e che si organizzava attraverso una serie di scene con caratteristiche di opera teatrale. La parte di Romola era recitata dalla moglie di Caserini e il film era incentrato sul rapporto tra Tessa, Romola e Tito, mentre non compariva la figura di Savonarola e poco spazio veniva dato, in realtà, allo sfondo storico. Nel 1924, Hollywood offrirà una versione più lunga di *Romola*, per la regia di Henry King, che si avvale (per la parte storica) dell'aiuto e della consulenza di Biagi. Questo film ebbe un grande successo per la partecipazione nel ruolo di Romola della famosa attrice Lilian Gish e di sua sorella Dorothy nella parte di Tessa. Il film circolò anche in Europa e fu visto, per esempio, in Polonia.

The Reception of George Eliot in Europe, come si è cercato di dimostrare, rappresenta un utilissimo strumento, anche dal punto di vista bibliografico, per chi voglia studiare George Eliot in una prospettiva transnazionale e comparata che miri a connettere questa grande intellettuale con i movimenti politici e letterari europei a lei coevi. Inoltre, lo studio della ricezione della scrittrice attraverso le traduzioni del suo macrotesto permette di conoscere le diverse interpretazioni che le nazioni ne hanno dato, nonché di scoprire quali siano state le opere che hanno contribuito ad estendere i confini e le aree della storia della letteratura europea occidentale.

Vita Fortunati
Università di Bologna

INTERVIEWS

ROBERTA FERRARI

EXPLORING FANTASTIC LIMINALITY:
AN INTERVIEW WITH KIRSTY LOGAN*

Kirsty Logan's debut novel, *The Gracekeepers*, was published by Harvill Secker on May 19th, 2015.¹ Since then, it has been widely acclaimed by both critics and readers as a fascinating novel, a story which owes its appeal to both its poetic prose and to a captivating plot with a bunch of memorable characters who impress the readers' mind and are destined to accompany them for a long time after they turn the book's last pages.

Kirsty lives in Glasgow. She is a writer, literary editor, book reviewer, and, as she herself proudly states in her blog, a "writing mentor",² that is she offers her help to women who intend to become writers through the WoMentor Project and the Scottish Book Trust.

Her first book, a collection of short stories entitled *The Rental Heart and Other Fairytale*s (2014), won the Scott Prize, the Polari First Book Prize for 2015, and the Saboteur Award for Best Short Story Collection. It was also named Book of the Year 2014 by the *Herald*, shortlisted for the 2014 Green Carnation Prize, and longlisted for the Frank O'Connor International Short Story Award. These tales are powerful and uncanny, populated by fantastic figures such as the antlered girl or the tiger-tailed boy, but at the same time they are firmly rooted in a reality which is characterized by a strong sense of loss and a lack of love the characters desperately try to compensate. As a matter of fact, Kirsty's narrative world is a sort of imaginative kaleidoscope within which reality and fantasy wonderfully coalesce: on each page some unexpected recognition, some apparently impossible connection is revealed, showing that the gap between different worlds, genders, dimensions, may actually be bridged.

This obstinate will to "connect", to find solutions that may include and integrate the infinite variety of life, also characterizes Kirsty's second collection of stories, *A Portable Shelter*. The setting is a sea-beaten cottage in northern Scotland, where two mothers, awaiting the birth of their first child, tell the unborn baby stories of werewolves and witches, dragons and selkies.

Her novel, *The Gracekeepers*, confirms Kirsty's fascination with figures of liminality. It may be defined as a powerfully imaginative reflection on the crucial issues of contemporary times, from ecology and religion to "otherness", a dimension the

* This interview took place on November 6th, 2015, at Pisa Bookfestival, where Scotland was Guest of Honour Country.

1. Kirsty Logan, *The Gracekeepers* (London: Harvill Secker, 2015).
2. See URL: <http://www.kirstylogan.com> [last accessed 22/01/2016].

story explores in its manifold implications. The author's reflection turns out to be all the more effective because it is totally deprived of any moralistic or didactic attitude. The fantasy setting of the story, its displacement in a future dystopian world, allow Logan to convey her pronouncement on contemporaneity and its evils in an oblique way, which however makes it none the weaker.

