

Il segno e le lettere

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

Saggi - 12

Orizzonti mediterranei e oltre

Prospettive inglesi e angloamericane

a cura di Leo Marchetti e Carlo Martinez

Saggi

-12-

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Pier Carlo Bontempelli

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-7916-694-2

Copyright © 2014

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org/>>

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In copertina:

Leo Marchetti, *Lido dal belvedere*. Olio su tela.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

SOMMARIO

Nota introduttiva <i>Leo Marchetti - Carlo Martinez</i>	7
The «faint image of a lost city»: John Ruskin and the Meaning of Venice <i>Phillip Mallett</i>	13
Il Portogallo mediterraneo di William Beckford: <i>Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha</i> <i>Miriam Sette</i>	31
«An English woman in a strange land»: Lucie Duff Gordon e le <i>Letters from Egypt</i> <i>Emanuela Ettorre</i>	43
Il Mediterraneo <i>classico</i> di Alfred Edward Housman come luogo della memoria <i>Paola Partenza</i>	57
Il Mediterraneo di Norman Douglas e Compton Mackenzie <i>Alfonso Viola</i>	73
L'Ulisse di Joyce, Pound, Eliot: dal Mediterraneo alla città moderna <i>Leo Marchetti</i>	85
Mediterranean Cuisine and the Language of British TV Food Shows: The Case of Jamie Oliver <i>Elisabetta Adami</i>	95
Washington Irving e Edith Wharton sul Mediterraneo <i>Cristina Giorcelli</i>	121
Emerson, il Mediterraneo e l'occhio americano <i>Giuseppe Nori</i>	141

«Vedere con i propri occhi»: sguardo del turista e realismo in <i>The Innocents Abroad</i> di Mark Twain <i>Carlo Martinez</i>	161
Trittico mediterraneo: prospettive dal secondo Novecento <i>Andrea Mariani</i>	181
Gli Autori	203

NOTA INTRODUTTIVA

Obiettivo del presente volume è quello di offrire una descrizione del modo in cui il Mediterraneo è stato visitato, immaginato e rappresentato nelle letterature inglese e americana attraverso l'analisi di alcuni esempi particolarmente significativi. Data l'ampiezza dell'argomento, il taglio è di necessità molto selettivo: senza pretendere di affrontare in modo esaustivo la complessità e la vastità dei discorsi sul Mediterraneo, si offre qui uno spaccato rappresentativo di come la cultura inglese e quella americana si sono rapportate a questo mare e alle culture che su di esso si affacciano. A partire dal classico studio di Fernand Braudel fino ai recenti volumi di Predrag Matvejević, la bibliografia sul Mediterraneo è assai vasta, ramificata in troppe direzioni per essere racchiusa in un volume. Tuttavia, parte non secondaria nella costruzione del discorso sul e del Mediterraneo l'ha svolta senza dubbio la cultura angloamericana che, soprattutto dalla nascita del *Grand Tour* in poi, lo ha eletto a luogo privilegiato di conoscenza e di esperienza: reale, storico, ma anche immaginario, tappa ineludibile nella formazione delle classi aristocratiche del Nord europeo, prima, e titolo di legittimazione irrinunciabile per chiunque intendesse rivestire un ruolo nel campo culturale, poi. La prima parte del volume, incentrata sull'indagine di autori inglesi, è stata curata da Leo Marchetti; la seconda parte, che prende in esame lo sguardo di autori americani, è a cura di Carlo Martinez.

1. IL MEDITERRANEO DEI POETI

«I read much of the night and go south in the winter», scrive T.S. Eliot nella *Waste Land*, intendendo probabilmente Lausanne o Rapallo, mentre Joyce, in una lettera al fratello Stanislaus, trovava Pola d'inverno una «Adriatic Siberia», per dire le molteplici angolazioni e prospettive offerte

da un microcosmo in grado di ricreare, sulla scorta di un mito romantico che risale a John Dennis e al *Grand Tour*, fino a Byron e alla pira sulla spiaggia di Viareggio per il feretro di P.B. Shelley, un *locus* della mente prima ancora che lo spazio fisico di un microclima, paesaggio e opere d'arte accumulate in tre/quattromila anni di storia. È un luogo comune, ormai, dire che il Mediterraneo ha esercitato con i suoi miti, il paesaggio, le sue città storiche e una civiltà proiettata nelle Americhe e nel Nord Europa un richiamo formidabile, in termini letterari e artistici, su gran parte della *poiesis* occidentale. D'altronde, dai contributi a questo volume, frutto di un convegno di anglisti e americanisti, si evincono facilmente il rilievo e lo spettro cronologico di tale influenza, dal Settecento dei pre-romantici (Miriam Sette) alla contemporanea mescolanza dei discorsi linguistici nella cucina e nei *media* internazionali (Elisabetta Adami), attraversando il gran secolo che segna più in generale l'incubazione del Modernismo, e, nel saggio di Mallett, il mito e la decadenza di Venezia osservati in J. Ruskin. Il XIX secolo riguarda anche il *revival* neo-classico di cui scrive Paola Partenza a proposito di Housman e l'esotismo consapevole e antropologico degli espatriati (Emanuela Ettorre), come pure l'estetismo che sconfinava nel nuovo secolo di Douglas e Mackenzie, cultori del mito di Capri (Alfonso Viola), mentre chi scrive ha sottolineato la presenza, si direbbe ideologica e programmatica, di alcuni miti studiati da Frazer e Kerenyi nei Moderni. Tre secoli in cui la centralità del bacino del Mediterraneo assurge a luogo sorgivo che dal modello del mito e del rito crea le premesse per una tradizione che fuoriesce dal crogiuolo etnografico per abbracciare una dimensione memoriale in cui i miti devono spiegare qualcosa che pertiene all'intera civiltà – si pensi a Edipo, Odisseo, Demetra – e percepito come tale dagli scrittori successivi. Diremmo che, dal periodo ellenistico in poi, un elemento internazionale permea la cultura mediterranea. Sicché quando l'Impero Inglese, non scevro di malcelate analogie con l'Impero Romano – viene in mente un recente libro di Boris Johnson, sindaco di Londra, sull'eredità di Roma nell'Europa contemporanea –, ricreerà una struttura globale dello spazio, anche parecchi miti mediterranei entreranno a far parte di popoli che, come ci ricorda Lévi-Strauss, avevano già una universale predisposizione a riconoscersi nel carattere unitario della mitologia. In letteratura, questo carattere unitario non è meno evidente, se pensiamo che parallelamente alla rivalutazione romantica di un Io dei popoli, si sviluppa nell'Ottocento-Novecento una nuova sensibilità intorno alle comuni origini mediterranee e al ruolo guida che tale cultura ha avuto per millenni. Spesso tale privilegio del Mediterraneo ha coinciso con una *Weltanschauung* conservatrice e classista, come negli

Imagisti, che la collegavano al sistema monarchico e alla continuità della religione cattolica, ma spesso è stato anche luogo letterario di evasione e libertà dai canoni puritani e sessuofobi, luogo arcaico indicante la libertà dei corpi in un cosmo pieno di allusioni alla vita e ai cicli vitali, in una parola la *forma mentis* dell'uomo greco. Byron e Shelley, in fuga dal perbenismo inglese, fecondarono con le loro idee le rivoluzioni liberali dei popoli mediterranei in un *feedback* che li vide innamorati del paesaggio e delle rovine, dell'arte e della storia. Al punto di offrire in olocausto una *bella morte* che alimenta il mito, fino all'estenuazione, di un canone che, partito da Shakespeare, arriva all'idealizzazione wildiana della vita che imita l'arte e all'ibridazione contemporanea di linguaggi che segnano il trionfo del cosmopolitismo e dell'accoglienza inglese, verso un più grande canone, come ci ricorda Harold Bloom, comprendente la Bibbia, i greci e Roma.

2. IL MEDITERRANEO DEGLI AMERICANI

Un utile punto di partenza per iniziare a osservare gli sguardi angloamericani sul Mediterraneo può essere rinvenuto in Paul Theroux, icona del viaggiatore contemporaneo, il quale, concludendo il resoconto di quella sorta di «modern *Grand Tour*»¹ che lo ha portato a costeggiarne le rive da una Colonna d'Ercole all'altra, tenta di riassumere il significato che questo mare riveste per lui con le seguenti parole: «Mediterranean travel for me – for many people – was sometimes ancestor-worship and sometimes its opposite. This was unlike any other trip I had taken, because although the journey was over, the experience wasn't»². E prosegue specificando in che senso l'esperienza del viaggio sembra non essere conclusa: «I knew I would go back the way you went back to a museum, to look – at pictures or out the window – and think; back to some Mediterranean places I saw, and more that I missed»³. Queste poche frasi condensano la complessità del rapporto che lega il Mediterraneo agli Stati Uniti fin dall'inizio della storia di questo paese. Come sottolinea un recente volume dedicato all'argomento, il legame tra America e Mediterraneo «has

¹ P. Theroux, *The Pillars of Hercules: A Grand Tour of the Mediterranean*, London, Penguin Books, 1996, 11.

² *Ivi*, 522-523.

³ *Ivi*, 523.

been momentous over five centuries of historical and cultural upheavals and developments»⁴. Alle soglie dell'età moderna, il Mediterraneo costituì il luogo d'origine dei navigatori che esplorarono le meraviglie del Nuovo Mondo, dando l'avvio a una nuova fase della storia dell'umanità. Nel Mediterraneo i neonati Stati Uniti combatterono le loro prime guerre per affermare il diritto al libero commercio, ma anche per rivendicare l'importanza del legame che li univa a quello spazio. E dai paesi che si affacciano sul Mediterraneo arrivarono molte delle ondate migratorie che hanno popolato il continente nordamericano, contribuendo a formare quello straordinario insieme di culture, popolazioni, etnie e religioni che costituiscono la società americana.

Ma importante quanto l'aspetto storico, sociale e politico, è il ruolo che il Mediterraneo ha rivestito, e continua a rivestire, nella cultura e nell'immaginario americani, come la citazione da Theroux ben sottolinea. Punto di incontro e di fusione tra classicità e Oriente, il Mediterraneo è sia uno spazio ideale, mitico, sia un luogo misterioso, cui avvicinarsi consapevoli del passato che lo avvolge. Se da un lato, fin dagli inizi, l'America è ammirata dalla ricchezza delle culture che sono fiorite sulle coste di questo mare, dall'altro tenta di esorcizzare il peso di tale passato e di emanciparsi dall'influenza del modello che le culture mediterranee rappresentano.

I saggi qui inclusi comprendono gran parte della storia letteraria degli Stati Uniti. Si comincia con il saggio di Cristina Giorcelli, che opera un inedito accostamento tra due figure apparentemente assai distanti e diverse tra loro: Washington Irving e Edith Wharton, che viaggiano sul Mediterraneo a quasi cento anni di distanza, agli inizi e alla fine dell'Ottocento, nella fase iniziale della loro carriera di letterati, entrambi alla ricerca di un'identità personale e autoriale, oltre che nazionale. Per loro, conclude Giorcelli, «il navigare sul Mediterraneo fu l'occasione per avvicinarsi a o ricordare i classici: la storia antica, l'arte, la mitologia – un modo, sia pure indiretto, di conoscere le fondamenta, ignorate o trascurate nel loro paese (perché rubricate come marginali o 'esotiche'), ma sottese *anche* alla loro cultura».

Cronologicamente, circa a metà tra Irving e Wharton si colloca il viaggio sul Mediterraneo di Ralph Waldo Emerson, oggetto del saggio di Giuseppe Nori. Mosso da una profonda crisi personale, il viaggio nel Mediterraneo diventa per Emerson «un vero e proprio percorso resurre-

⁴ M. Bacigalupo - P. Castagneto, «Forward», in M. Bacigalupo - P. Castagneto (eds.), *American and the Mediterranean*, Torino, Otto, 2003, 1.

zionale», come lo definisce Nori, focalizzato su quella che lo scrittore stesso aveva chiamato la «visione purpurea di Napoli e dell'Italia». Nori si sofferma sull'analisi dell'aspetto visivo del viaggio e sul suo valore estetico, per mostrare come, attraverso la navigazione nel Mediterraneo, Emerson scopra il potere dell'«occhio americano». Un potere che metterà pienamente a frutto al suo ritorno negli Stati Uniti, quando creerà la celebre immagine del «transparent eyeball», divenuta emblematica del singolare connubio fra tradizione puritana e cultura romantica cui Emerson dette espressione.

Alla seconda metà dell'Ottocento appartiene Mark Twain, autore al centro del saggio di Martinez, che mira a indagare il ruolo svolto dalle pratiche del nascente turismo di massa nello sviluppo della scrittura realista. Prendendo spunto dal celebre racconto della crociera compiuta nel Mediterraneo all'indomani della fine della guerra civile, il saggio mostra come «attraverso la riflessione sullo sguardo turistico, attraverso la rappresentazione del mondo mediterraneo e della sua aura», Twain si eserciti con «nuove modalità rappresentative e registri discorsivi che, di fatto, aprono la strada alla narrativa realista».

Dopo un'iniziale ampia e accurata panoramica storica, il saggio di Andrea Mariani si sofferma su tre autori (e tre testi) degli ultimi vent'anni del XX secolo. La ragione della scelta è duplice: da un lato, essi «ripropongono, seppure con ennesime variazioni, gli stessi antichi miti ereditati dalle generazioni precedenti»; dall'altro, presentano «visioni del Mediterraneo (soprattutto della Grecia, ma non solo) in perfetto (per quanto, a volte, precario) equilibrio fra la permanenza dell'aura neoclassica, tardo-romantica, della linea Shelley-Keats, e le tensioni della contemporaneità (con qualche inquietante premonizione del turismo di massa), le pulsioni globalizzanti e le manipolazioni post-moderne», per mostrare quanto il Mediterraneo rimanga fecondo. Così i tre autori, Merwin, Merrill e DeLillo, compongono un vero e proprio «trittico» in cui il mondo mediterraneo «non si pone affatto in contrasto, in opposizione rispetto al *proprio* mondo, come territorio ampio di fuga, di evasione, di reinvenzione dell'identità, bensì come specchio di personalità che, crescendo, intendono abbracciare prospettive alternative e complementari». I quattro saggi della sezione di americanistica rivelano così sia il ruolo avuto dal Mediterraneo nello sviluppo culturale americano, sia quanto il Mediterraneo costituisca ancora una presenza cruciale e feconda nell'immaginario americano.

Leo Marchetti e Carlo Martinez

THE «FAINT IMAGE OF A LOST CITY»: JOHN RUSKIN AND THE MEANING OF VENICE

Phillip Mallett

When late in life Ruskin wrote in *Praeterita* of the cities which had been «centres of my life's thought», Venice was not among them¹. His autobiography was intended to recall «frankly» what gave him joy, but to pass over in silence those things he had «no pleasure in reviewing», and by 1889 his memories of Venice were a source of pain rather than happiness. Yet on his first visit in 1835, aged sixteen and travelling with his parents, he had surrendered utterly to the romantic vision of the city, and at once felt compelled to write about it: first in poetry, in conscious emulation of Byron, and then in prose, in a letter to *Blackwood's Edinburgh Magazine* to defend J.M.W. Turner's painting of *Juliet and Her Nurse*, which had been ridiculed by the critics, partly for placing Juliet in Venice rather than Verona, partly for its supposed incoherence as a composition. Ruskin's letter dazzlingly evokes city and picture alike as «embodied enchantment, delineated magic» (III, 639); it is less a description of Turner's canvas than an attempt to recreate its effects in a different medium. But in *The Stones of Venice* (1851-1853), written after two extended stays in the city, he sought to go beyond both Byron and Turner, to rediscover a city which could rightly be the centre of a man's life and thought: an unfallen Venice, whose image could still be discerned through the patient study of its fragments – literally, its stones – which he examined, measured, deciphered, as if, he wrote to his father, he could «eat it all up in to my mind – touch by touch»².

¹ Ruskin 1903-12, XXXV, 156. Subsequent references to this edition are given parenthetically in the text; *The Stones of Venice* appeared as volumes IX, X and XI.

² Ruskin 1955, 293. Ruskin was in Venice with his wife Effie from November 1849 to March 1850, and September 1851 to the end of June 1852.

By the 1870s, however, he had come to associate Venice with the sense of his failure to avert the moral and social collapse of England in the nineteenth century. It seemed to him a city doubly ruined: first by the processes of decay – partly natural, partly the result of neglect, but a cause for sadness rather than anger; second, and more deeply, by the twin follies of modernization and restoration. In 1872 modern Venice, in the form of the steamers whistling in the Lido outside his hotel, forced him not into speech but into an angry silence: «Sixth whistle – [...] Seventh, – from I don't know which of the boats outside – and I count no more» (XXVII, 324). Yet the city never let go its hold on him. In all he was to make eleven visits, the last in 1888, when after a few days he was overcome by the need to flee from «the elements of imagination which haunt me here» (XXXVII, 608). He never left England again.

His fullest account of the city came in the three volumes of *The Stones of Venice*. This ought to be a more orderly book than *Modern Painters* (1843-1860), which he set aside in 1846 for the best part of ten years while he turned his attention to architecture. It is shorter, it was written in a more concentrated period, and its focus is apparently narrower: the rise and fall of a single city, as revealed by the development of its architecture, from Byzantine into Gothic – in Ruskin's view, the great central period in Venetian history – and then from Gothic into the Renaissance and the fall from greatness, or rather the first of a series of falls, since Ruskin interprets almost every event in Venice after the fifteenth century as further evidence of decline.

Ruskin liked to think in threes, and the tripartite pattern of slow struggle, magnificent achievement, and final utter defeat, is clearly given, but the book as a whole is typically contradictory, allusive and digressive. Like *Modern Painters*, it is at once illuminating about its subject – even at his most erratic, Ruskin is the most attentive and impassioned of observers – and a crucial chapter in the spiritual biography of one of the great writers of Victorian England.

The opening paragraph of the first volume signals both the scale of Ruskin's ambition and the urgency with which he approaches his task:

Since first the dominion of men was asserted over the ocean, three thrones, of mark beyond all others, have been set upon its sands: the thrones of Tyre, Venice, and England. Of the First of these great powers only the memory remains; of the Second, the ruin; the Third, which inherits their greatness, if it forget their example, may be led through prouder eminence to less pitied destruction. (IX, 17)

But for all his rhetorical energy Ruskin could not resolve whether to denounce an England which had already fallen, or to urge onward a nation which might yet come to Europe's rescue, and unite its Protestant nations against the Roman church³. In the end, he does both. Similar uncertainties mark his account of Venetian history. Perhaps because he was unsure what to expect from the English aristocracy of the 1850s, Ruskin hesitates over how far to blame the Venetian nobles for reducing the power of the Doge to «a spectral and incapable magnificence», and how far to applaud the «unity and heroism» by which they formed themselves into an aristocracy around him (IX, 19-20). He divides the history of Venice into two periods, separated by the *Serrata del Maggior Consiglio* in 1297, only to argue that the city's true history could be written «almost» without reference to its political institutions (IX, 22). He promises «irrefragable» evidence that the decline of «political prosperity» in Venice exactly coincided with the decay of «domestic and individual religion» – one of the lessons England was to take to heart – but then puzzles over the fact that it was precisely because it put the claims of commercial advantage above those of religion that Venice was able to maintain and increase her power (IX, 23-24).

But no reader will look in *The Stones of Venice* for conventional history. Ruskin was interested in political ideas and values, but bored by political events and movements; he simply ignores the Repubblica di San Marco under Daniele Manin in 1848-1849, and the Austrian occupation of the city which followed, as indeed he ignores most of the history of Venice from the end of the sixteenth century. He was to write later that the chief subject of the book was «the relation of the art of Venice to her moral temper» (IX, 14); and elsewhere, that «a nation's art is its only reliable biography» (XXIV, 203). The aim, then, is to read back from the art into the moral life of the society of whose values the art – this capital or architrave, that moulding or frieze – is necessarily the expression. Every Venetian building is a repository of cultural meaning, a sign of the changing moral and spiritual life of the city. Ruskin's aim is to recover these meanings. The aim of this essay is to follow his attempts to do so.

The opening chapter of the first volume, «The Quarry», suggests the kind of cultural history Ruskin has in mind. One of the most admired

³ In *Notes on the Construction of Sheepfolds*, issued three days after first volume of *Stones*, Ruskin urged the Protestant churches in England and Scotland to set the pace in a new crusade against European Romanism.