The plot is easily summarized. In a water world where earth is reduced to a few archipelagos and scattered islands, human beings are divided into two separate and somehow competing groups, the damplings and the landlockers, respectively belonging to sea and earth. The former live on boats and merely survive by exchanging goods or providing entertainments for the latter, whom they contemptuously call "clams". The landlockers are extremely jealous of their privileges, they do not like the damplings to set foot on their islands and for this reason oblige them to wear a small bell on land, so that they can be immediately recognized.

The two protagonists – Callanish, a landlocker, and North, a dampling – are destined to bridge the gap. Callanish is a gracekeeper who sees to the interment of dead damplings in the ocean, in graceyards lined up along the equator. She wraps the corpses in netting and chooses a bird – a grace – for each of them: the bird is left to starve in a golden cage so that his death will mark the end of mourning. Callanish always wears silk gloves and slippers to cover her webbed hands and feet; she holds a secret, buried in her past, which the reader will discover as the story unveils. North, on the contrary, is part of an itinerant circus crew who sail from one island to the other and offer their show in exchange for provisions and other goods. North performs with a big bear with whom she shares her coracle. She is pregnant, but no one knows who the father of her baby is. The protagonists' life is upset by a terrible tempest which, similarly to what happens in Shakespeare's romance, initially heralds death and destruction but, in accordance with the symbolic implications of the death-by-water archetype, eventually marks the starting point of a new life, a sort of resurrection made possible by a new awareness.

As far as the narrative technique is concerned, in *The Gracekeepers* each chapter is narrated from the point of view of a different character, and although Callanish and North are the main focalizers, all the other figures are granted a certain amount of attention, providing the novel with a choral dimension which is one of its most interesting and distinguishing features.

RF: *My first curiosity about your novel concerns its starting point, the inspiration for it. It is usually fascinating, for a reader, to know where the very first idea of a certain story comes from, if it springs suddenly from an encounter, an experience of some kind, or it is rather well planned beforehand.*

KL: The novel began in my mind with a small, strange image. About a year after my dad died (he died suddenly and was only 58), I was out on a boat with my uncle. We'd both suffered a terrible loss – me of my dad, he of his brother – but we'd never spoken about it directly. I happened to see floating buoys with lights inside that looked like birdcages. So my mind began to wander: why would there be birdcages at sea? Grief was still very much on my mind, as well as my secular lack

of a structured mourning, and a lack of a way to discuss it, and so I thought that perhaps the birdcages would be grave markers, and the lifespan of the birds inside would mark the mourning for the person who had died. The whole novel arose from that tiny, personal place.

RF: *What about the actual writing of the book? When you started writing it, did you have the whole story in mind or did it rather come out of your pen as you were actually putting it down on paper? Can you describe your writing process?*

KL: I don't plan much in the way of plot or character before I begin. All I knew was a loose sense of the story's shape – where it would begin and end – and a strong sense of the world. For me, a storyworld tends to begin in the senses. I don't necessarily know what will happen, who it will happen to, or exactly where it will happen – but I do know the tone and feel of the story, certain sights and smells and sounds, perhaps the temperature of the air or the texture of the ground. Many of the details came to me as I was writing. EL Doctorow said: "Writing a novel is like driving a car at night. You can see only as far as your headlights, but you can make the whole trip that way." And I completely agree. I know how everything would come together at the end, but in terms of specifics I was only ever looking one chapter ahead.

RF: *The focus on your writing process suggests another question to me concerning the life of characters, their portrait and their development along a story. Would you say you plan your characters from the very beginning or do you rather subscribe to what might be called a "Fowlesian" idea of characters as independent creatures that, in actual fact, dictate their own life to the writer?*

KL: All I knew about the characters before I began was each of their secrets. Every character in the book has a secret because I think that every person in the world has secrets. It might just be a tiny thing, but everyone has something that they've never told – and so it should be. Secrets can often be damaging, but they don't have to be. If you have a secret, then no one can ever put you in a box because they don't really know you. They don't know your layers, your sharp edges, your tender hidden parts. There's strength in having a precious gem of a secret, wrapped in velvet somewhere inside. As long as hiding it doesn't hurt anyone, I think it's healthy to have a secret. And everything about the characters grew from this thing they each kept hidden.