Renaissance tombs in Venice was that of Doge Andrea Vendramin (1393-1478), in the basilica of Santi Giovanni e Paolo. Ruskin borrowed a ladder, climbed the tomb and brushed away the dust – his wife remarked that on such occasions bystanders were usually unsure whether he was very wise, or very mad – to discover first that the effigy had only one hand, that on the far side of the spectator having been left an uncarved block, and then that the face too was a piece of «semi-sculpture», a «monstrous mask» instead of the «true portraiture of the dead» (IX, 51-52). Where others had admired the elaborate cutting and the painstaking handling of detail, Ruskin finds evidence of the loss of faith, an increased fear of death, and a new emphasis on the display of technical skill at the expense of human feeling⁴. Similarly, he describes a fourteenth century capital on the Ducal Palace in which the figure of Hope is seen praying, with the hand of God emerging towards her from the sunbeams; in the fifteenth century imitation of the same capital, Hope is left praying to the sun only, and «the hand of God is gone»⁵. Ruskin's conclusion is that the pride of the Renaissance had made it unable «to see God's hand in the light He gave» (IX, 55).

It is difficult to resist such readings, and impossible not to be excited by them. To argue that changes in tomb sculpture reveal nothing about the changing beliefs and values of a society seems absurd, and no-one was better able than Ruskin to find the telling detail, or having found it to make it tell. Yet to make such details the basis for the history of a society, or even a history of its moral life, is clearly tendentious. A student of Renaissance music might write a very different account of Venetian life in the sixteenth century, celebrating the work of Andrea and Giovanni Gabrieli or Monteverdi, and be no less plausible. Ruskin himself found it difficult to account for the greatness of Titian and Tintoretto, whose work was contemporary with the architecture he despised. But such problems are not allowed to impede his narrative of the rise, maturity and fall of Venice. From the outset, the city draws him to absolutes. The Renaissance began with the destruction of the old Ducal Palace of Doge Sebastiano Ziani (1172-1178), and from that moment – Ruskin dates it precisely, to 27 March 1424 – there was «a loss of truth and vitality in existing architecture all over the world» (IX, 44). As Venice at her height was the most religious of cities, so in her fall she is the most corrupt (IX,

⁴ Ruskin claims with satisfaction, but without citing an authority, that the sculptor (Tullio Lombardo) was later banished for forgery.

⁵ Ruskin puts the sentence in italics.

46-47). Ruskin is writing not a history but a myth of Venice. But like so many of Ruskin's myths it was, even at its most sweeping, based on intense and detailed *looking*.

1. VOLUME I: «THE FOUNDATIONS»

The first volume of *The Stones of Venice* sets out to provide a basic education in architecture: what a wall, a roof, or a cornice is, and how these may be described; what capitals are, how many kinds there may be, where and when these different kinds originate, and so on⁶. Ruskin insists that good architecture both can and must be «indisputably» divided from the bad by reference to «universal» laws (IX, 56); Ruskin's preferences and distinctions have a habit of becoming laws. So there are three and only three forms of arch, identified as the lintel, the gable and the arch proper; there are only two orders of architecture, Doric and Corinthian, «and there can never be any more until doomsday» (IX, 34); in the five forms of capitals illustrated in an accompanying figure are to be found «the roots of all good capitals existing or capable of existence» (IX, 141). Where Ruskin cannot discover foundations for his argument, he asserts them. In one paragraph he says the Greeks invented the shaft, in the next that it may have derived from Egypt. No matter: the Greeks perfected it, and their work provides «a fixed point of origin» for all subsequent European architecture (IX, 34). Ruskin's scheme could hardly be more comprehensive: an originating point in Greece, and a culminating point in Venice – the Ducal Palace, «the central building of the world» (IX, 38): thereafter, immediate and universal decline.

But as each aspect of architectural form is docketed and pinned down, Ruskin finds means to challenge his own lists and taxonomies. He is too excited by what he sees to deny himself the pursuit of a detail for its own sake. In chapter 23, on «The Edge and the Fillet», he painstakingly identifies what «I shall always call 'the plain dogtooth'», but he never uses the term again, either in *Stones* or in the rest of his work; what follows instead is an illustration of the niche of a single tomb in Verona together with a commentary showing how the sharp shadow cast by one form of dogtooth sets off the delicacy of floral ornament (IX, 319). But – if you are Ruskin –

⁶ Broadly, chapters 3 to 19 cover the rules of good construction, chapters 20 to 29 the rules of good ornament.

there are always more details to see. In the first volume of *Modern Painters*, he had noted how the uniformity of nature's laws is endlessly modified by the «grace and accidentalism» with which the law is carried out (III, 452). So it is with architecture. There are four laws governing the true proportion of capitals, but this proportion is «utterly endless in its infinities of change» (IX, 147); the variety of pointed arches is «infinite» (IX, 160); the difference of plan in window tracery is «perfectly endless» (IX, 225)⁷. Much as Ruskin loved systems, he loved infinity more.

2. VOLUME II: «THE SEA-STORIES»

In the final chapter of the first volume Ruskin takes his by now well-instructed reader on a journey eastwards from Padua towards a first sight of the city. This is designedly not romantic Venice, but Venice found past the monotonous wall of the newly-completed railway bridge, beneath a «sullen cloud of black smoke» issuing from the belfry of a church. The opening of the second volume continues to assert Ruskin's Venice in opposition to other views. In Samuel Rogers's poem *Italy*, or in Byron's *Childe Harold*, Venice «rises» as if at an enchanter's hand⁸; in Murray's *Handbook for Travellers in Northern Italy* (1842), it is laid out as if on a counter, for the visitor to select what he wishes. Ruskin's Venice is not to be had on such terms. Instead, the reader is told to set aside the Venice conjured up by «the impotent feelings of romance», and to seek out «some faint image of a lost city»: faint, and an image merely, but based on what Ruskin likes to call stern facts (X, 7-9). This lost city provides the standard by which modern Venice, and modern England, will be judged, and found wanting.

One stern fact on which Ruskin insists is that if the tidal system had been different by just a few inches Venice could never have been built at all. The city exists because the laws which by God's wisdom govern the movement of water and the massing of sediment were «a preparation, and

⁷ What the co-presence of law and infinite variety might mean in practice is shown by the illustrations. Ruskin's drawings, especially those of capitals from San Marco for the second volume, beautifully engraved by J.H. Le Keux, embody the delight that comes only through patient and loving observation.

⁸ Rogers's *Italy* was published in two parts, in 1822 and 1828, but its success came with the 1830 edition, with illustrations by Turner, Stothard and Prout. It was in this latter edition that Ruskin first encountered Turner's work. Byron's *Childe Harold*, in four parts, was published between 1812 and 1818.

the only preparation possible» for it to do so (X, 15; Ruskin's emphases). But it is not only the favourable geology which persuades Ruskin to see the early Venetians as a chosen people. As he tells the story, their first act as refugees from the Huns in the fifth century was to build the great cathedral of Santa Maria Assunta at Torcello⁹. The task Ruskin sets himself, and the reader, is to recognise how the form and mosaics of the building embody the otherwise «mute language of early Christianity» (X, 25). The severity of its organization, the refusal of worldly imagery, the absence of any signs of pride or self-indulgence, all speak of «the deep sorrow and sacred courage» with which these first Venetians held their faith. Faced with the destruction of their home on earth, they re-affirmed their trust in the life to come, and in doing so provided future generations with a «type» or illustration of the spiritual condition every Christian believer has to acknowledge as his or her own (X, 21-22). Here, Ruskin argues, is the authentic spirit of Venice, and the reason for its future success, and not, as conventional historians would have it, in the power of its navy, or the size of its arsenals.

The development of this spirit, and its manifestation in material form as architecture, is the central subject of the second volume. Overlooked by the modern traveller, hidden behind or lost among the restorations and additions of a later time, are the stones which record the «real» Venice, and continue to assert its meaning, or what Ruskin calls its «Will» (IX, 5). In the two central chapters on «St Mark's» and «The Nature of Gothic», Ruskin seeks to trace and make legible the true Will of Venice. For the rest of the century, this was the Venice that British visitors came to see¹⁰.

3. «ST MARK'S»

The account of San Marco begins obliquely, by asking the reader to call to mind an English cathedral – Salisbury, perhaps, or Hereford – worn by the rain, coloured by lichen, its towers a «drift of eddying black points» in a sky filled with «restless birds», and its peaceful sublimity complemented by the «small formalisms» and «drowsy felicities» of the life which goes

⁹ It was reputedly founded by the exarch Isaac of Ravenna in 639; the mosaics date from the eleventh and twelfth centuries.

¹⁰ These chapters also had an important effect on Victorian architects, who increasingly introduced Venetian colour and forms into their designs.

on around it (X, 79-80). Naturalized by time and weather, absorbed into the landscape and into the daily life of the community, it speaks of the continuity of thought and feeling, of values and understanding passed down from one generation to the next (like many other Victorian writers on architecture, Ruskin elides the huge disjunction of the Reformation).

By contrast with this image of unity, San Marco seems noisily out of place, and out of its time. The streets which surround it are full of «inextricable confusion»: rows of shops packed into narrow alleys, with dark-green water-melons heaped up like cannon-balls, copper pans hanging from the roofs, bottles and casks of wine illuminated by crimson lamps lit in honour of the Madonna. Set amidst this din and bustle, San Marco rises like «a vision out of the earth», in silent rebuke to the surrounding chaos. Ruskin draws the reader's eye upwards over a facade rich with tracery and the sculptured forms of plants, birds, men and angels, «a continuous chain of language and of life», and dazzling with colour – gold, mother-of-pearl, alabaster, jasper, porphyry – and still further up, beyond another range of «glittering pinnacles», towards the crests of the arches, which appear like «marble foam» tossed against the blue of the sky¹¹. And what effect, he then asks, abruptly, «has this splendour on those who pass beneath it?» (X, 84).

It is an uneasy question. The immediate answer is that the Venetians who inhabit the city in the middle of the nineteenth century are indifferent: «You may walk from sunrise to sunset, to and fro, before the gateway of San Marco, and you will not see an eye lifted to it, nor a countenance brightened by it. Priest and layman, soldier and civilian, rich and poor, pass by it alike regardlessly» (X, 84). Even those who enter to pray are responding only to «the stage properties of superstition» (X, 90). Such comments may have helped to allay the fears of those who feared that Ruskin was too sympathetic to Romanism. But what effect does the splendour of San Marco have on Ruskin himself? «Never», he writes in the last paragraph of the chapter, «had city a more glorious Bible»; that the Venetians carried out their sins «in the face of the House of God» makes their guilt all the greater (X, 141). Yet to argue in this way is to make no distinction between sin against God's Law and the desecration of a city made holy – or perhaps it is merely made beautiful – by the presence of His cathedral. Is it the glory of San Marco itself, or the glory of God to which it bears witness, that Ruskin wishes to praise? In preparing to read the «Book-Temple», he comes close to fetishising it.

¹¹ John Unrau notes the «cinematic effect» of the writing: see Unrau 1984, 10.

Ruskin's difficulty in setting a limit to his admiration of St Mark's raises the question of what it means to speak of religious art: more broadly, of how to give to each, art and religion, what is their due. He addresses the question directly, and as so often proposes a three-part scheme. At one extreme, the «wooden and waxen images of Romanism» are misleading because they substitute for the true object of worship; at the other, the work of the most accomplished artists «instantly» diverts the mind from the subject to the art itself, so that «admiration takes the place of devotion» (X, 131). The simple-minded are seduced into idolatry, the educated respond as connoisseurs, but despite the differences between them, both remain trapped at the level of the image, rather than looking to the reality which lies beyond it. The right kind of religious art, then – Ruskin takes as his example the mosaics in San Marco – must be that which leads away from itself, towards the truths which it represents. That such an art may appear simple, even rude, to modern minds is only another instance of the pernicious effect of the Renaissance and its pride in human skill.

Ruskin's scheme is tidy, and consistent with the emphasis in all his work on the power of art to refer to something beyond itself. This has not prevented some of his closest readers, notably Marcel Proust, from questioning how far in writing about San Marco, say, or Turner, Ruskin was able to prevent his passionate admiration for the art becoming a form of devotion – indeed, it is hard to know how else to describe his feeling for Turner, or for Tintoretto. Throughout the chapter, Ruskin insists that San Marco is to be read like «a vast illuminated missal»; but his eye, and thus the reader's, is constantly drawn to the fact that it is an exquisite volume, «bound with alabaster», «studded with porphyry pillars», written «in letters of enamel and gold» (X, 112). In asking about the meaning and value of religious art, Ruskin inevitably opens up questions about the basis of his own pleasure in form and colour.

4. «THE NATURE OF GOTHIC»

In 1854 Ruskin's chapter on «The Nature of Gothic» was issued by the Working Men's College as a pamphlet, with the subtitle «and Herein of the True Function of the Workman in Art». It remains the most compelling of the many theories of work offered in the nineteenth century. At the heart of the chapter is Ruskin's attempt to identify what he describes as the «moral elements» of Gothic architecture, that is, those of its qualities

which express the moral character of the original builders, and in particular its «Savageness» or «Rudeness» – that aspect which earned it the title of Gothic¹². He begins by taking the reader on an imaginary flight above Europe, from the «great peacefulness of light» of the Mediterranean to the ice and storms of the far north, where the Gothic workman learned to smite «an uncouth animation out of the rocks», heaving up into the air an architecture instinct with an imagination «wild and wayward as the northern sea» (X, 186-187). This descriptive tour de force then leads into an apparent digression, as he returns to a distinction made in the first volume between Greek and Egyptian architecture, both characterized by their unrelenting insistence on an accuracy of form which could allow the workman no freedom of expression, and Gothic, which in a spirit of Christian humility accepted the value of every workman's contribution, just as Christianity itself acknowledged «the individual value of every soul» (IX, 291). Gothic architects, Ruskin argues, were content to let each workman work to his utmost capacity, even to the point of exceeding his capacity, rather than demand the limited perfection of repeated geometrical forms or severely stylized figures. The Gothic architecture of the middle ages, unlike that of the pre-Christian past, was willing to «receive the results of the labour of inferior minds; and out of fragments full of imperfection, and betraying that imperfection in every touch, indulgently raise up a stately and unaccusable whole» (X, 190).

What had appeared to be a digression (and in so far as the Gothic Ruskin has in mind at this point is Northern rather than Venetian, it *is* a digression) is now revealed as the starting-point for a critique of nineteenth-century society. Ruskin challenges his readers to look around their well-appointed houses and admit that they too are drawn to perfect accuracy, preferring «mean victory» in the lesser, mechanical task to «honourable defeat» in the greater, creative one. But the demand for commodities is also a demand for the labour which produces them. The consumer – Ruskin's audience – must choose whether to demand goods which can be produced so as to draw out in the worker «some tardy imagination, torpid capacity of emotion, tottering steps of thought», or those which can be manufactured only by reducing him to a machine (X, 191): «You must either make a tool of the creature, or a man of him» (X, 192). Men can endure hardship or poverty, but not the denial of their

¹² Sections 6-78 deal with the «moral elements» of Gothic, and sections 80-105 with its defining formal features – essentially, in Ruskin's account, the pointed arch, steeply pitched gable, and the extensive use of foliation.

humanity; to be «counted off into a heap of mechanism, numbered with its wheels, and weighed with its hammer strokes» is beyond enduring. The reality behind what was described as the division of labour is in fact the division of men, «broken into small crumbs and fragments of life»: degraded, and aware of their degradation (X, 195). The modes of contemporary industrial production were not simply non-Gothic; they were also un-Christian.

There is much in this chapter which is humanly attractive and eloquently argued: the concern for the wholeness of being of the working man; the sense of society as drawing on the different qualities of each of its members; above all, perhaps, its emphasis on a non-ascetic view of work as a means of self-realization. Here Ruskin's position is significantly different from that of Thomas Carlyle, whose work, in particular *Past and Present* (1843), he was beginning to read more attentively. He accepts Carlyle's distinction between the merely nominal physical slavery of the middle ages and the real moral and spiritual slavery of modern industrial labour, but cannot follow him in holding that all work is inherently noble¹³. Ruskin was as concerned as Carlyle with the moral imperative of work – the biblical injunction to work «while it is day [for] the night cometh, when no man can work» (John 9,4) was never far from his mind – but he was also preoccupied with the quality of the life out of which the work came, and to which it testified; he wanted to discover «what kinds of labour are good for men, raising them, and making them happy» (X, 196). Ruskin, unlike Carlyle, was not disturbed by the word «happy»¹⁴.

This view of work has been taken up by other writers, usually from the political left, most notably William Morris, but Ruskin's own construction of the idea was quasi-feudal, deriving from his admiration for the hierarchical, orderly and creative Venice of the early fifteenth century. His discussion of «The Treatment of Ornament» in the first volume of *Stones* distinguishes between three kinds: Servile (Egyptian, Greek), Constitutional (Gothic), and Revolutionary (Renaissance). His immediate quarrel in the chapter on «The Nature of Gothic» is with Servile ornament, in which the capacity of the workman is denied, and the design

¹³ The claim that men «may be beaten chained, tormented, yoked like cattle [...] and yet remain in one sense, and the best sense, free» seems to owe something to Carlyle (X, 193).

¹⁴ As Raymond Williams has pointed out, in making happiness the criterion for deciding which are the right kinds of labour, Ruskin is deliberately rejecting the notions of «labour for profit, or for production, or for the smooth functioning of the existing order»: see Williams 1985, 147.

accordingly lowered to the level at which it can be carried out without error by even the least skilled, and this is the basis of his challenge to Victorian modes of production and consumption. But his deeper quarrel, here as elsewhere, is with the art of the Renaissance. The characteristic of Revolutionary ornament, as Ruskin defines it, is the refusal to admit the incapacity of the workman relative to the architect, and this denial is «destructive of all noble architecture»: precisely as, in Ruskin's later writings on politics, liberal ideology and the refusal of hierarchy are presented as destructive of all noble society. Gothic or Constitutional ornament is not primarily valuable because it allows for the self-expression of the workman, and invites the tolerant acceptance of his inevitable occasional error by architect and beholder alike, though both these are of value: its true value consists rather in that here incapacity is guided, and willingly submits to be guided. The purest forms of Gothic architecture «are expressions of the mind of manhood by the hands of childhood»¹⁵; the «conceptive» mind of the master is always present to direct the «executive» hand of the worker (IX, 290-291).

The «constitution» implicit in Gothic ornament is as hierarchic and illiberal as the one on which Ruskin was to insist in his work on politics and economics from the 1860s onwards: for all his admiration of Venice, Ruskin was the least republican of writers. To insist on the illiberalism of «The Nature of Gothic» is not to detract from its importance both in itself and as an inspiration to later thinkers – the passion and generosity of the argument are in any case unmistakable – but it is to acknowledge the deep if at times wayward coherence of Ruskin's writing.

5. VOLUME III: «THE FALL»

The final volume of *The Stones of Venice* is given over to a fierce and sustained assault on the Renaissance. The term itself was relatively new, even in the context of art history, and initially little more than another name for the art and architecture of the *Cinquecento*, but Ruskin's insistence that the art of any society is an index to its moral nature inevitably led him to give it a wider significance, as the inauguration of a «vast [...] change in the European mind» (XI, 4). *The Stones of Venice* develops an «aesthetic

¹⁵ Ruskin puts the sentence in italics.

historiography» which reveals the Renaissance both as an event in history, evident in the emergence of new structures of thought and feeling in the fifteenth century, and as part of the present, an aspect of the unending struggle between the good and the bad, still making its influence felt in all that Ruskin found most hateful in the cultural forms of his own age¹⁶. In this third volume, his concern with Venice itself is bound up with his analysis of the spiritual condition of Europe, and of England in particular.

The charges Ruskin brings in his chapter on the «Early Renaissance» have become familiar: over-luxuriance, over-refinement, jaded imagination, and an ever more morbid search for pleasure and excitement. The echoes here of the Romantic critique of Augustan art may suggest that Ruskin has lost the historical plot, but as ever he seeks to link the general indictment to the intensely apprehended detail. A piece of ornamentation from a thirteenth-century *Book of Hours* exhibits moderation in curvature, and the power of energy held in reserve; an Italian example from the fifteenth century is «wholly unrestrained [...] rolling hither and thither in confused wantonness». The Gothic artist stays his hand; the artist of the *Cinquecento* allows himself «one wave of motion more», and the result is debauchery (XI, 9)¹⁷. Not for the first time, nor the last, the Renaissance marks for Ruskin the moment when Venice fell from purity and temperance into sexual excess.