RF: *Let's now turn to the story in The Gracekeepers. You created a dystopian world, a sort of post-apocalyptic world, split up into two parts, the sea and the islands, which is evidently a metaphor for division, for opposition, for a way of conceiving reality and human existence as dichotomous, binary (water-land, evil-good, but also male-female, animal-human). In this sense, the story appears as an attempt to bridge the gap and find a "third way", since there is a particular insistence on the blurring of boundaries, especially by some of the characters (Callanish, for instance, and her amphibious nature) who overtly belong to more than one dimension.*

KL: There are lots of different binary conflicts in the book, and a lot of the conflict is about the characters feeling they have to choose one and sacrifice the other. By the end, I hope that the characters (and maybe the reader) have begun to feel that their world (and maybe our world) is not just a binary choice. If we want, we can choose one thing. But we can also flip between the two, or we can choose neither and follow a third path we have marked out ourselves.

RF: *Callanish is a gracekeeper. In what sense does her gracekeeping fit her condition as a liminal figure?*

KL: All the characters in the book are liminal in some way. The circus folk, of course: when I researched the history of circuses, I found that clowns have always served as scapegoats. Their tradition goes back to court jesters and fools. The common people (or the 99%, as we're now called) would be angry at what the kings and lords did, at their flaunting of wealth and charging of taxes. But it was too dangerous to criticise or mock those in power, or the platform to do so just didn't exist. So instead we had jesters and clowns: figures of fun who made themselves look silly so we could all scorn them and feel superior to them. Also, the fools and jesters could talk about political situations in a way that no one else could, because they dressed it in a funny story. We don't just mock the clowns because they're silly – we mock them because they stand in place of those we really want to hate. They had to be liminal, because that gave them their power.

Similarly, Callanish is pushed (or has pushed herself) to the edges of society in her graceyard, but for her that's the only way to have any power or control over her life, and live safely. Her physical body makes her liminal, and also feared. For me, Callanish's webbed fingers and toes represent this third way I mentioned; this moving beyond a binary to find a way to live in the world without just having to choose one thing or another.

RF: *The other protagonist is North, a young woman who appears even more mysterious than Callanish. One of the most interesting features is her relationship with her bear, which is described in highly poetic terms; at the same time, however, the reader feels there is more to it than mere affection.*

KL: I'm very fond of the bear. I decided not to name him as I didn't want him to be anthropomorphised. The world of *The Gracekeepers* is a harsh one, where birds are ritually starved and any animal can be eaten. There's no chance to have a pet – if an animal is to live, it has to earn its place. It was important to me for the reader to always remember that the bear is a wild animal. Although North tames him to some extent, and they do love one another in the only way they can, he's always on the border of wildness, and there's a suggestion that his behaviour can never really be predicted. The human desire to name everything is an attempt to tame it, and the bear can never truly be tamed.

RF: *Another intriguing character is Avalon, the ringmaster's wife, who seems to play the role of the villain. Early on in the story she is described as "a parcel of devils wrapped in skin" (p. 1), but in the end she eventually turns into a sort of victim.*

KL: Avalon was the most fun to write. She's the wicked stepmother from "Snow White", she's the biblical Eve, she's Cruella de Ville. She's seductive and full of rage – and still, she's a loving wife and a nurturing mother-to-be. She loves her family, and everything she does, she does for her own good reasons. She can be all of these things, just as we can be myriad and contradictory things. Becoming a parent doesn't necessarily make you a good person. I very much want children, but I don't think it's an intrinsically noble act.

Each chapter in the book is its own little tale, and I wanted each character's point of view to subtly undermine the one that came before. So in one chapter we have the clowns observing Avalon, and thinking how cruel and silly she is; and then we have Avalon's husband observing her, and of course he's thinking that she's sweet and beautiful and sensitive. There is no single truth, not about the world and not about the people in the world. We are all complex. We all have multiple selves. Which self we present is different depending on our company, so it made sense to me that each character could be described from multiple viewpoints, and each of those would be true – even when they were contradictory.

RF: *The circus is, of course, a powerful metaphor for the complexity of life and of human relationships in the story. You seem to be particularly fascinated by this place, which repeatedly appears in your fiction. Is it a fascination that comes from your childhood?*

KL: I always return to my obsessions with the circus and the sea. Though both were a minor part of my childhood, it's only as an adult that I've really explored them and their contrasts, the beautiful way they work together. I love the circus because I love spectacle and carnival and melodrama: glitter and music and the throwing up of hands. But I also love the sea because I love the understated, the unsaid: dignified silence and watching clouds change and lifting up leaves to find the tiny red toadstool underneath.

RF: *The past plays a pivotal role in the novel, intended both as the pre-apocalypse world, the world in which maps still had a meaning, and as the past of the characters, which strongly bears on their present. How are these two dimensions of the past – the collective and the individual – linked in the novel?*

KL: I think that the world of *The Gracekeepers* is a lot like our own world in this way, just as it is as accepting and as intolerant as our own world – that is to say, some people are incredibly tolerant of difference, and others just shriek about burning the witch (whoever and whatever the witch may be). In the book there are certain factions like the military and the revivalists, who have their own prejudices and sense of collective history, and then there are the old-fashioned and well-off landlockers, who have different prejudices and history. That's not to let the more marginal characters off the hook, either: the circus folk and other damplings have

their own ideas of who and what we should be. Just because we're marginalised, that doesn't mean we're necessarily tolerant of other marginalised people.

RF: *The past is always connected with memory: memory of what is no longer, of who is no more (the importance of gracekeeping), of what it used to be. And memory always seems to be painful. It definitely is for Callanish: when she decides to go back to her island to meet her mother and ask for forgiveness, I think her experience turns into a sort of parable of the individual's coming to terms with the past. She goes back because she wants to atone for what she still considers her sin towards her mother, but when she meets Veryan, she realizes her mother is totally entrapped in the past, since she is condemned to live her traumatic experience over and over again. Veryan is stuck in the past, caught up in it, and there seems to be no way out for her; hence, Callanish realizes that she must leave her mother if she wants to have a chance for the future. This is true also of North's Bear after all: North has to leave him behind to face her new life. How do you reconcile the importance of the past and this necessity to sort of "leave it behind" in order to open up to the future?*

KL: Growing up and letting go of your parents is hard at any age. I don't think I really became an adult until I lost my father when I was 27. Until then, I didn't really know what it was like to face the world without a safety net. I still don't, fully, because I still have family and friends and a certain security. But losing my father put a seriously big hole in that safety net, and it forced me to grow up. Now that I'm 31 I've been through something similar – though much slower and kinder – with my mother. I love her very much and she's my best friend, but of course I don't see her as my mum the way I did when I was a child. I had to let go of my child's conception of her in order to connect with her as an adult; to deal with my own past in order to make my future. I'm sad for what I've lost, but I couldn't have what I have now without letting go.

RF: *The relationship with the past is fundamental also in metaliterary terms, that is as a relation with tradition and with one's own cultural roots. And these seem to play an important role in your writing, not only in *The Gracekeepers*, but also, and even more so, in the short stories. Scottish culture and Scottish folklore are either actually present on the stage of your narrative or they sort of lurk behind. Can you say something about this dimension of your fiction?*

KL: I'm very much inspired by mythology and fairytales. A fairytale is a story that resonates through time and place. The stories deal with tropes, so the mother of a fairy tale is every mother; a broken heart is every broken heart; a lost child is every lost child. The truths of a fairy tale are relevant to us all, no matter our specific circumstances.

Rather than being a retelling of one specific fairytale, *The Gracekeepers* is inspired by a mix of all the folklore I love. I devour Scottish mythology, and so much of that (selkies, kelpies, mermaids) is connected to the sea. After all, no matter where you go in Scotland, you're never more than 40 miles from the sea! I've written so much about Scottish folklore, but I feel like I've barely scratched the sur-

face. I love reading about mythology, folktales, fairytales, and odd old beliefs. I've studied it formally, as I wrote my undergraduate dissertation on retold fairytales, but most of my reading has just been for my own pleasure and personal education. Almost everything I write is inspired by myth in some way – it's the well I keep returning to, and I don't see how it could ever run out.