His fullest critique comes in the chapter on «Roman Renaissance», or what is now more usually known as the High Renaissance, which stands condemned for Pride and Infidelity. The former is manifested in three areas. The Pride of Science fostered an interest in things in themselves, or in terms of their relation to each other, to the neglect of art's proper concern with things «as they affect the human sense and human soul» (XI, 48). In looking to knowledge as the only good, Renaissance artists impoverished the imagination; the pursuit of accuracy in the handling of perspective or anatomy became more important than the delineation of feeling and emotion. The Vasarian, and Victorian, view of the development of Renaissance art was simply wrong; Raphael «painted best when he knew least» (XI, 70)¹⁸.

¹⁶ The phrase «aesthetic historiography» is borrowed from Bullen 1994, 128.

¹⁷ Or it is for Ruskin: the reader who knows the story of his unconsummated marriage, and of his guilt about his masturbatory practices, can hardly avoid reading such passages as projections of his fears and anxieties.

¹⁸ On the Victorian view of Raphael, see Fraser 1992, esp. 44-46.

The Pride of State is reflected in an art addressed exclusively to an educated taste, and consequently cold, haughty, and lacking in sympathy (XI, 74). Appropriately, since he regards the Renaissance as spiritually dead, Ruskin concentrates on the changing style of funerary monuments, in one of his most brilliant pieces of visual analysis. In the Gothic period, a sarcophagus with a recumbent figure and a simple canopy marked the calm acceptance of the fact of death; in the Renaissance, the tomb was gradually transformed into a pedestal or stage for the portrait statue, now standing erect, and surrounded by allegorical images of Fame and Victory. Behind the pomp and the love of luxury lies the fear of extinction: «The soul of the sixteenth century dared not contemplate its body in death» (XI, 110).

Finally, the Pride of System rejected inspiration, or the instinctive submission of the artist to universal law, and sought instead to formalize the rules of art – the five orders of Vitruvius, the unities of neo-classical drama – until poetry, painting and architecture were «reduced [...] to so many different forms of fetter-dance» (XI, 115). Later writers – Jules Michelet in France, Walter Pater in England – would take precisely the opposite view, and see in the Renaissance the development of an intellectual freedom and independence denied in the Middle Ages. Such freedom, in Ruskin's work, is the substitution of human pride for obedience to divinely-given law.

These forms of Pride were made more dangerous by what Ruskin sees as the infidelity of the age. In a time of religious dispute, even the best of men lost their way, and bestowed on pagan poetry and myth the reverence they could no longer give to Christian texts and traditions. The faculties which had formerly been dedicated to the service of Faith «were now transferred to the service of Fiction» (XI, 130). As the artist felt free to draw his material equally from mythology or the scriptures, neither fully believing nor fully disbelieving in the one or the other, so the subject was used as a means to display his skill, and not the skill as a means to reveal the truth of the subject. Inevitably, there came a time when the images summoned by the artist «began to assume one average value in the spectator's mind» (XI, 130): the sacred and the profane, a Bacchanal and the Nativity, a Madonna and an Aphrodite, all alike were reduced to questions of handling and technique¹⁹. No writer was ever more anx-

¹⁹ When he later came across Robert Browning's poem from 1845, «The Bishop Orders His Tomb at St. Praxed's Church», in which the dying Bishop plans a memorial to himself which mingles religious and classical motifs – Moses the Lawgiver alongside

ious than Ruskin to establish hierarchies of value, and the absoluteness of distinctions; nowhere more than in Renaissance Venice did he feel the danger that these certainties might be eroded, and the slide begun into moral and aesthetic anarchy. What Ruskin regards as the apathy of modern Europe – its lip-service Christianity, its indifference to art, its deadened cities, and its diminished men and women – is essentially the final and «congealed» form of the general collapse of value initiated by the Renaissance (XI, 131).

6. «GROTESQUE RENAISSANCE»

The chapter on «Grotesque Renaissance» opens where that on «Roman Renaissance» leaves off, with the irremediable degradation of Venice. Ruskin begins by focusing on a single spot, the site of the church of Santa Maria Formosa. Until the end of the fourteenth century, this had been the scene of a festival in honour of the ideal of marriage, held each year on 2 February, the feast of the Purification of the Virgin. Nothing remains of the original church, but Ruskin asks the reader to consider the head carved on the bell-tower of its seventeenth-century replacement: «[...] huge, inhuman, and monstrous – leering in bestial degradation, too foul to be either pictured or described»²⁰. And this is only one of many hundreds of such heads around the city. It is as if the central city in the world is also the place of nightmare: one moment the letters in an illuminated manuscript writhing in sexual excess, a moment later statues «sneering» from every bridge, their tongues thrust out in «idiotic mockery» (XI, 144-145). Wherever he looks, Ruskin sees purity about to give way to pollution. Predictably, he responds by defining, or asserting, new distinctions. The leering head is an example of the base grotesque; there must then be another kind, the true or noble grotesque, and the separation between the two kinds must be absolute. In the event, the monstrous proves even more difficult to classify than the beautiful; but Ruskin is often at his most brilliant when tracing what he fears, or abhors.

Ruskin himself admits that while there is an «infinite distance» between the true and the base forms of grotesque, this distance is filled

«Pan / Ready to twitch the Nymph's last garment off» – he wrote that it perfectly encapsulated his own views of the Renaissance.

²⁰ As Jeanne Clegg points out, this was also the wedding day of Ruskin's parents, and the date on which in 1866 he was to propose to Rose La Touche: see Clegg 1981, 126.

by «endless conditions more or less inclining to the evil or the good» (XI, 177). In sum, however, the true grotesque is «the expression of the *repose* or play of a *serious* mind», in the necessary intervals between periods of intense labour; the false grotesque is «the result of the *full exertion* of a *frivolous* one», lingering over the obscene, or expending its best skill on trifles (XI, 170; Ruskin's emphases). This at least has the look of a firm distinction, though it is not easy to re-cast it in strictly formal or visual terms. But it does not quite satisfy Ruskin. In the chapter on «Roman Renaissance» he had insisted that the task of the artist is to be «a seeing and feeling creature», receiving all things «on the broad, white, lucid field of his soul», not grasping at one (XI, 49, 52). By maintaining himself in this state of wise passiveness he will be able to «stay what is fleeting», and to «immortalize [...] the flitting shadow of faint emotion, the imperfect lines of fading thought» (XI, 62). As Tony Tanner points out, there is something like a modernist aesthetic here: a painting, like a poem, can be «a momentary stay against confusion», «a last act of defence against the chaos of the world»²¹. But in defining the noble grotesque Ruskin sees the artist's passivity in a darker light. Even in his playful moods he will feel the presence of sin and death around him; the inescapable «harm and horror of life», its «misery and wrath, and discordance, and danger, and all the work of the dragon and his angels», will speak through his work, whether he will or no (XI, 168). This kind of grotesque – Ruskin calls it the symbolic grotesque – reflects the mystery of the human condition. Where it appears, it testifies to the nobility of the artist, but it is not the product of artistic discipline and control.

What Ruskin is moving towards in this chapter is a discussion of what he calls «the ungovernableness of the imagination». This is most evident in dreams, but even the noblest forms of imaginative power are, Ruskin concludes, «in some sort ungovernable [...] so that the vision, of whatever kind, comes uncalled, and will not submit itself to the seer, but conquers him» (XI, 178). Except in those rare cases when the mind of the artist is entirely «calm, consistent, and powerful», the vision will be seen «as in a broken mirror, with strange distortions and discrepancies» (XI, 179). The fallen human soul at its best resembles a broken diminishing glass, so that «the wider the scope of its glance, and the vaster the truths into which it obtains an insight, the more fantastic their distortion is likely to be» (XI, 181). Like the spirit of Gothic itself, the grotesque in art is the necessary consequence of our «imperfect, childish, and fatigable nature» (XI, 152).

²¹ Tanner 1992, 113. The familiar quotations are from Robert Frost and W.B. Yeats.

It signals both the aspiration of our fallen human natures to achieve an understanding of the divine, and the extent of our failure to do so.

This is the beginning of a new account of the nature of the artist, and of the natural world. In the first volume of *Modern Painters*, Ruskin had written of Turner standing «like the great angel of the Apocalypse [...] with the sun and stars given into his hand», a prophet and visionary appointed to reveal the mysteries of God's universe (III, 254). In the third and subsequent volumes, resumed after the completion of *The Stones of Venice*, it is the tragic humanism of Turner's work which concerns Ruskin. What he now finds in Turner are those qualities which defined the noble grotesque: the fear of sin, the certainty that there is no good or lovely thing in nature without its correspondent darkness, the awareness of human labour, sorrow and death – these are the subjects Ruskin now sees at the centre of Turner's work, as they were increasingly to be at the centre of his own. When he next wrote of Venice, in the fifth and last volume of *Modern Painters* (1860), it was to investigate how Venetian painters, like the Greeks, like Turner, confronted the pain and evil of human life.

REFERENCES

- Bullen 1994 J.B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- Clegg 1981 J. Clegg, *Ruskin and Venice*, London, Junction Books, 1981.
- Fraser 1992 H. Fraser, *The Victorians and Renaissance Italy*, Oxford, Blackwell, 1992.
- Ruskin 1903-12 J. Ruskin, *The Works of John Ruskin*, ed. by E.T. Cook - A. Wedderburn, library edition, London, George Allen, 1903-1912, 39 vols.
- Ruskin 1955 J. Ruskin, *Ruskin's Letters from Venice 1851-1852*, ed. by J.L. Bradley, New Haven, Yale University Press, 1955.
- Tanner 1992 T. Tanner, *Venice Observed*, Oxford, Blackwell, 1992.
- Unrau 1984 J. Unrau, *Ruskin and St Mark's*, London, Thames & Hudson, 1984.
- Williams 1985 R. Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 1985.

IL PORTOGALLO MEDITERRANEO DI WILLIAM BECKFORD: «RECOLLECTIONS OF AN EXCURSION TO THE MONASTERIES OF ALCOBAÇA AND BATALHA»

Miriam Sette

Autore d'indiscussa centralità nella letteratura inglese del periodo a cavallo tra XVIII e XIX secolo, William Beckford appartenne all'alta società e per questo fu inizialmente ricercato negli ambienti più esclusivi. Figlio di un membro del Parlamento nonché ex sindaco di Londra, ereditò nel 1770 un'ingente fortuna, grazie alla quale poté dedicarsi alle sue attività preferite, quali la scrittura, la collezione di libri e opere d'arte, e numerosi viaggi. Con le sue opere e il suo stile di vita decadente, all'insegna di un voluto distacco dalla società, Beckford si conquistò, in una fase successiva, la fama di spirito eccentrico, scontroso e, in certo qual modo, pericoloso¹.

Nel 1782 scrisse in francese il racconto orientale per il quale è soprattutto noto, *Vathek*². Alla stregua di questa opera, al cui genere gotico il nome dell'artefice è indissolubilmente legato, anche il racconto di viaggio *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaca and Batalha*

¹ Si veda, a tal proposito, Boyd 1962.

² *Vathek: An Arabian Tale* fu scritto in lingua francese nel 1782 e tradotto in inglese nel 1786 da Samuel Henley. Il romanzo ha oltre 160 note dell'autore, moltissime delle quali sono corpose e dotte. Importante anello di congiunzione tra la letteratura illuministica e le esperienze pre-romantiche, *Vathek* rappresenta una singolare commistione tra lo stile delle *Mille e una notte*, tradotte in francese da Antoine Galland (Paris, 1704-1708, col titolo *Les Mille et une nuits*, 12 vols.), l'umorismo beffardo dei *Contes philosophiques* di Voltaire e i romanzi neri del pre-romanticismo inglese (cfr. Lonsdale 1983). La prima traduzione inglese delle *Mille et une nuits* dell'orientalista francese Galland è riprodotta, nella sua interezza, nell'edizione a cura di Mack (1995).

(1835)³ è una miscela di molti degli elementi tipici dell'epoca in cui venne scritto: dall'ambientazione esotica, a talune atmosfere gotiche, alla fitta trama di intrighi politici e amorosi.

Nelle *Recollections*, lo scrittore raccoglie le impressioni derivate dal primo soggiorno in Portogallo, compiuto fra il 3 e il 14 giugno 1794. Lo spunto cronachistico e ambientale di cui è permeato l'esotismo della vicenda ha come punto di riferimento le visite ai due famosi monasteri.

È un *incipit* decisamente fiabesco quello che dà inizio alle *Recollections*, che non può non richiamare alla mente lo stile delle *Mille e una notte*, note in Inghilterra sin dagli inizi del Settecento⁴, di cui ricalca anche la struttura a racconti che si incastrano l'uno nell'altro in un arabesco potenzialmente infinito: «THE Prince Regent of Portugal, for reasons with which I was never entirely acquainted, took it into his royal head, one fair morning, to desire I would pay a visit to the monasteries of Alcobaça and Batalha» (*Recollections*, 1).

Agli spostamenti spaziali, aventi come direzione l'occidente del territorio portoghese, corrispondono l'addentrarsi, da parte del narratore autodiegetico, nella dimensione temporale del passato e, parallelamente, l'evasione dalla realtà presente, che si traducono, a livello di scrittura, in un'alternanza tra linguaggio documentaristico-descrittivo, tipico della narrativa di viaggio, e linguaggio immaginario o strutturato secondo la logica della visione poetica.

Se il modello immaginativo soggiacente è rappresentato dal Mediterraneo, l'intreccio di *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Batalha* palesemente drammatizza la resistenza al cambiamento da parte di una sensibilità estremamente estetizzante e poco incline a riconoscere, nei passaggi repentini e nelle brusche variazioni, i segni di un qualche progresso umano:

³ Tutti i riferimenti nel testo si rifaranno all'edizione originale del 1835 e, d'ora in poi, si utilizzerà la forma abbreviata *Recollections*.

⁴ Fra le successive traduzioni in inglese delle notti arabe, sono da menzionare in particolare quelle di Edward William Lane (*A New Translation of the Book of the Thousand Nights and One Night. Known in England as the Arabian Nights' Entertainment*, London, 1838-1842), di John Payne (*The Book of the Thousand Nights and One Night*, London, 1882-1884) e di Richard Francis Burton (*The Book of a Thousand Nights and a Night. A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights*, I-X, Benares, Kamashastra Soc., 1885-1886; *Supplemental Nights to the Thousand Nights and a Night*, XI-XVI, Benares, Kamashastra Soc., 1886-1888). Sul fascino esercitato dall'Oriente sulla sensibilità illuminista inglese si rimanda a Ballaster 2005 e ad Aravamudan 2011.

The traces of John the Fifth's munificence were then visible in all their freshness and lustre. Since those golden days of reciprocal good-will and confidence between the landlord and the tenant, the master and the servant, what cruel and arbitrary inroads have been made upon individual happiness! What almost obsolete oppressions have been revived under new-fangled, specious names! What a cold and withering change, in short, has been perpetrated by a well-organized system of spoliation, tricked out in the plausible garb of philosophic improvement and general utility. (*Recollections*, 227)

Non si sfugge alla sensazione di essere di fronte a un temperamento tendenzialmente conservatore, mascherato in superficie dall'attivismo risultante dalla partecipazione, effettiva e tutt'altro che sdegnante, alla vita che si svolge nei luoghi visitati dall'autore⁵, dalla entusiasta registrazione, che egli compie, di eventi, usi, curiosità e di tutto quanto altro scaturisca dall'incontro tra due culture differenti, dai continui spostamenti geografici cui egli si sottopone incessantemente, nonché dalla stessa scelta di una forma letteraria, quella del resoconto di viaggio appunto, che piuttosto si ascrive alla dinamica del movimento.

È indubitabile che un'indagine diretta a far luce sulle *Recollections* prospetti problemi di non facile risoluzione. Richiede, da parte dell'ermeneuta, un vaglio particolarmente attento e disincantato delle informazioni. E ciò vale soprattutto per quel che concerne l'esame delle didascalie cronachistiche, ove a prevalere è sovente il tono entusiastico e apologetico a scapito dell'oggettività del giudizio, cui si affiancano forbite descrizioni o fantasiose digressioni estetiche che, per quanto dettagliate, risultano per loro stessa natura inadatte a fornire una precisa illustrazione storica di quanto si svolgesse nei luoghi visitati dall'autore. Si scopre, ad esempio, un errore storico nel resoconto della dodicesima giornata, in cui l'autore narra del suo incontro con il principe Giovanni VI di Braganza, futuro re di Portogallo e marito di Carlotta Gioacchina di Borbone-Spagna. È a Carlo VI, e non all'imperatore Leopoldo I⁶, che Beckford attribuisce

⁵ Invero, accanto a diligenti annotazioni riguardanti le novità che egli va scoprendo nella cultura materiale e nelle abitudini di vita delle popolazioni del Portogallo, l'interesse mostrato dall'autore è rivolto ai personaggi storici, ai sovrani (D'Elia 1994, XII: «[Beckford] accenna tra gli altri a Giovanni I il Grande, Giovanni II il perfetto, Giovanni V il magnanimo, e Giovanni IV il Clemente, coprendo un arco di tempo che va dal 1385 al 1826»), all'alta gerarchia ecclesiastica, alle località più significative, ai nomi geografici, agli aspetti artistici, alle tematiche antropologiche e sociologiche.

⁶ Leopoldo I (Vienna, 1640-1705), arciduca d'Austria, re d'Ungheria (1655-1705), di Boemia (1658-1705) e imperatore del Sacro Romano Impero (1657-1705).

la paternità di Maria Anna d'Austria⁷: «John the Fifth having married the Archduchess, daughter of the Emperor Charles the Sixth, he had therefore an hereditary claim to those wide-spreading, domineering lips, which so remarkably characterised the House of Austria, before it merged into that of Lorraine» (*Recollections*, 211-212).

È evidente, insomma, che le *Recollections* non rappresentano un resoconto di viaggio fedele e oggettivo. Per giungere a comprendere il significato di una narrazione di tale genere, così frammentata e contraddittoria, è pertanto necessario affidarsi non soltanto alla documentazione⁸, ma anche e soprattutto all'intuito interpretativo, sino a effettuare paradossalmente una recensione critica sul non detto, con tutti i rischi e le difficoltà che questo tipo d'approccio comporta. Tale è la strategia assunta in questa sede, ove la ricomposizione di un'immagine disgregata dal trascorrere del tempo intende porre in risalto come con Beckford il resoconto di viaggio, connettendosi con altri generi letterari come le cosiddette memorie, permetta di essere oggetto di intromissioni da parte del dato autobiografico rimanendo, tuttavia, capace di vivere una propria vita autonoma. In fin dei conti, la grandezza del genere del diario di viaggio risiede nell'estrema plasticità della sua struttura. Non è soltanto pura descrizione dei luoghi, ma, e soprattutto, tentativo di riscrivere l'esperienza sulla base del gusto e della sensibilità dell'autore.

Se l'assenza di un ricco repertorio di note esplicative fornisce ben poche informazioni aggiuntive indispensabili per colmare, o meglio, diminuire l'intrinseca distanza storica e linguistica che, inevitabilmente e sensibilmente, avverte chi intraprenda un lavoro di interpretazione testuale, quel che va subito detto è che il materiale dispiegato nelle *Recollections*, pur nella limitatezza dei dettagli cronologici, costituisce un utile mezzo di cui si dispone per giungere a una conoscenza diretta di Beckford.

Il viaggio in letteratura è, invero, una metafora più che una esplorazione effettiva di mondi sconosciuti che sollecitano la curiosità dell'autore. La dimensione della curiosità insoddisfatta è particolarmente evidente nelle *Recollections* ove, come nel *Journal of a Voyage to Lisbon* (1755) di Henry Fielding, si espone in modo non sistematico, ma sincretico, il percorso in

⁷ Maria Anna d'Austria (d'Asburgo, 1683-1754) fu ava, per parte materna (bisnonna), di Giovanni VI di Braganza.

⁸ È interessante ricordare che il personaggio di Ehrhart è il medico Dr. Projectus Errhardt, che nel 1782 accompagnò Beckford nel suo secondo viaggio verso l'Italia. Gli altri compagni erano il pittore J.R. Cozens, il reverendo John Lettice, suo tutore e *factotum*, il clavicembalista John Burton e un seguito «così numeroso che, ad Augusta, Beckford fu scambiato per l'imperatore d'Austria» (Pagano *et al.* 2000, 128).

Portogallo. È questo lo spazio narrativo in cui, più che la descrizione di luoghi, vicende, ispirazioni, si attualizza la proiezione delle fantasticherie di cui l'autore è capace per investire il Portogallo di tanti indicatori che lo collocano inequivocabilmente nella memoria dei paesi mediterranei, e non nella sponda atlantica verso le cui avventure il paese ha, all'opposto, mostrato le propensioni della sua identità e la sua vocazione imperiale:

A sky of intense azure, tempered by fleecy clouds, discovered itself between the tracery of innumerable arches; the summer airs (aure estive) fanned us as we sat; the fountain bubbled on; the perfume of orange and citron flowers was wafted to us from an orchard not far off: but, in spite of all these soft appliances, we remained silent and abstracted [...]. We advanced in procession through courts and cloisters and porches, all constructed with admirable skill, of a beautiful grey stone, approaching in fineness of texture and apparent durability to marble [...]. We passed the refectory, a plain solid building, with a pierced parapet of the purest Gothic design and most precise execution, and traversing a garden-court divided into compartments, where grew the orange trees whose fragrance we had enjoyed, shading the fountain by whose murmurs we had been lulled, passed through a sculptured gateway into an irregular open space before the grand western façade of the great church – grand indeed – the portal full fifty feet in height, surmounted by a window of perforated marble of nearly the same lofty dimensions, deep as a cavern, and enriched with canopies [...]. As soon as we drew near, the valves of a huge oaken door were thrown open, and we entered the nave, which reminded me of Winchester in form of arches and mouldings, and of Amiens in loftiness. There is a greater plainness in the walls, less panelling, and fewer intersections in the vaulted roof; but the utmost richness of hue, at this time of day at least, was not wanting. No tapestry, however rich – no painting, however vivid, could equal the gorgeousness of tint, the splendour of the golden and ruby light which streamed forth from the long series of stained windows: it played flickering about in all directions, on pavement and on roof, casting over every object myriads of glowing mellow shadows ever in undulating motion, like the reflection of branches swayed to and fro by the breeze. We all partook of these gorgeous tints – the white monastic garments of my conductors seemed as it were embroidered with the brightest flowers of paradise, and our whole procession kept advancing invested with celestial colours.

Gli antichi chiostri, le sacrestie barocche, i giardini di aranci e albicocchi, gli effetti di luce sulle vetrate, le grandiose facciate delle chiese, come pure – altrove nel testo – i lauri venerandi, le cappelle sepolcrali, le sale dei banchetti, le campane del convento, le vedute marine, sono tutte immagini mediterranee e producono audaci pensieri retrospettivi, al confine della

visione onirica, che trasformano l'aneddotica di viaggio, distribuita in dodici giornate (tante quante le sezioni dello scritto), in una ricognizione di elementi paesaggistici, storici e culturali che hanno la funzione di esaltare una intimità travagliata alla ricerca, nel viaggio, di una cura.

Sono note le vicende traumatiche della vita di Beckford: a causa delle insinuazioni di un giudice, è assalito da una violenta campagna di stampa che gli scatena addosso la taccia infamante di pedofilo. Fugge così dall'Inghilterra alla volta del Continente, con la meta finale del Portogallo per il recupero della solitudine, alla ricerca di oblio, in modo da riconciliarsi con l'intimità calda e accogliente di un paese che lui stesso, nello schema del quarto giorno, descrive come «Peaceful State of Portugal compared to other parts of the Continent» (*Recollections*, 26). La Francia è, invero, alle prese con la Rivoluzione, in Italia sono in corso i moti popolari a Napoli e, in generale, i moti borghesi filo francesi contemporanei alla Rivoluzione, la Spagna si confronta con i postumi della guerra di secessione, la Grecia è turca e, dunque, ai bordi della antica identità mediterranea. Il Portogallo è, invece, il luogo di eremi pacifici che avallano un clima di tranquillità e di continuità tradizionale superiore agli altri paesi mediterranei, percorsi, a quel tempo, da una vitalità turbolenta che gli ricordava la drammaticità delle sue angosce⁹. Non a caso visita due monasteri, ovvero luoghi in penombra, ovattati, porti ideali per il proprio travaglio, nello stato del Portogallo, che non è annesso all'immagine di un paese isolato sull'Atlantico, bensì recuperato alla più profonda appartenenza all'abbraccio assolato e consolante del Mediterraneo:

How often, contrasting my present situation with the horrid disturbed state of almost every part of the Continent, did I bless the hour when my steps were directed to Portugal! As I sat in the nook of my retired window, I looked with complacency on a roof which sheltered no scheming hypocrites, on tables, on which perhaps no newspaper had ever been thrown, and on neat white pillows, guiltless of propping up the heads of those assassins of real prosperity – political adventurers. The very air which kept playing around my temples seemed to breathe contentment; it was genially warm, not oppressive, and brought with it the intermingled fragrance of mountain herbs and native flowers. (*Recollections*, 30)

⁹ Cfr. Pepe 1994, 8: «[Beckford lascia] l'Inghilterra nel luglio del 1785. Si reca in Svizzera, in Portogallo e poi in Spagna. Il clamore suscitato dalla notizia dei rapporti intrattenuti con la diciottenne principessa di Listenais, il marito di lei, quattordicenne, e il diciannovenne principe di Carency, lo convince a riparare in Francia. Soggiorna perlopiù a Parigi dove è testimone della presa della Bastiglia».

La metafora sottesa al viaggio di Beckford in Portogallo appare ormai rivelata: esplorare le plaghe tranquille del paese come viaggio interiore alla ricerca di una intimità nei grandi monasteri pervasi di misticismo e di quiete e, tuttavia, non identificare quella quiete portoghese con la solitudine atlantica, perché il più vero e profondo bisogno è lasciarsi abbracciare dalla grande conca mediterranea. Questa, come una madre, allevia le pene e recupera il viaggiatore, via via accolto nel proprio seno, all'integrità del sereno ricongiungimento con la propria profondità autentica, qualsiasi essa fosse e qualsiasi fosse il discredito della stampa inglese, onde tornare in Inghilterra purificato e indenne dalle sofferenze patite per via di una campagna di odio intollerante. La cura consiste nel percorso in tutte le simbologie di un Portogallo mediterraneo, reso tale per l'urgenza dell'abbraccio riconciliativo in un mondo concluso:

There we found ourselves in a most comfortable antiquated mansion, perfectly cool and clean; the floors neatly matted, the tables covered with the finest white linen, and, in bright clear caraffes of Venetian glass, the most beautiful carnations I ever met with, even at Genoa in the Durazzo Gardens.

The wide latticed windows of the apartment allotted to me commanded the view of a boundless vineyard in full luxuriant leaf, divided by long broad tracts of thyme and camomile, admirably well kept and nicely weeded. From this immense sea of green leaves rose a number of plum, pear, orange, and apricot trees; the latter procured by the monks directly from Damascus, and bearing, as I can testify, that most delicious fruit of its kind called «eggs of the sun» by the Persians; – even insects and worms seem to respect it, for no trace could I discover of their having preyed on its smooth glowing rind and surrounding foliage.

Beyond these truly Hesperian orchards, very lofty hills swell into the most picturesque forms, varied by ledges of rock, and completely inclose this calm retirement; wild healthful spots of delicate herbage, which the goats and sheep, whose bells I heard tinkling in the distance, are scarcely more partial to than myself. (*Recollections*, 28-29)

Il giardino mediterraneo¹⁰ è luogo deputato alla meditazione, è un rifugio, è spazio di un'immersione nella naturalità vivente, che non rinvia a un vissuto culturalmente costruito, a organizzazioni geometrizzate, a sovrapposizioni di tecnologie antropiche, come è invece il giardino inglese, la cui naturalità è soltanto apparente. Con l'arte del giardino si vuole educare la

¹⁰ Per la tematica del giardino nella letteratura e nella cultura mediterranea, si vedano i saggi introduttivi compresi nella serie *Riscritture dell'Eden*, curata da Andrea Mariani (Mariani 2006-14).

natura a essere naturale, mentre si costituisce una finzione. L'evoluzione del sentimento della natura passa in Inghilterra, come è noto, anche nelle forme del linguaggio effimero e vulnerabile di un'arte del giardino, attraverso lo scarto dall'aiuola rigida e geometrica del giardino italiano o francese, alla linea ondulata e alla composizione a macchia spontanea del *landscape gardening*.

Nelle *Recollections* di Beckford si estende, invece, un paesaggio intimamente vissuto nella continuità di aspettative da sempre interiorizzate, prodotte dalla consuetudine con la memoria di lunga durata, nel riconoscimento di forme naturali originarie e di tradizioni secolari. Si comprende, perciò, tutto il senso della precedente citazione. Emerge la più autentica espressione dell'intimo vissuto di Beckford in un ambiente meridionale, diverso da quello inglese, in cui sente di ritrovare un'antica culla di accoglienza e purezza, raffinatezza e sollecitazione estetica, immersa in uno spazio edenico di fiori e frutti, di vegetazione lussureggiante popolata da armenti, colline e rocce. La natura madre si offre nella sua versione originaria, tradizionale e incontaminata, con i caratteri di un meraviglioso eden, come luogo dell'anima superiore ai più straordinari giardini mai visitati e più prossimo a quello mitico e sognato delle Esperidi, che lenisce tutti i dolori e rinnova i desideri vitali.

Dietro siffatta illustrazione del giardino mediterraneo si cela un messaggio che va decifrato. La sua descrizione è una critica dell'ordine imposto, una messa in discussione della politica inglese del presente e va intesa, paradossalmente, come elemento di riferimento paradigmatico di un discorso profondamente culturale. Il giardino è visto come sistema modellizzante secondario, che si dà come specchio e sintesi della politica del presente e al tempo stesso cifra segreta del mondo privato. Alla luce di tale stimolante connessione tra paradigma e letteratura, il giardino può essere concepito come spazio narrante/spazio narrato.

Il giardino mediterraneo di Beckford esprime un'estetica del gusto e insieme una testimonianza etico-politica. Beckford contrasta l'evoluzione del *gardening* come forma di allontanamento dall'ordine naturale delle cose. Il giardino inglese si impone come il culmine di una estenuazione della tendenza manipolatoria dell'uomo nei confronti della natura, che viene piegata a un *ordo artificialis* in cui si realizza la negazione della natura, la negazione dell'uomo. Si giunge a un trionfo dell'artificio, e in questo senso il giardino è un falso. La sua conclusione è che l'innocenza è stata sopraffatta dal male, il giardino dell'Eden si è trasformato in anti-mondo¹¹, me-

¹¹ Sull'argomento si veda Assunto 1982.

tafore di un giudizio severo, ma anche motivato dalla ripulsa ricevutane, del sistema politico inglese, che reprime le naturalità private come le autonomie regionali con cui viene a contatto, tendendo a instaurare una logica della grande espansione sotto un solo modello, commerciale e coloniale¹². Beckford mira a scuotere il sistema politico inglese e le sue rassicuranti ipocrisie.

Il paesaggio mediterraneo gli procura una sensazione di pace e benessere. Tuttavia Beckford non trascura di comprendere nelle sue impressioni di viaggio, da osservatore obiettivo quale è, quegli elementi che la sua malcelata natura di aristocratico gli segnala come di disturbo. Non manca, dunque, di lamentare la lascivia e la propensione all'ingordigia diffuse nel monastero di Alcobaça, né tralascia di descrivere la bruttezza dei lineamenti dell'Infanta, la spagnola doña Carlota, la futura regina: «[I beheld the Alcina of the place] seated in the oriental fashion on a rich velvet carpet spread on the grass [...] surrounded by thirty or forty young women, everyone far superior in loveliness of feature and fascination of smile to their august mistress» (*Recollections*, 207). Ciononostante, l'attrazione per la «sublime sight» (*Recollections*, 181) del paesaggio portoghese non subisce alcun raffreddamento dal momento che, a mitigare il fastidio per gli aspetti più negativi di tale realtà, interviene, prontamente e immancabilmente, il conforto che gli procura la consapevolezza di vagare per un territorio su cui, un tempo, si impressero le orme di illustri predecessori. Nel suo alone fascinoso, il passato sprigiona tutta la sua carica utopica, e Beckford, rievocando un tempo che è stato, allevia la sua ansia di ritrovarsi migliorato nel futuro. Come il sole al tramonto, la nostalgia del passato si insinua, trepida, entro levigati scenari e assomma su di sé la magia del ricordo della luce trascorsa e la speranza di quella futura. Laddove la solitudine ha il profilo di una grazia antica, ogni viaggio è un'esplorazione intorno al proprio destino.

Il grande cerchio raccolto e concluso del Mediterraneo, con i paesi che su di esso si affacciano a corona, rappresenta, invero, l'accoglienza lenitrice di un abbraccio salvifico. Le *Recollections* di Beckford costituiscono, pertanto, una selezione di elementi scelti dall'urgenza del conforto interiore, ricostruiti *a posteriori* dall'immaginazione produttiva dell'autore, come autentica espressione di una metafora salvifica, nella visita consolatoria ai quieti e solenni monasteri portoghesi. In tal modo, vengono invece trascurati gli elementi oggettivi della geografia e della storia portoghese, che rinviano anche allo spazio aperto e, per questo senza intimità e senza

¹² Cfr. Leask 2004.

consolazione, dell'Atlantico, esposto alla rischiosità delle avventure che l'Oceano comporta. L'abbraccio del Portogallo è cercato perché isolato e quieto, e di conseguenza retrospettivamente visualizzato come paese mediterraneo.

Non è un caso che, al ritorno in Inghilterra, Beckford avverta l'ansia di distruggere i palazzi aviti, né che ricostruisca la magione paterna in stile gotico, ovvero carica di drammaticità e tensione¹³. Sembra che egli voglia negare tutto per ricominciare, addossando alla famiglia la colpa di averlo generato deviante. Pertanto il suo viaggio non è finalizzato a soddisfare la curiosità di un intellettuale che voglia scoprire mondi nuovi, ed è per questo che l'aneddotica, i luoghi, la natura, la società, la storia che documenta non sono né realistici né organici, bensì elementi selezionati da una fantasia produttrice che evidentemente li ha riconnessi, nella fase della stesura, alla riconsiderazione delle sue esigenze interiori. Beckford ha inteso, col suo viaggio in Portogallo, fuggire in un luogo esposto all'Oceano, al cospetto, dunque, di flutti degni del sublime burkiano, ma ha anche voluto abbandonarsi alla calma delle abbazie, all'intimità delle sacrestie adorne, ai giardini pieni di frutti mediterranei.

Quella di Beckford è, con tutta evidenza, una ricerca consolatoria, come si evince da alcune definizioni del Portogallo espresse nel resoconto della quarta giornata. Il Portogallo, «[a] calm Retirement» (*Recollections*, 26), assurge allora a riflesso psichico di un'angoscia che è nel soggetto e, al contempo, a spazio mitico, orizzonte poetico, nuovo inizio, il luogo stesso della rivelazione del Divino in tutte le sue forme, così come lo era stato il misterioso Oriente della sua precedente scrittura¹⁴. L'urgenza della ricerca della madre accogliente, che lo legittimava per quello che era senza dover tradire la sua identità, lo induce a preferire all'Inghilterra puritana la metamorfosi mediterranea. È questa la metafora profonda della poetica, dell'*animus* di tutta la sua opera. Beckford amerebbe che l'Inghilterra fosse non puritana e intransigente, ma cattolica e tollerante come i paesi del Mediterraneo. Nel traslare tutto ciò a livello di scrittura, Beckford procede a una reinvenzione radicale del suo vissuto, a un investimento con pensieri metariflessivi sul nucleo poetico della fantasia ispirativa. Il senso profondo

¹³ Beckford demolì gran parte dell'edificio voluto dal padre e utilizzò i materiali da costruzione per la nuova struttura di Fonthill Abbey, racchiusa da un muro alto dodici piedi, attorno al quale si estendevano 524 ettari di territorio. Commissionò la ricostruzione a James Wyatt nel 1796, e i lavori giunsero a completamento nel 1812. Cfr. Davis 2000, 104-113.

¹⁴ Cfr. Said 2003.

di desideri, proiezioni, angosce da superare suscita una lettura *a posteriori* del viaggio, con tutta la carica di significati di cui l'autore stesso lo dotava, ma di cui probabilmente non si era reso conto mentre lo effettuava. Questo gioco tra pensieri metariflessivi che egli ricorda *a posteriori* e l'urgenza interiore di esprimere una metafora nel racconto, qualcosa di simile a una verità indicibile, sono processi che non consentono all'autore di rivelare, in maniera esplicita, di aver intrapreso il viaggio per sfuggire a un'accusa infamante e per recuperare se stesso. Egli mira a esprimere la sua condanna dell'Inghilterra intransigente, mostrando una preferenza per il mondo classico greco-romano più tollerante, centro di attrazione del suo viaggio. Si erge pertanto da giudicato a giudice, dinamica usuale nella fuoriuscita dai drammi sociali, e tale atteggiamento risolve in parte il suo dramma. Al ritorno in Inghilterra, il duro confronto con quel mondo più spigoloso e bigotto produce in lui la necessità di una metamorfosi dal sogno alla realtà, che gli impone azioni violente di rigetto. Distrugge, appunto, i palazzi aviti, per ricostruirne un altro, ovvero contesta le sue origini e la cultura delle sue origini. Chiarissima metafora di una *renovatio ab imis* che completa quell'autoassoluzione, quell'autopromozione culturale che aveva cercato con il viaggio in Portogallo. La metafora del ritrovamento della civiltà autentica, sulla base della quale poter giudicare l'intolleranza inglese a favore della tolleranza greco-romana, non è più sufficiente perché Beckford mette in gioco in questo confronto diretto la propria identità per rifarsene un'altra. Questa è la parabola di un grande autore che, nell'apparente levigatezza imperturbabile del *self-control* inglese, stempera, ma non può estinguere, il vulcano interiore che lo anima.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aravamudan 2011 S. Aravamudan, *Enlightenment Orientalism: Resisting the Rise of the Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- Assunto 1982 R. Assunto, *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini, 1982.
- Ballaster 2005 R. Ballaster, *Fabulous Orient: Fictions of the East in England, 1662-1785*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Beckford 1835 W. Beckford, *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaca and Batalha*, London, Bentley, 1835.

- Beckford 1983 W. Beckford, *Vathek: An Arabian Tale*, ed. by R. Lonsdale, Oxford, Oxford University Press, 1983.
- Beckford 1994a W. Beckford, *Ricordi di viaggio ai monasteri di Alcobaca e Batalba*, introd. di G. D'Elia, trad. it. di D. Cosmai, Bari, Ladisa, 1994.
- Beckford 1994b W. Beckford, *Un Califfo a Venezia*, a cura di P. Pepe, Napoli, Guida, 1994 (*Italy. With Sketches of Spain and Portugal*, 1835).
- Boyd 1962 A. Boyd, *England's Wealthiest Son: A Study of William Beckford*, London, Centaur Press, 1962.
- Davis 2000 W. Davis, «The Site of Sexuality: William Beckford's Fonthill Abbey, 1780-1824», in R.A. Schmidt - B.L. Voss (eds.), *Archaeologies of Sexuality*, London, Routledge, 2000, 104-113.
- Fielding 2008 H. Fielding, *The Journal of a Voyage to Lisbon, Shamela, and Occasional Writings*, ed. by M.C. Battestin, Oxford, Clarendon Press, 2008.
- Leask 2004 N. Leask, *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Mack 1995 R.L. Mack (ed.), *Arabian Nights' Entertainments*, New York, Oxford University Press, 1995.
- Mariani 2006-14 A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden*, I-II, Napoli, Liguori, 2003-2004; III-VI, Venezia, Mazzanti, 2006-2010; VII-VIII, Milano, LED, 2012-2014.
- Pagano et al. 2000 G. Pagano et al., «Cultura ed economia: aspetti del 'Grand Tour'», *Annali di Architettura* 12 (2000), 127-141.
- Said 2003 E.W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Harmondsworth, Penguin Books, 2003.

«AN ENGLISH WOMAN IN A STRANGE LAND»: LUCIE DUFF GORDON E LE «LETTERS FROM EGYPT»

Emanuela Ettorre

«Bisogna ritornare per scrivere, quanto meno ritornare a casa»¹, osserva Marc Augé, riflettendo sul ruolo della memoria e sull'esigenza di un metodo cui ogni viaggiatore, esploratore o etnologo dovrebbe attenersi nella sua scrittura odepórica. Ma Lucie Duff Gordon non tornerà mai in Inghilterra, si spognerà al Cairo, nel luglio del 1869, dopo aver trascorso sette anni nella terra d'Egitto e, per sua volontà, dopo essere stata sepolta con abiti e riti musulmani. Nata a Londra nel 1821, figlia di John e Sarah Austin, Lucie Duff Gordon è ricordata non solo per le numerose traduzioni dal francese e dal tedesco², ma soprattutto per le *Letters from Egypt*, una raccolta epistolare che la lega ai suoi familiari durante la lunga permanenza in Africa e che delinea, nei minuziosi dettagli, le peregrinazioni della viaggiatrice e i suoi più intimi turbamenti. Dopo aver contratto la

¹ Augé 2004, 10.