What I like about fairytales is that they don't mess about. They lay it all out at the start, with the character and their initial problem: There was once a young shepherd who wanted a wife; a woman had a fine garden but a rabbit ate all her vegetables; a third son, having no inheritance, went out to seek his fortune. There's no hanging about describing the weather or going into the history of the land. But at the same time, they're artfully written: the language, the tropes, the description, the tone – all of it is so distinctive, and no word is ever wasted. Fairytales are a great lesson for writers.

RF: *Besides folklore, there seem to be many different literary references in your novel, for instance the echoing of "The Rime of the Ancient Mariner" in the description of the ships "encased inside the ice" (p. 2) with the crew turned into ghosts; or the allusion to the Arthurian cycle through the choice of such names as Excalibur and Avalon; or even the references to Shakespeare when the tempest is introduced as a turning point of the plot, or the clowns are portrayed as contemporary counterparts to the Shakespearean fool in their being both transgressors and scapegoats. How do all these intertextual references come into your writing? Do you look for patterns? Have you got a "mythical method" of your own?*

KL: Those references are all there, but they're largely unconscious. I didn't sit down to write a novel that links to Arthurian legend and Shakespeare, but those stories are a strong part of my memory, so of course they have bled into my fiction. I'm a product of everything I've ever read and heard and learned.

RF: *In reviewing your fiction, critics have repeatedly evoked the names of Angela Carter, Margaret Atwood, Jeanette Winterson. The parallel with Carter and Winterson sounds particularly appropriate to me, since in both these writers one finds the same interest in boundary transgressions – gender as well as genre – which you highlight in your fiction. Ewan Morrison has defined your first collection of stories as "a hybrid of steam punk, retro romanticism and queer fiction – a Frankensteinian form that has a life of its own" and this mixing of genres is also present in *The Gracekeepers*. Do you agree with this idea of your fiction having a highly hybrid quality at different levels?*

KL: Again, I think this hybrid quality is a result of everything I've read and loved. When I look back at the books that have hit me the hardest, they're all dark and bloody fairytales or frank explorations of queer sexuality – so it's no great surprise that these are the subjects I keep returning to in my own writing.

There's Carter, Atwood and Winterson, but also some younger writers whose dark modern fairytales inspire me too: Emily Carroll's *Through the Woods*, Carys Bray's *Sweet Home*, Cassandra Parkin's *New World Fairy Tales*, Lucy Wood's *Div-*

ing Belles. I'm also very influenced by modern queer writers like Michelle Tea, Joan Nestle and Riki Wilchins. I think the mixture of these two passions is what makes my writing what it is.

RF: *I think the structure of your book, with the alternation of different points of view, has a strong cinematic quality. Would you like it to be turned into a film and, if yes, would you take part in its making, for instance in the writing of the screenplay?*

KL: I would love that! I wouldn't want to be much involved in the writing though. I'm a prose writer, not a screenwriter, so I'd be happy to leave that in the hands of someone who knows what they're doing.

RF: *My very last question is about your next book. Will it be a novel or another collection of stories? Are you already working on it?*

KL: I recently wrote a story collection, *A Portable Shelter*, which was released as a limited-edition hardback last August and will be out in paperback this autumn. I'm now working on a novel, which explores similar themes to *The Gracekeepers* but in a modern setting. I plan to alternate between novels and short story collections, as it seems to sate my need for both short, sharp shocks of story and the more immersive world-building of novels.

RF: *Well, Kirsty, it has been a great pleasure to have you here in Pisa. Thank you very much for this most interesting talk and for sharing with us some of your "writing secrets". We all look forward to the Italian translation of *The Gracekeepers*, which will allow Italian readers to enter the magic world of your fiction and follow the compelling pace of your prose.*