² Il primo lavoro della Duff Gordon è la traduzione delle *Stories of the Gods and Heroes of Greece* dello storico tedesco Berthold Niebuhn; ricordiamo, inoltre, la traduzione di un volume di Wilhelm Meinhold sulla stregoneria, *Maria Schweidler Die Bernsteinhexe*, tradotto con il titolo di *The Amber Witch* e pubblicato da John Murray nel 1844. Successivamente, dopo la lettura di *Eothen*, il diario di viaggio che Kingslake scrisse durante i suoi spostamenti nell'Europa dell'Est, a Costantinopoli, in Grecia, Palestina ed Egitto, e del volume di Edward Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, la Duff Gordon iniziò ad appassionarsi alla cultura islamica. Di qui le traduzioni dei testi *The Prisoners of Ab del-Kader* di un tenente francese, M. de France, e *The Soldier of the Foreign Legion* di un soldato tedesco, Clemens Lamping, che si lasciò conquistare dal fascino delle ambientazioni e della cultura araba. Va menzionata, inoltre, la traduzione dal tedesco, in tre volumi, delle *Memoirs of the House of Brandenburg* di Leopold von Ranke, nel 1848. Fu questa la prima di una serie di traduzioni di testi storici.

tubercolosi, all'età di quarantun anni, Lucie decide di partire per l'Egitto, accompagnata soltanto dalla domestica Sally e da un giovane e premuroso servitore arabo, Omar, che le sarà d'aiuto per comunicare, rimanendole fedele sino al giorno della sua morte.

Cresciuta in un ambiente culturalmente stimolante, grazie alla frequentazione di personalità quali Jeremy Bentham e John Stuart Mill, Lucie Duff Gordon si distingue per le spiccate qualità intellettuali e il radicalismo politico; nella sua casa di Westminster saranno accolte le figure più illustri del panorama letterario e scientifico dell'Inghilterra vittoriana: Charles Dickens, George Meredith, W.M. Thackeray, Tennyson e Carlyle rappresentavano la cerchia di amici di Lucie e del marito Alexander Duff Gordon. Eccentrica e ribelle, non si adattò mai ai valori e alle istanze del perbenismo, all'inevitabile ruolo dimidiato della donna e, come osserva George Meredith, a cui era legata da profondo affetto, «she had [...] her number of detractors, whom she excused. What woman is without them, if she offends the conventions, is a step in advance of her day, and, in this instance, never hesitates upon the needed occasion to dub things with their right names?»³. Pur restando fedele ai principi del matrimonio e all'istituzione della famiglia, Lucie Duff Gordon sceglie un esilio che la porterà ad allontanarsi definitivamente dal marito e dai tre figli, e ad affidarsi solo alla scrittura per tenere in vita gli affetti e colmare i vuoti dell'assenza.

Le *Letters from Egypt*, non diversamente da un diario quotidiano, sono la testimonianza di una viaggiatrice senza dubbio sensibile all'estetica dei paesaggi e delle figure umane, ma anche pronta a riconoscere negli spazi dell'*otherness* la possibilità di esplorare il proprio io: «A book about herself, about her discovery of 'the real Arabian nights' of Egypt [...] with all its poetry, kindness and beauty»⁴. Con queste parole la biografa Katherine Frank definisce il volume di Lucie Duff Gordon che, attraverso l'inevitabile scelta di un esilio in Africa, troverà «not loss but undreamt-of gain, not recovery but a species of rebirth»⁵. La necessità di trasferirsi

³ G. Meredith, «Introduction», in Gordon 2002, xxii. La raccolta di lettere di Lucie Duff Gordon fu edita dapprima da Macmillan, nel 1865, con una Prefazione della madre Sarah Austin. L'edizione qui riportata, a cura di sua figlia Janet Ross, con un'Introduzione di George Meredith e alcune illustrazioni di Edward Lear, fu pubblicata nel 1902 e include tutte le lettere della madre fino a pochi momenti dalla sua morte, avvenuta nel luglio del 1869. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; d'ora in avanti, nel testo, l'indicazione della pagina sarà fornita tra parentesi, preceduta dalla sigla LE.

⁴ Frank 2007, 4.

⁵ *Ibidem*.

in Oriente per sopravvivere alla tubercolosi diviene anche lo strumento più idoneo per inserirsi in un ampio dibattito scientifico, imperialistico ed estetico, che i viaggiatori del XIX secolo si trovavano ad affrontare. In ogni caso, la decisione di abbandonare l'Inghilterra e fuggire in Egitto non rappresenterà soltanto l'attraversamento di una soglia e il raggiungimento di uno spazio *altro*, ma anche una sfida e un impegno per riconsiderare la legittimità delle restrizioni spaziali e il ruolo della donna all'interno della sfera pubblica. Ogni alternativa alla prevedibilità dell'ambiente domestico e familiare era per i vittoriani il luogo di un atto trasgressivo; viaggiando da sola, la donna era percepita come «strange, eccentric and sexualised»⁶. Al tempo stesso, attraverso i resoconti di viaggio, e adottando talora una prospettiva scientifica ed etnografica, ella si collocava in un ambito considerato inappropriato per il proprio sesso. In questo senso, la scrittura della Duff Gordon non è una mera reazione sentimentale e una risposta emotiva alle suggestioni evocate dal paesaggio orientale e solitamente attribuite all'immaginario femminile; essa mette in scena una vera e propria riflessione sul senso dei valori sociali, sessuali e culturali, e sull'effettiva validità delle categorie familiare/sconosciuto, privato/pubblico, straniero/nativo. Le testimonianze di Lucie Duff Gordon si differenziano dalle opere degli studiosi orientalisti e da quelle dei viaggiatori che negli spazi del Mediterraneo coglievano soprattutto una terra dell'immaginazione, fatta di memorie e suggestioni esotiche, ma lontana dalla vita reale, disconnessa, cioè, dalla verità dei popoli e dall'essenza della loro storia. La viaggiatrice si stupisce di come gli occidentali abbiano da sempre costruito un'immagine inautentica dell'Oriente, corrotta dal pregiudizio, dall'incapacità di osservare con uno sguardo nuovo ciò che, in caso contrario, può solo apparire inusuale e talora inconcepibile. È per questo che, leggendo le opere di Harriet Martineau, pur lodandone le qualità descrittive, la Duff Gordon ne denuncia un'indiscutibile propensione al pregiudizio, nonché l'assenza di interesse nei confronti degli autoctoni: «[...] the people are not real people, only part of the scenery to her, as to most Europeans» (LE, 108). Similmente ad altri viaggiatori, la Martineau non riuscirebbe a superare la diversità comportamentale dei popoli, considerandola solo come un ostacolo insormontabile al raggiungimento di una qualsiasi missione civilizzatrice⁷, laddove per la Duff Gordon «their

⁶ Foster - Mills 2002, 175.

⁷ Può essere utile ricordare che, come osserva Deborah A. Logan, «Martineau, in her life and career, embodied the spirit of revolution, reform and imperialism that found expression in the literature of the period» (Logan 2010, 1).

feelings and passions are just like our own» (LE, 112). Riferendosi ancora agli scritti della Martineau, così scrive in una lettera alla madre, nel febbraio del 1864, mentre si trova a Luxor:

Have we grown so very civilized since a hundred years that outlandish people seem like mere puppets, and not like real human beings? Miss Martineau's bigotry against Copts and Greeks is droll enough [...] and her attack upon hareeems outrageous; she implies that they were brothels. (LE, 112)

Ma quello che più disorienta la viaggiatrice di fronte ai racconti dell'Oriente è il frequente ricorso a modelli finzionali, a costruzioni fantasiose e stravaganti che rischiano di divenire oggetto di derisione poiché lontane dalla verità: «Fancy pictures of Eastern things are hopelessly absurd, and fancy poems too. I have got hold of a stray copy of Victor Hugo's '*Orientales*', and I think I never laughed more in my life» (LE, 140). Paradossalmente, invece, l'innata semplicità e la millenaria disposizione all'incontro con l'altro renderebbero la popolazione araba più pronta a confrontarsi con la differenza, a essere «more unprejudiced than we are» (LE, 140), a far sì che lo sguardo verso il nuovo sia animato da «sweetness and delicacy of feeling – the horror of hurting anyone [...]» (LE, 125).

Consapevole di ciò che ella definisce «the affinity of the British mind for prejudice»⁸ (LE, 40), Lucie Duff Gordon osserva la realtà orientale libera da quei luoghi comuni su cui era stata invariabilmente costruita l'identità della popolazione del Nord Africa:

Of all the falsehoods I have heard about the East, that about women being old hags at thirty is the biggest. Among the poor fellah women it may be true enough, but not nearly as much as in Germany; and I have now seen a considerable number of Levantine ladies looking very handsome, or at least comely, till fifty. (LE, 20)

La scrittrice entra nel territorio africano e si cala subito nella nuova realtà fatta di antiche tradizioni, superstizioni, leggende, della sacralità del Ramadan e del Bairan, ma anche di sofferenze, epidemie di colera, malattie del bestiame, sommosse popolari, rivolte contadine e, non ultimo, di lunghi e stancanti viaggi sul Nilo per raggiungere le destinazio-

⁸ La propensione britannica al pregiudizio, cui Lucie Duff Gordon ripetutamente fa riferimento nell'epistolario, riguarda molteplici aspetti. In questo caso la viaggiatrice si riferisce al modo in cui sono considerati i cristiani in Oriente: «[...] every Englishman I have seen scorns the Eastern Christians, and droll enough that sinners like Kingslake and I should be the only people to feel the tie of the 'common faith'» (LE, 49).

ni desiderate. Nell'aprile del 1864, in seguito a una devastante epidemia nei pressi di Luxor, Lucie Duff Gordon si adopera per curare i malati e prevenire i contagi; la gente del luogo preferisce i suoi rimedi a quelli del medico ufficiale, affidandosi alla sua estrema umanità. Viene invitata persino a leggere il Corano assieme all'Imàm Abd-el-Waris, proprio in virtù della sua «charity to the people in sickness» (LE, 162-163). Ed è esattamente attraverso una sorta di fusione e immedesimazione in questi nuovi spazi, attraverso l'appropriazione della lingua e l'acquisizione dei sistemi socio-culturali che Lucie Duff Gordon riscrive l'Oriente e, al tempo stesso, ridefinisce la propria identità. Un'identità che gradualmente si distacca da tutto ciò che appartiene al passato, al suo vissuto in Occidente e che si ricostruisce, completandosi, mediante il contatto con l'Altro. Non è un caso, allora, che nel corso dell'epistolario, ella parli spesso di sé identificandosi con la popolazione araba: «Truly in all the world none are miserable like *us Arabs*» (LE, 221); «Ross fears it is too cold for *an Egyptian like me*» (LE, 213); «I don't like civilization very much. It [...] disturbs *my Muslin nerves*» (LE, 192), o ancora, scrivendo al marito a proposito delle festività religiose musulmane: «*Our Bairam* was not gay» (LE, 242; corsivi miei). L'impiego della deissi personale ci invita a una riflessione sulla funzione che l'intellettuale vittoriana attribuisce al viaggio: esso non conduce, cioè, a un'appropriazione territoriale, neppure a un «temporaneo liberatorio smarrirsi»⁹ in una terra sconosciuta, ma al riconoscimento di sé nell'Altro, all'accettazione e all'assimilazione della diversità. La geografia africana raccontata nell'epistolario di Lucie Duff Gordon, pur riconsegnando al lettore un consistente apparato topografico ed etnologico, diviene anche e soprattutto lo spazio dell'interiorità, dimensione topologica e al tempo stesso umana, luogo di un esilio volontario in cui sembrano annullarsi le più generali dicotomie tra spazio estraneo e spazio familiare.

Nell'intera corrispondenza Lucie Duff Gordon non può fare a meno di distanziarsi dai comportamenti e dalle prospettive ideologiche dei propri connazionali. A differenziarla dagli inglesi è il diverso rapporto con i nativi, la capacità di mescolarsi agli autoctoni e di condividere con essi usanze, cibo, cerimoniali, e persino la lingua, che studierà con massima dedizione, fino a esprimersi con una certa scioltezza in arabo e a comprendere le conversazioni altrui. È proprio questo che rivela alla madre in una missiva del 23 dicembre 1864: «I now speak pretty tolerably for a stranger, *i.e.* I can keep up a conversation, and understand all that is said to me much

⁹ Del Sapio Garbero 2006, 170.

better than I can speak, and follow about half what people say to each other» (LE, 197). L'appropriazione della lingua è indispensabile per calarsi completamente nella nuova realtà africana, tuttavia, la scoperta e la condivisione dello spazio come territorio umano sono senz'altro determinate da percezioni sensoriali quali la vista e il tatto. E se, come osserva Roland Barthes, «m'appartient tout ce que je peux embrasser d'une seule vue [...] m'appartient tout ce qui est à portée de mon attouchement, de mon geste, de mon bras: c'est la niche, micro-territoire»¹⁰, tutto quello che Lucie Duff Gordon coglie ed esplora attraverso i sensi si fa spazio di appartenenza, paesaggio sconosciuto, ma al tempo stesso familiare e rassicurante: «How I wish you were here to enjoy all this, so *new*, so *beautiful*, and yet so *familiar*, life» (LE, 25; corsivi miei), scrive al marito dopo pochissimi giorni dal suo arrivo in Egitto. Attraverso lo sguardo e il contatto fisico con le nuove terre avviene, cioè, lo straordinario processo di assimilazione dell'altrove. Tuttavia, ciò che appare dinanzi ai suoi occhi non è solo un suggestivo spettacolo della natura, un succedersi di giardini e palmeti o la maestosa visione del Nilo; non si tratta semplicemente di un'incantevole escursione ad Assuan per ripercorrere i malinconici luoghi della memoria, come le antiche cave ove ai martiri musulmani era garantita sepoltura; non è solo la visione di quegli spazi che rimandano a una realtà pastorale e biblica cui la Duff Gordon più volte fa riferimento¹¹, ma si tratta anche e soprattutto dei territori dell'indigenza, di una povertà difficile da sopportare, di misere e rivoltanti abitazioni, di corpi sudici («The poor souls [...] as clean as Nile mud and water will make their bodies, and they have not a second shirt, or any bed but dried mud», LE, 26). Eppure, proprio la sporcizia, il disordine e la promiscuità, che spesso contraddistinguono la città egiziana e che il più delle volte spaventano l'osservatore occidentale, sono percepiti dalla viaggiatrice vittoriana come l'essenza del luogo, «l'ambiente naturale di cui la città ha bisogno per prosperare»¹². In una lettera

¹⁰ Barthes 2002, 117 («[...] everything the eye can see belongs to me [...] everything within touching range, everything within my gestural range, within an arm's reach belongs to me: it's the nest, the microterritory», Barthes 2013, 79).

¹¹ «The venerable old priest looked so like father Abraham, and the whole scene was so pastoral and Biblical that I felt quite as if my wish was fulfilled to live a little a few thousands of years ago» (LE, 30-31). «I shall never forget the sweet, engaging creatures at the little village, or the dignified politeness of an old weaver whose loom I walked in to look at, and who also wished to 'set a piece of bread before me'. It is the true poetical pastoral life of the Bible in the villages where the English have not been, and happily they don't land at the little places» (LE, 36).

¹² Lévi-Strauss 1999, 130.

alla madre, emblematiche risultano le sue descrizioni dei villaggi e degli abitanti, una volta giunta nei pressi di Feshn:

The villages look like slight elevations in the mud banks cut into square shapes. The best houses have neither paint, whitewash, plaster, bricks nor windows, nor any visible roofs. They don't give one the notion of human dwellings at all at first, but soon the eye gets used to the absence of all that constitutes a house in Europe, the impression of wretchedness wears off, and one sees how picturesque they are, with palm-trees and tall pigeon-houses, and here and there the dome over a saint's tomb. The men at work on the river-banks are exactly the same colour as the Nile mud, with just the warmer hue of the blood circulating beneath the skin. (LE, 31-32)

Lucie Duff Gordon si abitua subito all'assenza di artifici, del lusso, degli eccessi, di tutto ciò che pertiene alla realtà d'Occidente e che si è lasciata alle spalle definitivamente. Ella giunge persino a percepire forme di pittoresco nei tuguri, nelle squallide abitazioni senza un vero tetto, finestre, né intonaco; l'impressione del degrado svanisce e lo spazio della miseria non risulta ripugnante ai suoi occhi, ma si fa territorio suggestivo e, al tempo stesso, degno di un profondo coinvolgimento emozionale dell'osservatrice¹³: «The more I see of the black-slums of Cairo, the more in love I am with it» (LE, 69).

Nell'autunno del 1864 Alexander Duff Gordon raggiunge la moglie per qualche tempo, ed è così che Lucie fa riferimento all'esperienza del marito in Egitto: «I fear he felt the Eastern life to be poor and comfortless. I have got so used to having nothing that I had quite forgotten how it would seem to a stranger» (LE, 195). Se la percezione di Alexander è quella dell'alterità, di una realtà insolita e aliena, per la donna, al contrario, ormai dimentica dei salotti londinesi, il suolo d'Egitto si è fatto terra d'appartenenza, spazio di elezione in cui la diversità non è più percepita come tale e il territorio è divenuto «réseau polyphonique de tous les bruits familiers: ceux que je peux reconnaître et qui dès lors sont les signes de mon espace»¹⁴. Ma in questa sorta di appropriazione (e identificazione)

¹³ Pur riferendosi ad altri spazi, non diversamente da Lucie Duff Gordon, Lévi-Strauss percepisce estremo calore e sentimento in queste popolazioni d'Oriente: «Si ha bisogno di poco per vivere: poco spazio, poco nutrimento, poca gioia, pochi utensili e arnesi; è la vita in un fazzoletto. Viceversa, *c'è anima ovunque*. Lo si sente nel movimento della strada, nell'intensità degli sguardi, nella virulenza della più piccola discussione, e al passaggio di uno straniero, nella cortesia dei sorrisi accompagnati spesso, nei paesi musulmani, da un *salaam* con la mano portata alla fronte» (*ivi*, 138; corsivi miei).

¹⁴ Barthes 2002, 117 («[...] a polyphonic network of familiar sounds: the ones I'm able to identify and thereafter function as signs of my space», Barthes 2013, 79).

spaziale non si rinviene la traccia di un viaggiatore-pioniere che esplora e s'insinua modificando sistemi e strutture; è Lucie Duff Gordon, piuttosto, ad adeguarsi alla nuova terra e ad assimilarne le indubbie stravaganze e differenze. L'intellettuale vittoriana nutre, sin dall'inizio del soggiorno, sentimenti che alternano umanità e affetto verso la popolazione del posto, anche di fronte alle loro manchevolezze: «I am *sympathique* to the Arabs and they to me, and I am inclined to be 'kind' to their virtues if not 'blind' to their faults, which are visible to the most inexperienced traveller» (LE, 177).

Quell'Egitto che di lì a pochi anni sarebbe diventato «la concreta celebrazione del potere e della potenza d'Inghilterra»¹⁵ è invece la terra in cui Lucie sceglie di morire, lontana dalla famiglia, ma circondata dall'affetto di quella popolazione che ha imparato ad amare. E in una delle sue ultime lettere, nel giugno del 1869, pregherà il marito di non raggiungerla in Africa, ma di lasciarle trascorrere gli ultimi giorni di vita tra la sua gente, ora che la malattia l'ha ormai consumata:

I can patiently wait for the end among people who are kind and loving enough to be comfortable, without too much feeling of the pain of parting. The leaving of Luxor was rather a distressing scene, as they did not think to see me again.

The kindness of all the people was really touching, from the Kadee who made ready my tomb among his own family, to the poorest fellaheen. [...] If I live till September I will go up to Esneh, where the air is softest and I cough less. I would rather die among my own people in the Saeed than here. (LE, 381-382; corsivi miei)

L'Egitto è il territorio in cui alla viaggiatrice è concessa un'incondizionata ospitalità; un'ospitalità che, come scrive Jacques Derrida, «si *offre*, si dona all'altro prima che egli si qualifichi, prima ancora che sia (posto o supposto) soggetto nominabile col suo cognome»¹⁶. Fin dal suo arrivo, Lucie Duff Gordon è accolta dagli arabi con entusiasmo, è partecipe della loro modesta quotidianità, e con loro condivide momenti conviviali presso case disadorne, stanze senza sedie né tavoli, dove l'ospite è pronto a servire il cibo con le mani e una ciotola; la chiamano «Our own Lady» (LE, 239), la vorrebbero sepolta come una di loro, una «daughter of the Arabs» (LE, 198), e talora la pregano persino di dormire presso le loro abitazioni. Ed è con queste parole che, scrivendo dapprima al marito e poi alla madre, Lucie definisce il suo rapporto con la gente del villaggio:

¹⁵ Said 2008, 41.