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di dicembre 2017

Percorsi
Collana del Dipartimento di Anglistica
dell'Università di Pisa

Nuova Serie

- 1 // Carla Dente Baschiera, Mario Domenichelli, Anthony L. Johnson [a cura di], *Lo spazio della conversazione*, 1996, pp. 398.
- 2 // Carla Dente Baschiera, Jane Everson [eds.], *Scenes of Change. Studies in Cultural Transition*, 1997, pp. 392.
- 3 // Francesco Gozzi, Anthony L. Johnson [a cura di], *Scienza e immaginario*, 1997, pp. 396.
- 4 // Roberta Ferrari, Giulia Pissarello [a cura di], *A Wrestle with Meaning. Studi sulla poesia di Eliot*, 1998, pp. 184.
- 5 // Lucia Boldrini, *Biografie fittizie e personaggi storici. (Auto)biografia, soggettività, teoria nel romanzo inglese contemporaneo*, 1998, pp. 212.
- 6 // Carmen Dell'Aversano, *The Silent Passage. Itinerario poetico di W.H. Auden*, 1998, pp. 144.
- 7 // Carmen Dell'Aversano, *L'ultima metamorfosi. "An Imaginary Life" di David Malouf*, 1998, pp. 184.
- 8 // Algerina Neri, *Uno schiavo inglese nella Livorno dei Medici*, 2000, pp. 136.
- 9 // Marcella Bertuccelli Papi, *Implicitness in Text and Discourse*, 2000, pp. 360.
- 10 // Mario Curreli, Fausto Ciompi [a cura di], *Many-voicèd fountains. Studi di anglistica e comparatistica in onore di Elsa Linguanti*, 2003, pp. 468, ill.
- 11 // Elsa Linguanti, Viktoria Tchernichova [eds.], *The Great Work of Making Real. Salman Rushdie's The Ground Beneath Her Feet*, 2003, pp. 256.
- 12 // Lia Pacinotti, *Roald Dahl e la radicalizzazione dell'innocenza*, 2004, pp. 76.
- 13 // Douglas Lochhead, *La Strada di Tantramar: versi per un diario*, a cura di Judith Rorai, 2004, pp. 92.
- 14 // Mario Curreli, *Scrittori inglesi a Pisa. Viaggi, sogni, visioni dal Trecento al Duemila*, 2005, pp. 380.
- 15 // Mario Curreli [a cura di], *The Ugo Mursia Memorial Lectures. Second Series. Papers from the International Conrad Conference*, University of Pisa, September 16th-18th 2004, 2005, pp. 316.
- 16 // Simona Beccone, *La fenomenologia del tempo in Endymion di John Keats: tempo durata, tempo eternità e tempo psiche*, 2005, pp. 160.
- 17 // Elizabeth Barrett Browning, *Sonetti dal portoghese*, con testo a fronte, a cura di Biancamaria Rizzardi Perutelli, 2006, pp. 196.
- 18 // Fausto Ciompi, *Mondo e dizione. La poesia in Gran Bretagna e Irlanda dal 1945 a oggi*, 2007, pp. 590.
- 19 // Viktoria Tchernichova, *Postmoderno e Postcoloniale. Percorsi del senso in Byatt, Thomas, White e Rushdie*, 2007, pp. 210.
- 20 // Fausto Ciompi [a cura di], *One of Us. Studi inglesi e conradiani offerti a Mario Curreli*, 2009, pp. 462, ill.
- 21 // Mario Curreli, *Le traduzioni di Conrad in Italia*, 2009, pp. 312, ill.

Anglistica Pisana

NORME PER I COLLABORATORI

La collaborazione è riservata agli abbonati.

I lavori, proposti in forma definitiva, con note a piè di pagina e dati bibliografici completi, vanno consegnati in duplice copia dattiloscritta alla Direzione della rivista; in caso di accettazione il testo dovrà essere fornito come e-mail attachment o mediante dischetto (programma Microsoft Word). I contributi, idealmente quindici-diciotto cartelle, nello standard editoriale di trenta righe per settanta battute, doppia interlinea, conterranno nel testo le citazioni inferiori alle cinque righe, racchiuse fra virgolette doppie apicali; le citazioni in prosa o quelle poetiche, superiori alle cinque righe o cinque versi, dovranno apparire in corpo minore rientrato, senza le virgolette. Usare il rientro per ciascun nuovo paragrafo.

Le parole straniere, i titoli di libri e riviste vanno in corsivo. I titoli di articoli, i capitoli di libri, le singole poesie all'interno di raccolte e i saggi contenuti in riviste o volumi miscelanei vanno fra virgolette doppie apicali. Per opere collectanee e per gli *Atti* di convegni, o congressi, in mancanza di curatore evitare la formula AAVV, indicando invece il nome del primo autore, seguito da et al., e dal luogo e data del convegno; esempio: Paul F. Kirby, "Robert Dudley e le navi granducali" in H.A. Hayward *et al.*, *Atti del Convegno "Gli Inglesi a Livorno e all'Isola d'Elba" Livorno – Portoferraio, 27-29 settembre 1979* (Livorno: Bastogi, 1980), pp. 35-43.