¹⁶ Derrida 2002, 54-55.

I went into the village here, where I was a curiosity, and some women took me into their houses and showed me their sleeping-place, cookery, poultry, etc. (LE, 25)

They all wanted me to go and eat in their houses, and I had a great mind to it. (LE, 36)

My old washerwoman sent me a fervent entreaty through Omar that I would dine with her one day, since I had made Cairo delightful with my presence. If one will only devour these people's food, they are enchanted; they like that much better than a present. So I will honour her house some day. (LE, 63)

I now know everybody in my village and the «cunning women» have set up the theory that my eye is lucky; so I am asked to go and look at young brides, visit houses that are building, inspect cattle, etc. as a bringer of good luck – which gives me many a curious sight. (LE, 237)

Da una prospettiva antropologica il cibo rappresenta il modo più concreto per stabilire e conservare relazioni umane; esso è anche inscindibile dai comportamenti delle singole civiltà e dalle loro istituzioni socio-culturali e, pertanto, la sua condivisione non può che sancire un livellamento, una partecipazione emotiva al vivere quotidiano e ai suoi molteplici significati. Nel caso precipuo, il cibo si fa strumento e simbolo dell'ospitalità, dell'accoglienza. E se solitamente «il contatto dell'Africa con l'Occidente porta nell'animo di ogni africano conflitto e solitudine¹⁷», la presenza della Duff Gordon in Egitto è invece indice di armonia e solidarietà, condivisione dei rituali familiari e religiosi all'interno della comunità africana. Lucie riceve persino una proposta di matrimonio per sé e per la domestica Sally, segno tangibile di come si sentisse completamente «naturalized» (LE, 108) tra la popolazione del luogo. La viaggiatrice ci descrive una realtà sociale fatta di generosità e condiscendenza, è sorpresa e affascinata dall'uguaglianza sociale e dallo spirito di tolleranza che regnano, incondizionatamente, nei territori del Mediterraneo: «One must come to the East to understand *absolute equality*» (LE, 59); «I think you would enjoy, as I do, the peculiar sort of *social equality* which prevails here [...]» (LE, 141); «[...] the thing that strikes me most is *the tolerant spirit I see everywhere*» (LE, 31).

Nella terra d'Egitto Lucie Duff Gordon è in costante movimento, il suo è un percorso che segue anche le esigenze della malattia e che la orienta, a seconda delle stagioni, verso posti meno umidi e più consoni al suo precario stato di salute: dal Cairo a Feshn e poi a Tebe, per recarsi

¹⁷ Amselle 2012, 51.

successivamente ad Alessandria, Girga, Luxor e tornare al Cairo. Nelle varie destinazioni alloggia in bei palazzi, nell'ala di un tempio a Tebe, o in piccole residenze che, gradualmente, adatta alle proprie necessità. Ma tra i microcosmi abitati durante la permanenza in Africa vanno senz'altro menzionate le navi o le più piccole imbarcazioni a vapore e a vela a bordo delle quali la donna affronta i suoi viaggi per raggiungere le diverse destinazioni. Nelle sue lettere non è descritta soltanto la «tranquil boat life» (LE, 195) che le permette di cogliere la magnificenza del fiume e dei tramonti, ma anche il luogo in cui regna la confusione, dove si mescolano «strange combinations of people», «hunger, suffocation, dirt» (LE, 89, 70). L'Egitto di Lucie Duff Gordon esiste ugualmente all'interno della sua imbarcazione, che percorre il Mediterraneo e le rive del Nilo, quel «frammento galleggiante di spazio, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinito del mare»¹⁸ e che le permette di costeggiare città e villaggi, di spostarsi costantemente da un luogo all'altro, lambire territori, stanziarsi per qualche tempo, per poi salpare di nuovo e allontanarsi. Essa garantisce protezione e riparo allorché la malattia non riesce a darle tregua, ma è anche lo spazio da cui Lucie Duff Gordon può osservare quella «unusual mixture of holy and profane» (LE, 255), quell'infinita varietà che caratterizza la terra d'Africa.

L'Egitto è il luogo delle diversità, degli eccessi, una sorta di spazio eterotopico, per dirla con Michel Foucault, che «ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili»¹⁹; vero è che proprio in questa terra Lucie Duff Gordon si confronta con l'imponenza e la sacralità di templi e moschee, con gli scenari sublimi del fiume Nilo, con il degrado delle città e dei villaggi e, non ultimo, con la realtà potenzialmente trasgressiva e al tempo stesso affascinante degli *harems*. Uno spazio multiforme, in cui gli opposti e gli eccessi non determinano solo dissonanza, ma tendono a mescolarsi e confondersi, consegnando al viaggiatore l'immagine di una terra che sfugge a ogni possibile definizione²⁰. E laddove Harriet Martineau non può fare a

¹⁸ Foucault 2010, 21.

¹⁹ *Ivi*, 16.

²⁰ Non è un caso, infatti, che nelle descrizioni dei paesaggi naturali e degli abitanti del luogo Lucie Duff Gordon evidenzii spesso la difficoltà della rappresentazione e l'incapacità del linguaggio di definire il senso delle cose e le suggestioni da esse evocate: «The glory of the climate is *beyond description*, and [...] [t]he feelings and prejudices and ideas of a cultivated Arab [...] are curious *beyond compare* [...]» (LE, 124); durante la celebrazione di un matrimonio musulmano, «the pretty, wondering, yet fearless children

meno di stigmatizzare l'istituzione della poligamia e vedere nell'*hareem* la rappresentazione del male²¹, Lucie giunge persino a interpretare la scelta di un'unione matrimoniale plurima non come un mero appagamento dei sensi, ma come una peculiare forma di generosità («So you see that polygamy is not always sensual indulgence, and a man may practise greater self-sacrifice so than by talking sentiment about deceased wives' sisters», LE, 87). Più di una volta la Duff Gordon visita gli *hareem* egiziani²², ne è affascinata, apprezza la moralità araba, i modi con cui sono trattate le donne e la capacità degli uomini di perdonare loro ogni tipo di offesa. Significativo è il racconto di una serata trascorsa in compagnia di arabi e copti presso la casa di un console francese, dove si esibiscono danzatrici e contorsioniste. Ed è proprio al marito che, nel gennaio del 1864, Lucie descrive la danza di queste giovani donne senza rinvenire in loro alcuna traccia di voluttà, volgarità e sconvenienza; nella stessa lettera, riferendosi ad alcune fotografie che ritraggono giovani donne, non può fare a meno di apprezzare la bellezza di una fanciulla, nella sua nudità per nulla sconcertante:

One negro girl is so splendid that I must get him to do me a copy to send you. She is not perfect like the Nubians, but so superbly strong and majestic. If I can get hold of a handsome *fellabah* here, I'll get her photographed to show you in Europe what a woman's breast can be, for I never knew it before I came here – it is the most beautiful thing in the world. The dancing-girl I saw moved her breasts by some extraordinary muscular efforts, first one and then the other; they were just as pomegranates and gloriously independent of stays or any support. (LE, 103)

were *beyond description*» (LE, 237); «It is so impossible to describe *manner*, which gives so much of the impression of novelty» (LE, 127; miei tutti i corsivi).

²¹ «I declare that if we are to look for a hell upon earth, it is where polygamy exists: and that, as polygamy runs riot in Egypt, Egypt is the lowest depth of this hell» (H. Martineau, «Eastern Life, Present and Past», in Foster - Mills 2002, 36).

²² «I went into his hareem, and liked his wife's manners very much. It was charming to see that she henpecked her handsome old husband completely» (LE, 43); «It certainly seems more reasonable that a woman's misconduct should blacken her father's face than her husband's. There are a good many things about hareem here which I am barbarian enough to think extremely good and rational. An old Turk of Cairo, who had been in Europe, was talking to an Englishman a short time ago, who politely chaffed him about Mussulman license. The venerable Muslim replied, 'Pray, how many women have you, who are quite young, seen (that is the Eastern phrase) in your whole life?' The Englishman could not count – of course not. 'Well, young man, I am old, and was married at twelve, and I have seen in all my life seven women; four are dead, and three are happy and comfortable in my house. *Where are all yours?*' Hassaneyn Effendi heard the conversation, which passed in French, and was amused at the question» (LE, 98-99).

Lucie Duff Gordon manifesta uno spontaneo e smisurato apprezzamento del corpo femminile che, ai suoi occhi, si trasforma in oggetto estetico e il cui valore assoluto annulla i principi di decoro e pudore su cui si sosteneva l'egemonia culturale vittoriana del tempo. Le donne mediterranee raffigurate nelle *Letters from Egypt*, con la loro esuberanza, armonia delle forme e istintiva disinvoltura, talora destabilizzano il punto di vista occidentale basato su una rappresentazione del femminile indigeno come *altro*, marginalizzato e subordinato all'oppressione patriarcale. Significativa, in questo senso, è la descrizione di una giovane vergine araba che Lucie incontra durante il suo viaggio:

She was eighteen or twenty, dressed like a young man, but small and feminine and rather pretty [...]. Her dress was handsome and she had women's jewels, diamonds, etc. [...]. She is a virgin and fond of travelling and of men's society, being very clever, so she has her dromedary and goes about quite alone. No one seemed surprised, no one stared, and when I asked if it was *proper*, our captain was surprised. «Why not? If she does not wish to marry, she can go alone; if she does, she can marry – what harm? She is virgin and free». [...] she was much respected and admired. (LE, 96)

Nella descrizione della vergine araba, nella sua eccentricità, nel rifiuto delle convenzioni e di ogni forma di vincolo, Lucie Duff Gordon sembra tracciare, in parte, l'esperienza di sé. Attraverso le figure femminili che incontra e il viaggio che compie, l'intellettuale vittoriana si riconosce in una realtà africana millenaria; con determinazione e spirito libero, sceglie di allontanarsi dagli affetti e dai canoni convenzionali di stabilità, non solo per affrontare la terribile malattia o esplorare territori lontani amati da sempre, ma soprattutto per ridisegnare i percorsi della propria identità, recuperare una dimensione archetipica la cui rivelazione, in quella civiltà lontana, darà un senso alla sua ossessiva ricerca e determinerà il compimento della propria esistenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|--------------|---|
| Amselle 2012 | J. Amselle, <i>Contro il primitivismo</i> , Torino, Bollati Boringhieri, 2012. |
| Augé 2004 | M. Augé, <i>Rovine e macerie. Il senso del tempo</i> , Torino, Bollati Boringhieri, 2004. |
| Barthes 2002 | R. Barthes, <i>Comment vivre ensemble</i> , Paris, Seuil, 2002. |

- Barthes 2013 R. Barthes, *How to Live Together* [trad. ingl. di Barthes 2002], New York, Columbia University Press, 2013.
- Del Sapio Garbero 2006 M. Del Sapio Garbero, «Mappe e fantasmi: resoconti dall'impero di Kipling, Hardy e altri», in M.T. Chialant (a cura di), *Viaggio e letteratura*, Venezia, Marsilio, 2006.
- Derrida 2002 J. Derrida, *L'ospitalità*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002.
- Foster - Mills 2002 S. Foster - S. Mills (eds.), *An Anthology of Women's Travel Writing*, Manchester, Manchester University Press, 2002.
- Gordon 2002 L.D. Gordon, *Letters from Egypt*, introd. by G. Meredith, London, Virago Press, 2002.
- Foucault 2010 M. Foucault, *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2010.
- Frank 2007 K. Frank, *Lucie Duff Gordon. A Passage to Egypt*, London, Tauris Parke, 2007.
- Lévi-Strauss 1999 C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, il Saggiatore, 1999.
- Logan 2010 D.A. Logan, *Harriet Martineau. Victorian Imperialism and the Civilizing Mission*, Farnham, Ashgate, 2010.
- Said 2008 E.W. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 2008.

IL MEDITERRANEO «CLASSICO» DI ALFRED EDWARD HOUSMAN COME LUOGO DELLA MEMORIA

Paola Partenza

La memoria non segue una rigida linearità, piuttosto il suo procedere si snoda lungo percorsi diacronici e labirintici. È, tuttavia, uno straordinario strumento che permette di costruire quadri concettuali capaci di restituire quantomeno i bordi sfrangiati di una civiltà. La nostra memoria culturale si fonda su quelle che vengono definite «le civiltà mediterranee», Egitto, Grecia e Roma. Ciascuna di queste, per vie diverse, ha contribuito alla costruzione di quel che siamo oggi. Il Mediterraneo va considerato come un luogo della memoria che non solo conserva le tracce delle passate civiltà, ma funziona da combustibile per le nostre riflessioni. Allo stesso modo il Mediterraneo si presenta come un luogo simbolico che interroga incessantemente colui che decide di solcarne le acque. È impossibile, per fare un veloce esempio, approdare sull'isola di Naxos, nel cuore del mar Egeo, e non correre subito con la memoria alle vicende di Teseo, Ariadne e Dioniso. Una vicenda di amori, tradimenti e morte che ben riassume la biografia di ogni singolo essere umano, presente, passato o futuro. Teseo è il demiurgo di ciò che Atene offrirà al mondo: poesia, tragedia, commedia, filosofia, democrazia, libertà e quant'altro si voglia aggiungere all'ideale elenco dei meriti di quella piccola *pólis*.

Salvare se stessi dal declino del mondo significa anche salvare il mondo, essendo l'uomo intrecciato con esso in modo essenziale; eliminare le frontiere, i limiti, corrisponde all'eliminazione dei propri limiti in una prospettiva di apertura all'altro, alle sue istanze e ai suoi bisogni. Un mare non rappresenta allora un punto di arrivo ma di partenza, un'autentica apertura all'altro che spinge e chiama, «è [...] una voce impersonale che mette [...] tutti i verbi all'infinito, un cielo raddoppiato è diventato terrestre, una parete sfondata, un confine libero, un orizzonte che richiama

proprio perché sfugge»¹. Sotto la superficie del Mediterraneo sono ancora nascosti i testimoni dei naufragi delle speranze; fasciami di navi e carichi dispersi rappresentano, con il loro riaffiorare, lo splendore che accompagna sempre un'opera d'arte o dell'ingegno tecnico dell'uomo. Perché immaginare il mare come un confine? Piuttosto, esso rappresenta la sotterranea linea di continuità tra le storie, tra i popoli, tra i singoli. Non giacciono forse sotto i mari le speranze di mercanti antichi e moderni che non poterono sfuggire alla furia degli elementi? Non sono lì che aspettano di raccontare la loro storia?

Tradurre i classici è un'operazione di avvicinamento che si compie quando ciò che inquieta si manifesta. Quando il *barbaro* che è in ciascuno di noi rischia di prendere il sopravvento. È a questo punto che il confronto con l'altro diventa essenziale per innescare un processo di riconoscimento che non escluda nessuna implicazione. Sorvegliare la propria lingua, la propria sintassi diventa un fecondo esercizio di riassunzione, una *kátharsis*, una purificazione avviata dalla scoperta dell'inquietante, del non familiare che ciascuno ha come compagno di viaggio. Non è un'operazione che si può concludere nella citazione di un verso o di una bella frase di un filosofo, o di un retore. Al contrario, significa fare appello alla comprensione delle voci che provengono dal passato, aggrapparsi ad esse come fa un naufrago al legno della nave distrutta da una tempesta, ricordare le vie segnate per non perdere se stessi. E il mondo classico, sia greco che latino, è pieno di immagini sublimi di naufragi e naufraghi. Si pensi all'immenso significato che Zenone di Cizio attribuisce al suo personale naufragio al largo del Pireo. Un naufragio disastroso in cui tutto sembra essere andato perduto in modo irrevocabile. Eppure, il mercante fenicio non si lascia abbattere e si mette in cammino verso la città di Atene; qui si imbatte in un libraio che stava leggendo i *Memorabili* di Senofonte. Senza quel naufragio, senza quell'incontro fortuito, non avremmo mai avuto la filosofia stoica, né i suoi sviluppi né le sue influenze sul mondo romano.

Perché ricordare questa storia di un naufragio e di un naufrago? Per la ragione evidente che siamo al cospetto di una meravigliosa metafora che invita a riflettere e che contiene una sorta di profezia, un simbolo, una allegoria, insomma tutto il potere evocativo delle immagini forti.

Accettare la sfida del labirinto della memoria, farsi Teseo e guardare negli occhi il Minotauro seguendo il fragile filo teso amorosamente da Ariadne, è il compito che Alfred Edward Housman (1859-1936) si è ritagliato quando traduce i classici. Nella sua produzione poetica mancano

¹ Cassano 2003, 15-16.

richiami espliciti al Mediterraneo, se per esso si intende il luogo fisico. Ciò che al contrario è, o quantomeno sembra essere presente, il Mediterraneo come dimensione dello spirito. Housman fu un classicista, un valente traduttore di autori latini e fine studioso della letteratura e, in generale, delle due maggiori civiltà che videro proprio nel Mediterraneo la loro nascita ed espansione. Rappresenta per il poeta-filologo lo spazio dal quale far riemergere le voci del passato. Il suo rapporto è un sodalizio mai interrotto con i poeti del passato, con gli eruditi e con i filosofi²; come nota John Bayley, «Housman was a man who had been soaked in poetry and the classics»³. Purtuttavia, per definire il particolare legame di Housman con il Mediterraneo, occorre esaminare la sua produzione in prosa, particolarmente le *Lectures* del 1892 e del 1911, benché l'influenza del mondo classico appaia anche nei suoi componimenti⁴. In questi due discorsi, o prolusioni, Housman espone il suo modo tutto intellettuale di intendere la relazione con le voci del mondo classico.

Il poeta non fu sordo al richiamo e colse nel Mediterraneo la metafora che in esso si celava. Nella *Introductory Lecture* del 1892, nella quale espone le ragioni dell'umanista contro quelle dello scienziato – Herbert Spencer è la controparte di questo dialogo immaginato –, Housman cita in apertura un passo dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele (I, 1; 1996, 1-10): «Every exercise of our faculties, says Aristotle, has some good for its aim»⁵, ma nasconde il resto della celebre frase dello stagirita. Scrive, infatti, Aristotele:

Comunemente si ammette che ogni arte, esercitata con metodo e, parimenti ogni azione compiuta in base a una scelta, mirino a un bene, perciò a ragione si è affermato che il bene è «ciò cui ogni cosa tende» [Platone, *Filebo*, 54c, 10]. Tra i fini c'è un'evidente differenza: alcuni infatti sono attività, altri sono opere che da esse derivano; quando ci sono dei fini al di là delle azioni, le opere sono per natura di maggiore valore delle attività.⁶

L'argomento che Housman svilupperà nella prolusione del 1892 ha nella frase conclusiva aristotelica il suo fulcro. In polemica con le ragioni spenseriane sull'utilità dello studio delle scienze, Housman si rivolge a Platone per mostrare che già Socrate aveva una più chiara motivazione per raccomandare lo studio delle scienze astronomiche, o delle scienze

² Si veda al riguardo Diggle - Goodyear 2004 (1972).

³ Bayley 1992, 99.

⁴ Per questi aspetti si veda Browne 1989.

⁵ Housman 1989, 259.

⁶ Aristotele 1996, 51.

in generale. Definisce il giovane Glaucone uno «young spencerian»⁷ che espone ragioni condivisibili per uno studio adeguato dell'astronomia. Il giovane greco dimostra di essere in possesso di una migliore comprensione del *télos* di uno studio così particolare, rispetto a Spencer. La scienza astronomica, dice Glaucone, è utile «for to have an intimate acquaintance with seasons, and months, and years, is an advantage not only to the farmer and the navigator, but also, in an equal degree, to the general»⁸. Il giovane greco, vissuto nel IV secolo a.C., collegava lo studio delle scienze a impieghi pratici che ciascuno poteva facilmente ottenere: conoscere il tempo e la sua ciclicità, regolare in base a questa le attività utili alla sopravvivenza individuale e collettiva – il lavoro nei campi, richiamato dal sostantivo *farmer* –, il commercio marittimo e persino la strategia militare. Al contrario Spencer, nella ricostruzione di Housman, raccomandava lo studio dell'astronomia certamente per l'utilità del suo impiego anche nella navigazione, ma circoscriveva quest'ultima ai vantaggi e al progresso di un impero coloniale quale era l'isola britannica in quel momento storico: commercio estero, importazione ed esportazione, finalizzato all'acquisizione di quei beni che permettono a una vasta fetta della popolazione inglese («a large part of our population»⁹) di fornirsi di molte cose necessarie e di molte cose superflue. Il termine *luxuries*¹⁰, che non viene neanche evocato dal giovane Glaucone, deve aver scatenato la reazione moralistica di Housman, il quale ridicolizza l'effetto di questo vasto commercio, la sovrappopolazione dell'isola britannica e il grande vantaggio di poter godere di un regolare afflusso di noci di cocco nei mercati e nei piccoli negozi dell'isola¹¹. Questa idea della conoscenza legata all'acquisizione del superfluo non piace ad Housman; egli ritiene superiore la definizione platonica dei benefici dello studio delle scienze, di quelle astronomiche in modo particolare, in quanto provvedono al necessario e non producono effetti collaterali leggibili come danni morali. Riportato così il discorso al suo antico alveo mediterraneo, Housman può precisare che l'astronomia è un esempio che permette però di stabilire un principio generale: tra le diverse manifestazioni delle scienze esiste una differenza di grado: «[...] difference between astronomy and other sciences is a difference of degree alone»¹².

⁷ Housman 1989, 261.

⁸ In questo passo Housman (1989, 261) cita chiaramente Platone, *Repubblica*, VII, 527d.

⁹ Housman 1989, 261.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

Il grado non si riferisce a una maggiore o minore complessità della dottrina scientifica, ma alla più o meno alta linea di contatto tra scienza e vita quotidiana.

Pragmaticamente, e in modo greco, Housman vede nel fine pratico la ragione stessa dell'agire di uno scienziato, produrre un oggetto utile è operazione sempre e ovunque apprezzata; questo fine non si può tradurre, però, in una imposizione di stampo spenceriano e spingersi fino al punto di pretendere di sapere da cosa è costituito l'oggetto utile. Per apprezzare un vaso, un mobile, una nave, sono sufficienti le informazioni contenute nel senso comune intorno alle scienze: «The indispensable minimum of Science»¹³, non i luoghi comuni o le false opinioni, ma le opinioni di base che risultano di facile accesso e di utile impiego. Infatti, aggiunge subito a chiarimento: «[...] our knowledge of Science need not be deep, so too it need not be wide»¹⁴. Aristotelicamente, almeno quello dell'*Etica Nicomachea*, Housman stabilisce i fini della conoscenza scientifica e li confina nell'apparizione dei prodotti che essa è in grado di offrire al benessere e alla felicità dell'uomo. Avverte altresì che non tutte le scienze sono necessarie per la vita di un singolo uomo, né tutte devono essere possedute dalla stessa persona, per esempio la conoscenza della chimica non è utile alla geometria¹⁵, ma ciascuna conoscenza è subordinata a una e una sola capacità, così come aveva spiegato Aristotele nel prosieguito del brano citato da Housman in apertura della prolusione del 1892.

Il metodico smontare le opinioni di Spencer sulla scienza è messo da Housman al servizio di una rielaborazione del fine ultimo anche dello studio delle *Humanities*, contro coloro che sostenevano la tesi secondo la quale lo studio dei classici è finalizzato alla trasformazione e a rendere bella «our inner nature by culture»¹⁶. A questo fine *immateriale* Housman ne oppone, ancora una volta, uno pratico. Citando un episodio famoso della vita di San Paolo, dimostra al suo uditorio che la conoscenza o non conoscenza del mondo classico, Grecia e Roma, non ha prodotto cambiamenti nell'intima natura dei più grandi poeti inglesi: Milton e Shakespeare. Il primo conosceva molto bene il greco e il latino, eppure queste assidue frequentazioni letterarie non riuscirono in alcun modo a trasformare o rendere bello il suo carattere: «[...] they did not enable him to conduct con-

¹³ *Ivi*, 262.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, 264.

troversy with urbanity or even with decency»¹⁷. L'effetto degno di rilievo che lo studio e la frequentazione dei classici hanno prodotto in Milton si coglie unicamente in ambito letterario:

But in the province of literature, where their influence is soonest and most powerfully exerted, they conferred on him all the benefits which their encomiasts ascribe to them. The dignity, the sanity, the unfaltering elevation of style, the just subordination of detail, the due adaptation of means to ends, the high respect of the craftsman for his craft and for himself, which ennobled Virgil and the great Greeks, are all to be found in Milton, and nowhere else in English literature are they all to be found.¹⁸

È qui che «all the benefits» appaiono come «elevation of style, the just subordination of detail, the due adaptation of means to ends, the high respect of the craftsman for his craft and for himself». I benefici sono estetici¹⁹ e non morali. L'altro elemento per inverare la sua tesi Housman lo trova nella scarsa conoscenza di Shakespeare sia dei latini sia dei greci; sebbene lo considerasse superiore allo stesso Milton «In richness of natural endowment Shakespeare was superior even of Milton; but he had small Latin and less Greek»²⁰. Dopo queste considerazioni, Housman ricorda l'episodio della vita di San Paolo, il quale, giunto in Italia, fu portato sulla tomba di Virgilio. Come narra una leggenda medievale:

Ad Maronis mausoleum
Ductus, fudit super eum
Piae rorem lacrimae:
«Quem te» inquit «reddidissem,
Si te vivum invenissem,
Poetarum maxime!». ²¹

Le calde lacrime dell'apostolo sono il segno del rammarico per non aver potuto cristianizzare il poeta latino. Ribaltando i contorni e trasportando l'azione nei Campi Elisi, Housman si serve dell'aneddoto per inscenare l'incontro tra Virgilio e Shakespeare. Virgilio pronuncia le stesse parole dell'apostolo Paolo per rimarcare che, se Shakespeare avesse studiato almeno la lingua e la cultura latina, come Milton, in virtù della sua indole

¹⁷ *Ivi*, 265.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Si veda Batterfield - Stray 2009.

²⁰ Housman 1989, 265.

²¹ *Ivi*, 265-266.

naturale avrebbe potuto essere un grande artista e non solo un grande genio: «Virgil and the Greeks would have made Shakespeare not merely a great genius, [...] but, like Milton, a great artist»²².

Stabilito così che la memoria dei grandi poeti mediterranei svolge l'utile funzione di insegnare lo stile piuttosto che sublimare la cattiva indole naturale, Housman definisce il fine dello studio delle lingue classiche:

The special effect of classical education on the majority of those who receive it, is not to transform and beautify their inner nature, but rather to confer a certain amount of polish on their surface, by teaching them things that one is expected to know and enabling them to understand the meaning of English words and use them properly. If a man has learnt Greek and Latin and has to describe the blowing up of a powder mill, he will not describe it as a cataclysm.²³

Questa non è la risposta che ci si aspetterebbe da un umanista, ma Housman ha posto la sua riflessione sotto l'egida di Aristotele dell'*Etica Nicomachea* e ciò che cerca è il bene a cui ogni azione tende, e il bene – «the good» –, nell'*Etica*, è definito da Aristotele, come Housman stesso ricorda, «is that which all desire»²⁴. Desiderio che non può trovare una fine, ma che può contribuire a rendere felice l'esistenza di ciascuno.

Lo scopo della vita non è vivere, ma vivere felici, anzi il mondo deve trasformarsi: «[...] our true occupation is to manufacture from the raw material of life the fabric of happiness»²⁵. L'ideale mediterraneo risulta vincente, almeno per quel che riguarda la *produzione* di felicità, rispetto alla condizione industrializzata dell'individuo, che Housman considera un'alienazione della persona. Queste considerazioni sono utilizzate dal poeta per combattere la precaria condizione dell'uomo e, soprattutto, per demolire l'idea che la vita sia un valore in sé:

Existence is not itself a good thing, that we should spend a lifetime securing its necessities: a life spent, however victoriously, in securing the necessities of life is no more than an elaborate furnishing and decoration of apartments for the reception of a guest who is never to come. Our business here is not to live, but to live happily.²⁶

²² *Ivi*, 266.

²³ *Ivi*, 269.

²⁴ *Ivi*, 270.

²⁵ *Ivi*, 263.

²⁶ *Ibidem*.

Per realizzare questo fine è necessario tenere unito il passato al presente, recuperare un rapporto fruttuoso con i grandi autori mediterranei del passato. Nella *Cambridge Inaugural Lecture* del 1911, Housman consiglia di invertire l'abitudine a considerare i coevi come interlocutori privilegiati:

My counsel is to invert this attitude, and to think more of the dead than of the living. The dead have at any rate endured a test to which the living have not yet been subjected. If a man, fifty or a hundred years after his death, is still remembered and accounted a great man, there is a presumption in his favour which no living man can claim; and experience has taught me that it is no mere presumption. It is the dead and not the living who have most advanced our learning and science; and though their knowledge may have been superseded, there is no supersession of reason and intelligence.²⁷

In questo consiglio le ragioni di un umanista trovano una collocazione adeguata. Anzi proprio questa considerazione chiarisce il senso dei versi 9-12 del componimento XLV di *More Poems*, pubblicato postumo:

Smooth between sea and land
Is laid the yellow sand,
And here through summer days
The seed of Adam plays.

Here the child comes to found
His unremaining mound,
And the grown lad to score
Two names upon the shore.

Here, on the level sand,
Between the sea and land,
What shall I build or write
Against the fall of night?

[...].

Quella sottile e precaria linea che separa il mare dalla terraferma, l'asciutto dal bagnato, è un esplicito richiamo alla condizione dell'uomo. Se i fanciulli costruiscono fragili montagnole di sabbia, e i giovani incidono i loro nomi, sanno che affidano costruzioni e parole all'effimero, al capriccio delle onde di marea. Così anche l'uomo è costretto in una condizione transitoria che risente dei capricci del caso. Ma la domanda non è pragmatica; al contrario, ciò che inquieta è quel *quid* profondo che appare

²⁷ *Ivi*, 312.

finalmente sulla superficie del mondo. Infatti, Housman non vuole un nome effimero da affidare alle onde, ma lavora per costruire qualcosa che rompa il silenzio della notte, il buio che l'accompagna. Questa non è soltanto un'eco della sensibilità personale del poeta, ma si tratta di una riappropriazione del fine dei versi poetici che già i greci avevano elaborato e consegnato al mondo della cultura. La poesia, il nome contenuto nel verso, l'occasione dalla quale è scaturita la creazione poetica, non sono atti e momenti fini a se stessi, tutt'altro: essi sfidano la memoria soggettiva per divenire, grazie alla scrittura, oggetto della memoria condivisa, immortale. Pindaro ne era fermamente convinto e lo scriveva nei suoi versi dedicati ai vincitori dei giochi, nomi che hanno resistito alla violenza della notte. Housman amplifica questa posizione e ne fa un termine di confronto, un *test* per valutare il favore del tempo e la venerazione della memoria. Pertanto, quel suo «My counsel is to invert this attitude [...]», già richiamato, inverte i soggetti in dialogo e, pur non rifiutando nettamente i contemporanei, costruisce un proficuo rapporto dialettico con i classici, con poeti e filosofi del passato che, vinta la notte («Against the fall of night», v. 12), possono continuare a vivere come in un eterno presente.

Dialogare con gli uomini illustri del passato, quelli che Housman chiama «the dead» – espressione ironica per riferirsi ai poeti e alla cultura mediterranea (si pensi all'uso di definire il greco antico e il latino lingue morte) –, è una forma di ascolto disciplinato e diacronico che sfuma i contorni temporali e riavvicina i bordi dei secoli. Sarebbe un vuoto esercizio retorico non tentare di comprendere che cosa si nasconde dietro questa impalcatura di pensiero del poeta. Essa cela una visione filosofica della vita che ad Housman appariva particolarmente efficace per esprimere il significato più autentico della vita stessa, del passaggio dell'uomo in questo spazio di libertà che è il bio-logico. C'è una frase che sembra aiutare a comprendere la direzione del suo pensiero: «It is the dead and not the living who have most advanced our learning and science»²⁸. Retoricamente l'opposizione vivi/morti sembra alludere alla sola dimensione temporale, per il fatto evidente che i vivi si contrappongono ai morti per quel di più di tempo che a loro resta e che agli altri è ormai precluso. I vivi sono nel tempo, i morti non sono più nel tempo che fluisce, restano nel tempo della memoria, sopravvivono in uno spazio intellettuale. Eppure, sono proprio i morti che hanno permesso l'avanzamento delle nostre attuali conoscenze, e che insegnano ancora «and though their knowledge may have been

²⁸ *Ibidem.*

superseded, there is no supersession of reason and intelligence»²⁹. Come è possibile questa posizione, che appare come una esagerazione della reale portata storica della scienza e della cultura antica? Non siamo propensi a riconoscere che il flusso temporale in atto produca cambiamenti durevoli e insegnamenti proficui? Non accade tutto ora sotto i nostri occhi, fulmineamente?

Pensare che uno scienziato chiuso nel suo laboratorio non stia contribuendo in alcun modo al progresso delle scienze significherebbe negare l'evidenza. Sarebbe un'affermazione che non riesce a sostenere le sue argomentazioni e a non progredire a sua volta. Housman ne fa, invece, un punto fermo della sua riflessione sul tempo e sulla memoria. Il motivo è piuttosto chiaro se si accetta di ragionare secondo uno schema semplice, ma efficace. Una vita, ogni vita – quale che sia stato il suo impiego –, può definirsi soltanto quando è conclusa. Quando al soggetto non resta più tempo da consumare, ma gli si spalanca il tempo delle opere, è questo il momento in cui non possono più intervenire ripensamenti, ogni opera è perfetta, compiuta, si sottopone così a ciò che Housman definisce il *test* del tempo. È questa la pia illusione di un umanista che aveva una visione passatista del concetto stesso di *humanae litterae*? Il poeta elabora una visione umanistica della vita che ha il suo fulcro nelle opere dei morti, «the dead». Orazio³⁰, per esempio, è solo la sua opera, e l'opera, nella peculiare visione di Housman, non coincide mai con i dati biografici. Le parole di Orazio non riguardano il soggetto esistito in un momento storico, ma colui che ha descritto poeticamente un momento rendendolo immortale. La biografia, quindi, per il poeta non offre chiavi interpretative dell'opera. La sua stessa vita privata viene tenuta separata dai versi, come osserva John W. Stevenson: «Housman for most of his life followed a guarded and regulated regimen, and he lived almost exclusively to himself. His friends were few, his interests restricted, and his activities limited»³¹. Ad esempio, in risposta alla richiesta di uno studioso americano che si era rivolto all'editore Grant Richards per avere notizie su di lui, il poeta in una lettera del 1921, scrive:

Tell him that the wish to include a glimpse of my personality in a literary article is low, unworthy, and American. Tell him that some men are more

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ È bene ricordare come Orazio abbia influenzato Housman per lo schema metrico, motivi e simboli, come nota R. Tarrant (2012, 86): «Housman's manipulation of stanza form sometimes shows similarities to Horatian practice».

³¹ Stevenson 1986, 616.

interesting than their books but my book is more interesting than its man. Tell him that Frank Harris found me rude and Wilfrid Blunt found me dull. Tell him anything else that you think will put him off. Of course if he did nevertheless persist in coming to see me I should not turn him out, as I only do that to newspaper reporters.³²

Ciò che conta è l'opera, non la persona; questa soltanto si può sottoporre a lettura o rilettura critica. Il poeta si affida alla memoria futura, non a quella presente, è consapevole che la sua poesia dovrà subire il *test* del tempo; solo allora essa potrà avere la sua collocazione e la sua vita. Ma prima dovrà sparire l'autore e, con esso, ogni forma di curiosità morbosa. Soprattutto, in rispetto alla sua visione classicistica, Housman dichiara la sua estraneità dai suoi libri di poesia.

Un ulteriore elemento di culto della memoria e della sua nascita mediterranea il poeta lo trova nello stile dei suoi versi, scritti in forma tradizionale, come nota E. Christian Kopff: «Although Housman's sensibility is Romantic, his poetics is Classical, based on clear and direct *imitatio*, which is meant to be observed and admired»³³. Questo accadeva quando il gusto del pubblico si trasformava e richiedeva al poeta una versificazione vicina alla sensibilità e alle problematiche di quel periodo storico, ancora una volta controcorrente. Atteggiamento che ha una valenza evocativa in quanto intenzionalmente induce a un percorso indietro nel tempo, un riandare piuttosto che un procedere, ma con il genio di chi ha compreso che la fruizione della poesia non è di esclusiva pertinenza del critico accademico, ma si rivolge a un più ampio pubblico, anche incolto: «Housman always followed traditional forms. He published his poems, however, when poetry was moving away from the cadences and structures of these traditional forms, and simultaneously shifting away from a wider and more general audience»³⁴. I suoi versi vengono ancora stampati e ristampati nonostante non goda di una grande considerazione da parte della critica accademica: «Housman never has been a fashionable poet, nor one taken very seriously in the academy, yet he continues to maintain an audience and his reputation remains steady»³⁵. Se Housman è assente dai suoi versi, questo dipende in larga misura dal suo lavoro di traduttore e filologo; la verità di un testo appartiene al momento storico in cui è stato prodotto: occorre che ci siano in esso dei fatti che sono avvenuti in quel

³² Housman 1989, 463.

³³ Kopff 2005, 232.

³⁴ Stevenson 1986, 617.

³⁵ Un'interessante disamina di questo aspetto si trova *ivi*, 613.

tempo e che concorrono a rendere vero il *racconto*. Housman è convinto sostenitore che la letteratura contenga «the history of the spirit of man»³⁶. A tal proposito sembrano illuminanti le parole di Jérôme Ferrari che, nel suo romanzo *Sermone sulla caduta di Roma*, descrive in questi termini la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova:

Forse possiamo addirittura riconoscere i segni quasi impercettibili che annunciano che un mondo è appena scomparso [...] la vela quadra di una nave che incrocia sulle acque blu del Mediterraneo, al largo di Ippona, portando a Roma l'inconcepibile notizia che degli uomini esistono ancora, ma il loro mondo non c'è più.³⁷

Non è forse questa la condizione che ogni filologo sperimenta ogni giorno, quando apre un libro a caso dell'*Odissea* o dell'*Eneide*? Il mondo di riferimento di questi versi è definitivamente tramontato, con esso l'autore e la sua vita. Ma è contro questa *inconcepibile notizia* che la memoria combatte e il filologo agisce attivamente.

In polemica con quanti sostenevano la tesi contraria, cioè che lo studio delle lingue classiche introduce la bellezza negli animi, soprattutto il gusto per il bello, come Matthew Arnold³⁸, Housman rimarca l'aspetto pragmatico delle lingue morte e il loro effetto pratico. Il mondo mediterraneo nella lettura del poeta ha lasciato cose che non ci si aspetterebbe di conoscere. Egli sostiene che la vera occupazione di ogni uomo qui e ora non è quella di vivere, non è l'esistenza per l'esistenza, ma «to live happily»³⁹. Il mondo, quindi, deve essere per ogni uomo una fabbrica di felicità. Housman fornisce così la chiave di lettura della sua posizione:

Absolute security for existence is unattainable, and no wise man will pursue it; for if we must go to these lengths in the attempt at self-preservation we shall die before ever we have begun to live. Reasonable security is attainable; but it is attainable without any wide study of Science.⁴⁰

Senza alcun dubbio il *wise man* di cui parla è un discendente diretto dei filosofi mediterranei. Come è noto, i greci avevano orrore dell'illimitatezza, di ciò di cui non si riusciva neanche a intuire un confine. Ciò che non è possibile raggiungere, perché si sottrae sempre o perché sposta il suo fine sempre più avanti, è la causa di ogni male, compresi i mali morali.

³⁶ Housman 1989, 264.

³⁷ Ferrari 2012, 16.

³⁸ Cfr. Housman 1989, 269.

³⁹ *Ivi*, 263.

⁴⁰ *Ibidem*.