Per le opere monografiche si indicano: il nome e cognome dell'autore, seguiti da una virgola, il *titolo in corsivo* e, fra parentesi tonde, il luogo di edizione seguito da due punti, l'editore (*senza* "Fratelli", "& Figli" o "S.p.a." "Limited", "& Sons" etc.), l'anno di prima edizione (con fra parentesi quadre quello dell'edizione adoperata, se diversa, e in esponente quello dell'eventuale ristampa), seguiti dalla chiusura della parentesi tonda, una virgola e l'indicazione della pagina o pagine (p. o pp.). Esempio: Aurelio Zanco, *Storia della letteratura inglese*, 2 voll. (Torino: Chiantore, 1946 [Torino, Loescher 1972³], vol. I, p. 26. Nel caso di opere in più volumi se ne indichi il numero complessivo (in cifre arabe dopo il titolo) e il numero romano di quello usato prima dell'indicazione delle pagine, es.: F.R. Karl & Laurence Davies (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, 9 voll. (Cambridge: Cambridge U.P., 1983-2007), vol. VI (2002), p. 24. Anche nel caso di saggi scritti in inglese, o altra lingua straniera, si metta fra parentesi tonde l'indicazione del luogo di stampa, seguito da due punti, dall'editore, virgola, anno, chiusa parentesi, virgola, p. o pp. (*non* da pag. o pagg.). Esempio: Hugh Blair, *Collected Letters*, 2 vols. (London: Bell, 1824), Vol. II, pp. 88-91.

Per i saggi in rivista o altre pubblicazioni periodiche – dopo l’indicazione del nome e cognome dell’autore, seguito dal titolo dell’articolo fra virgolette doppie apicali – va adoperato il titolo completo, in corsivo, del giornale o rivista, oppure, per le riviste più note, l’acronimo d’uso (*PMLA*, *RES*, *MFS*, *NCF*), corredato dal numero del volume o annata in numeri romani, separato con due punti da quello della parte o fascicolo in cifre arabe, dall’eventuale mese o stagione fra parentesi, seguito da p. oppure pp., es.: Ian Watt, “Conrad’s *Heart of Darkness* and the Critics”, *North Dakota Quarterly*, LVII:3 (Summer 1989), pp. 5-15.

I nomi e cognomi degli autori citati discorsivamente nel testo vanno indicati per esteso (“Come osserva Marcello Pagnini” e *non* “Come osserva M. Pagnini”); gli stessi nomi possono apparire successivamente con la iniziale puntata soltanto nelle note o nella (facoltativa) bibliografia finale delle opere citate, purché le relative iniziali siano state precedentemente sciolte nel corpo dell’articolo. Fanno eccezione autori che desiderano essere conosciuti con la sola iniziale (es. G. Singh), e rimangono tali, *non* separate da uno spazio, anche le iniziali doppie o triple di autori quali T.S. Eliot, D.H. Lawrence, H.G. Wells, F.R. Leavis, V.S. Naipaul, J.R.R. Tolkien, come pure la sigla U.P. per le varie University Press (ma, nel caso di Oxford e Cambridge, si adoperi OUP e CUP).

Ai richiami delle note, numerate progressivamente in esponente nel testo dopo i segni di punteggiatura, devono corrispondere a piè di pagina le note stesse, il più possibile concise ma corredate da indicazioni bibliografiche complete; per richiami successivi indicare a seconda dei casi: *cit.*, *op. cit.*, *ibid.* (stessa opera, pagina diversa), *idem* (stessa opera, stessa pagina). Negli elenchi bibliografici, sotto il nome di un autore / autrice ricorrente non si adoperino *Idem* / *Eadem*, bensì una lineetta lunga. Per indicare atti e scene di opere teatrali si adoperi il numero romano maiuscolo per l’atto, il minuscolo per la scena, seguiti dal numero dei versi (es.: *Hamlet*, II.iii.26-28).