L'amore di Platone per il numero è un esempio chiarissimo per l'umanista Housman. La fede nel progresso illimitato della scienza, come anche la fede nei suoi prodotti, è il più grande inganno in cui è caduto l'uomo moderno; costui, ai suoi occhi di classicista, sembra non accorgersi che il tempo dell'esistenza è l'adesso e non il domani. Rimanere inchiodati sulla posizione fiduciosa che la scienza ci salverà dalla rovina e dall'errore è per Housman una sorta di congelamento del tempo in attesa di poter finalmente vivere, per poi accorgersi con rammarico di non aver vissuto affatto. La duplice strategia, psicologica e razionale, che lo studioso dei testi antichi contrappone a questa illusione si fonda e si sorregge sulla razionalità greca, che non amava l'infinito e le sue conseguenze, ma il presente e l'azione in esso. Platone, nel *Filebo*, fa sostenere a Socrate che tutto ciò che si accresce di continuo contiene l'infinito, ossia non possiede un limite, una misura, un numero. Per questa ragione Socrate rimprovera Filebo di aver commesso un grave errore nel ritenere che la dea Afrodite fece solo danni nel porre un limite al piacere:

Questa era la dea, caro Filebo, che vedendo violenza e malvagità insite in tutte le cose e osservando che in esse non vi era limite al piacere e all'abbondanza, stabilì una legge e un ordinamento che contenessero un limite: e tu affermi che fece solo danni, mentre al contrario io sostengo che essa è motivo di salvezza.⁴¹

Restare entro il limite del razionale, del numerabile, sembra aver affascinato Housman più di tutto; controllare le passioni e le pulsioni fu, inoltre, l'impegno al quale si costrinse per la durata della sua vita. Allo stesso modo, se letti in continuità, il discorso di Platone e quello di Housman hanno per bersaglio lo stesso argomento: la conoscenza scientifica sembra muoversi sul binario del più e del meno, appartiene a quella classe di cose che non conoscono un fine, un limite oltre il quale non è più necessario spingersi. E se è vero che uno strenuo difensore della scienza come Spencer intendeva non solo che la scienza si realizzasse in uno scopo, ma che il vero fine della conoscenza scientifica risiedesse nel fatto che il manufatto non fosse ignoto al suo potenziale utilizzatore⁴², Housman si fece paladino dell'idea contraria e cioè che per realizzare lo scopo della scienza, nel senso spenceriano, era sufficiente che l'umanità restasse ben dentro il senso comune sulle scienze, e ovviamente godesse dei suoi prodotti:

⁴¹ Platone 1997, 251.

⁴² A tal proposito si veda quanto scrive Spencer nel suo trattato del 1861, 18.

In short, the fact is, that what man will seek to acquaint himself with in order to prepare him for securing the necessaries of life is not Science, but the indispensable minimum of Science. And just our knowledge of Science need not be deep, so too it need not be wide.⁴³

In conclusione, rifugiarsi nel passato è il modo che Housman utilizza per costruire una personale idea di futuro. Per questa ragione si rifugia nell'evocazione dei classici, nella citazione, si affida al suono di un verso. È uno dei molti modi per riportare in superficie quell'autenticità che il Mediterraneo, quale confine vivente che salda presente e passato, conserva gelosamente. Al centro di questo mare Housman colloca la Grecia, intesa come quel perno intorno al quale far ruotare la complessità del mondo moderno, ne fa un termine di paragone per valutare la sopravvivenza nella storia culturale. La sua celebrazione del Mediterraneo si avvale della incessante forza *construens* della vita, quel movimento che non si assimila al ritmo del passare e del ritornare, ma rimane sempre identico, come sempre identico è il movimento del mare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|-------------------------------|---|
| Aristotele 1996 | Aristotele, <i>Etica Nicomachea</i> , a cura di C. Mazzarelli, Milano, Rusconi, 1996. |
| Batterfield - Stray 2009 | D. Batterfield - Ch. Stray (eds.), <i>A.E. Housman: Classical Scholar</i> , London, Bloomsbury, 2009. |
| Bayley 1992 | J. Bayley, <i>Housman's Poems</i> , Oxford, Oxford University Press, 1992. |
| Browne 1989 | P. Browne, <i>An Elegy in Arcady</i> , Shedfield, Ashford, 1989. |
| Cassano 2003 | F. Cassano, <i>Il pensiero meridiano</i> , Roma - Bari, Laterza, 2003. |
| Diggle - Goodyear 2004 (1972) | J. Diggle - F.R.D. Goodyear (eds.), <i>The Classical Papers of A.E. Housman</i> , I. 1882-1897, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 (1972). |
| Ferrari 2012 | J. Ferrari, <i>Sermone sulla caduta di Roma</i> , Roma, Edizioni e/o, 2012. |
| Housman 1989 | A.E. Housman, <i>Collected Poems and Selected Prose</i> , ed. by Ch. Ricks, Harmondsworth, Penguin Books, 1989. |

⁴³ Housman 1989, 262.

- Kopff 2005 E.Ch. Kopff, «Conservatism and Creativity in A.E. Housman», *Modern Age* 47, 3 (Summer 2005), 229-239.
- Platone 1997 *Platone. Tutte le opere*, a cura di E. Pegone, Roma, Newton, 1997.
- Spencer 1861 H. Spencer, *Education: Intellectual, Moral, and Physical*, London, G. Manwaring, 1861.
- Stevenson 1986 J.W. Stevenson, «The Durability of Housman's Poetry», *The Sewanee Review* 94, 4 (Fall 1986), 613-619.
- Tarrant 2012 R. Tarrant, «Lyricus Vates: Musical Settings of Horace's Odes», in W. Brockliss - P. Chaudhuri *et al.* (eds.), *Reception and the Classics: An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, 72-94.

IL MEDITERRANEO DI NORMAN DOUGLAS E COMPTON MACKENZIE

Alfonso Viola

Norman Douglas (1868-1952) e Compton Mackenzie (1886-1972), prolifico romanziere il secondo e scrittore poliedrico il primo, dedicano a Capri, splendido angolo del Mediterraneo, più di un viaggio, anzi la vita, e due romanzi, *South Wind* (1917) e *Vestal Fire* (1927), che mettono in scena una visione del Mediterraneo nuova e nello stesso tempo antica, classica, pagana e nel contempo «moderna». Per loro il Mediterraneo s'identifica in quella che Douglas, scrittore e scienziato, chiama «terra delle Sirene» e che coincide, geograficamente e ideograficamente, con Capri innanzitutto e poi col Golfo di Napoli, Sorrento e la Costiera Amalfitana, le terre in cui – egli afferma – avevano abitato le sirene, quegli esseri femminili ulisidi che prima attiravano gli uomini sugli scogli campani col loro canto ammaliatore e poi li facevano a pezzi, sparpagliando in giro le loro ossa. Metaforicamente parlando, le sirene per Douglas e Mackenzie esistono ancora e sono le voci delle loro isole fittizie, che attirano lì i personaggi per poi ingannarli, farli «espandere» (il termine appartiene ai nostri autori) e dunque cambiare di carattere, corrompendoli fino a far loro giustificare e apprezzare i delitti¹. È il caso, come vedremo, di Mr Heard in *South Wind*.

Le due opere sono sempre state considerate, a torto, solo come romanzi a chiave di ambientazione caprese, per cui i loro personaggi nasconderebbero ciascuno una vera identità, quella dei principali decani della mondanità internazionale di Capri del primo Novecento. In realtà, la loro novità risiede proprio nel fascino del tema del Mediterraneo, che è intriso in ogni parola.

¹ Cfr. Scotti 2002, in part. 45-60, e Boitani 1992.

La Nepenthe di Douglas e la Sirene di Mackenzie (il cui nome ben rivela il tributo agli esseri mitologici) sono innanzitutto isole utopico-distopiche. Come afferma Donatella Boni a proposito di *South Wind*, questo romanzo

[...] non è che il risultato di un altro tentativo di «fuggire dall'uggiosa e tetra attualità per rifugiarsi nella costruzione di una società più vivace e stravagante» (Douglas, 1947: 58). Solo alcuni anni dopo lo stesso malessere non ancora guarito fece del resto ricomparire nella letteratura europea utopie e distopie. Nepenthe, l'isola (e non a caso un'isola) ove si svolgono i fatti narrati, può essere interpretata come un'antesignana di questi «possibili» mondi alternativi, forse non il migliore, ma senz'altro un'oasi di tolleranza, un ambiente che permette, o addirittura incoraggia l'essere umano a trovare e ad affermare la propria verità, al riparo dalle leggi e dal senso del dovere, che secondo Douglas era il «Moloch» della vita moderna.²

Le isole di Douglas e Mackenzie si pongono dapprima come un falso paradiso edenico che attira i personaggi-viaggiatori verso una roboante e possibile felicità, per poi ingannarli e rivelarsi un inferno a pieno titolo. Già dalle descrizioni, Nepenthe e Sirene sono viste come una nuvola o un uccello marino, una visione magica che, falsamente, prelude alla pace. Ecco Nepenthe che, da isola appena intravista, coperta dalla nebbia, si fa isola reale, tangibile, il cui mistero tuttavia non viene del tutto svelato:

Viewed from the clammy deck on this bright morning, the island of Nepenthe resembled a cloud. It was a silvery speck upon that limitless expanse of blue sea and sky. A south wind blew over the Mediterranean waters, drawing up their moisture which lay couched in thick mists about its flanks and uplands. The comely outlines were barely suggested through a veil of fog. An air of unreality hung about the place. Could this be an island? A veritable island of rocks and vineyards and houses – this pallid apparition? It looked like some snowy sea-bird resting upon the waves; a sea-bird or a cloud; one of those lonely clouds that stray from their fellows and drift about in wayward fashion at the bidding of every breeze.³

Meanwhile, the mainland slowly receded. Morning wore on, and under the fierce attraction of the sun the fogs were drawn upwards. Nepenthe became tangible – an authentic island. It gleamed with golden rocks and emerald patches of culture. A cluster of white houses, some town or village, lay perched on the middle heights where a playful sunbeam had struck a pathway through the vapours. The curtain was lifted. Half lifted; for the volcanic peaks and ravines overhead were still shrouded in pearly mystery.⁴

² Boni 2003, 272.

³ Douglas 1953, 6.

⁴ *Ivi*, 8-9.

Ma pace non v'è nell'io dei viaggiatori, che sono tutti (chi più e chi meno) catturati da forti corrosioni interiori ed esteriori. I personaggi, infatti, pensano, riflettono sulla loro condizione esistenziale ed esiziale, e litigano spesso, soprattutto a cavallo del periodo relativo alla Grande Guerra (che compare nei due romanzi); mettono in scena quadretti da operetta che rompono, col loro continuo e incessante tema del pettegolezzo, la quiete edenica di un'isola che, in definitiva, si pone come un'aggiunta di gotici anfratti in cui solo omicidi e scandali possono e riescono ad attecchire.

Le isole di Douglas e Mackenzie sono teatri o palcoscenici da cui ogni personaggio a chiave esprime le idee dell'autore coerentemente (le due opere furono considerate romanzi di idee) ma soprattutto, shakespearianamente, si muove e si pavoneggia sulla scena isolana per recitare la propria parte, seguendo le regole del capriccio e del *gossip*, e schierandosi pro o contro un gruppo o una schiera di isolani (o un individuo, come nel caso di *Vestal Fire*) per mettere in scena, machiavellicamente, piani e inganni, imboscate o feste. L'ultima citazione dal romanzo di Douglas conferma questa visione allorché parla di «curtain», la tenda che apre la scena in ogni teatro.

L'ironia di Douglas e di Mackenzie fa il resto, coronando con sapiente *humour*, spesso di matrice italiana, una critica o un'approvazione verso determinati personaggi o ideali. Dunque, i personaggi come attori; i personaggi verso i quali ambedue gli autori si mostrano soprattutto realisti, coerenti e fidati: i giudizi sono forti verso tutti quanti, genuini, sinceri, credibili; ironici ma veritieri.

Questi due grandi palchi teatrali, Nepenthe e Sirene, inoltre, mettono in scena il tema del *magnus opus inconclusum*. I due romanzi pullulano di grandi artisti che giungono sull'isola per compiere, iniziare o terminare, il capolavoro della propria vita, ma sempre non ci riescono poiché, ora per l'influsso del mediterraneo scirocco del sud, ora per opera delle sirene, il loro ingegno si blocca, anche se il loro attivismo li porta semplicemente a realizzare che la vera grande opera pertiene non a loro, ma solo alle sfere celesti del platonismo più trito e sorpassato. Ecco, allora, che compaiono esili spettri come Earnest Eames, l'onesto (come dice il nome) bibliografo che vuole annotare e riportare l'antico Perrelli alla sua primordiale grandezza, o Joseph Rutger Neave – solo per fare un esempio da ciascuno dei due romanzi –, che traduce in inglese e cura la *Divina Commedia* di Dante, pur morendo quando inizia il «Purgatorio». Per non parlare poi di Denis Phipps, Marten, Bob Marsac e tanti altri intellettuali che popolano le pagine di Douglas e Mackenzie e che, pur nella loro missione semiotica, riescono sempre a scandalizzare qualcuno che, in qualche

modo, crede ancora in un vittoriano *status quo*. Ma Douglas e Mackenzie sono due byroniani anti-vittoriani per antonomasia e, dunque, vogliono scandalizzare e cercano, trovandolo, lo scandalo. È il caso del personaggio di Miss Wilberforce, la più impudica esponente dell'anti-vittorianesimo douglasiano, la «lady» che sempre si ubriaca, si spoglia nuda e viene prima arrestata e poi rilasciata su cauzione.

E, di anti-vittoriano e vittoriano, in Douglas (ma anche nell'opera di Mackenzie) insiste il tema del darwiniano «*survival of the fittest*». Del resto, l'opera di Darwin *The Origin of Species* fu pubblicata nel 1859 e Douglas e Mackenzie ben la conoscevano, soprattutto il primo, uomo di scienza non laureato prima ancora che scrittore. Nei romanzi in questione, infatti, si nota una tendenza dei personaggi a far vincere il più forte; in sostanza, colui o colei che più di tutti riesce a imporsi grazie al vento del sud o alle sirene. Ma tutti, comunque, muoiono, poiché nessuno è eterno e, come disse Douglas (e lo fece scrivere sulla sua tomba), *omnes eodem cogimur*, siamo diretti tutti verso la stessa meta, la morte. Per cui il darwinismo di questi autori rimane comunque di superficie, quasi una posa che, comunque, non impedisce la creazione di personaggi già descritti molochianamente e darwinianamente, come O'Gobbetto in Mackenzie. Questi sono romanzi mitologici, ma anche di *gossip* e, soprattutto nel caso di *South Wind*, romanzi geologici. Qui non compaiono solo geologi come Marten, ma il paesaggio tutto è descritto con la precisione del geologo che conosce rocce e conformazione del territorio. Come dire: Douglas tende quasi a voler giustificare la sua teatrale utopia-distopia scientificamente, quasi per far credere al pubblico dei lettori che un tale mondo nel Mediterraneo può esistere ed esiste. È Capri, anche se Douglas, in una Prefazione all'edizione del 1924 (e poi del 1946), tende a sviare il lettore: l'isola sarebbe prossima all'Africa, nell'ideografia collettiva l'insieme di Capri, Ischia e Lipari, ma anche, a nostro avviso, Malta e Cipro. In definitiva, come *Vestal Fire* (ma in misura molto minore), *South Wind* è un romanzo di scienza.

Una simile visione, oltre che da Darwin, Douglas e Mackenzie la mutuarono da Ignazio (padre) e Edwin Cerio (figlio), il primo, giuliese, grande medico e scienziato che pure aveva situato le sirene nel Golfo di Napoli, e il secondo leggendario sindaco di Capri, che pure compare in *Vestal Fire* sotto le spoglie di uno dei fratelli Jones. Cerio e il padre erano amici dei due scrittori e seguirono da vicino l'autoesilio romantico caprese, soprattutto di Mackenzie, il quale, tuttavia, rimproverava al sindaco l'abusivismo isolano e l'eccessivo attaccamento al denaro, come pure dimostra la satira di *Vestal Fire*.

Queste di Mackenzie e Douglas sono due isole-giardino. Grandi e piccoli giardinieri, soprattutto nell'opera di Mackenzie, si alternano per curare giardini di ville già hollywoodiane. Statue e fontane adornano questi angoli di paradiso, volti a rivelarsi angoli d'inferno, con tutte le liti e i *misunderstandings* dei personaggi, che rivelano un popolo già in guerra, presso cui la pace è lungi dal dimorare, e in cui il pettegolezzo e le fazioni guastano quella visione del giardino paradisiaco che le due opere, in embrione, pur si propongono di diffondere.

Ma, soprattutto, douglasiano e mackenziano è il comune concetto di espansione. Il termine proviene dal lessico dei romanzi, in cui praticamente tutti i personaggi, chi in un modo e chi in un altro, si «espandono», ossia cambiano profondamente, si «mediterraneizzano». Come si legge in *Vestal Fire* a proposito di Villa Amabile, la dimora incantata delle «sorelle» Pepworth-Norton, il centro di maggiore espansione nell'isola,

And on that shady terrace you expanded. You expanded physically owing to the amount you had eaten and drunk; but thanks to the classic beauty of the scene and the Sirenian conversation, which was nearly always sapid and certainly never vapid, you expanded in many other directions as well. You expanded aesthetically as you gazed across a Bay of Naples that was behaving as such famous views usually behave only in railway-posters. You expanded historically as you tried to remember what exactly Nero did at Baiae, or was it Caligula you asked yourself, and in your mind's eye you rebuilt Minerva's temple on her cape. You looked up at the conical hill of Tiberius on the summit of which, a thousand feet up, you saw the yawning cellars of what had been his mightiest residence, and muttering over to yourself as many lines as you could remember of Shelley's sonnet on Ozymandias you bowed your head before the triumph of time and sipped your whisky. You looked up to where five hundred feet above you beyond the lemon-gardens and lush young vines the Piazza with its baroque tower and crowd of little people like dragon-flies glittered in the clear afternoon air, and you expanded morally, that is you became more elastic. You decided that if there were any mortal follies for which the sun of Sirene was insufficient excuse there was none for which the sun and moon together would not have to bear all the blame.⁵

Denis Phipps, Mr Heard, Bob Marsac e le zitelle quasi sorelle Virginia e Maimie Pepworth Norton, soprattutto, a contatto col paesaggio isolano mediterraneo cambiano. Mr Heard, cui – come dice il nome – piace di più sentire, ascoltare gli altri, imparare ad accettare e a giustificare un omicidio. Come lui stesso affermerà, «[...] That is how I feel – expanding, and tak-

⁵ Mackenzie 1927, 43.

ing on other tints. New problems, new influences, are at work upon me. It is as if I needed altogether fresh standards. Sometimes I feel almost ashamed →»⁶. In definitiva, si corrompe l'anima di un vescovo anglicano (ecco la critica principale alla Chiesa), un personaggio che Ian Greenlees vede come «a typical representative of the narrow, conventional upper middle classes in England, a product of the English public schools [...]»⁷. Virginia e Maimie si espandono interiormente più di tutti e alla fine cambiano perché, soprattutto Virginia, imparano a odiare il loro favorito poeta conte Marsac a causa del suo scandalo passato e presente, un personaggio, quest'ultimo, byroniano fin nelle ossa. Egli si espande, ma scrive molto e senza successo, e la crescita al canto delle sirene si ferma con la sua abitudine, deplorabile, a prendere l'oppio, la causa principale della sua morte a soli quarant'anni, lui, novello Byron cristificato dall'aria dell'isola mediterranea. Ma questo espandersi che, in definitiva, coincide col trovare ed sperimentare nuovi mondi e nuove sensazioni, a realizzarsi ancor più e viepiù interiormente, psicologicamente, coincide anche, per tutti i personaggi sia di Douglas che di Mackenzie, con un antico mondo di bagordi di matrice classicistico-tiberiana e con i suoi modi di fare tipici. Espandersi significa che «new vistas», nuovi orizzonti, come afferma Mr Heard per tutti, si aprono davanti all'uomo e tutto assume caratteri e colori nuovi, ma non sempre positivi, come affermano le chiuse neutre, non del tutto disforiche e non del tutto euforiche, sia di *South Wind* che di *Vestal Fire*.

Un altro tema comune ai due romanzi è il mecenatismo isolano. Per comprendere meglio questi temi è sempre opportuno rifarsi al *plot*. Su Nepenthe e Sirene vivono personaggi famosi, veri centri del potere mondano e culturale presso cui i nuovi arrivati si recano a presentare «letters of introduction» che permetteranno loro un trattamento di favore. Queste lettere, nei romanzi e nelle opere odepatiche, sono in realtà un residuo della letteratura di viaggio a partire dal periodo ancora precedente al *Grand Tour*, nel senso che compaiono come mera posa, una comparsa volta a dare maggiore credibilità al «realismo fittizio» del viaggio nel Mediterraneo. In *South Wind* il mecenatismo è, in fondo, solo mondano, poiché le lettere di presentazione sono indirizzate solo a clubs, bar o alberghi, mentre in *Vestal Fire* il fenomeno tocca il cenacolo delle Pepworth-Norton. Ed è questo, infatti, il cenacolo più importante dei due romanzi. Virginia e Maimie custodiscono e tengono vivo, da vere vestali, il fuoco della cultura e della letteratura sull'isola. Esse patrocinano il conte Bob Marsac,

⁶ Douglas 1953, 186.

⁷ Greenlees 1957, 23.

francese, e le sue opere, lo difendono come uomo, anche se lo scandalo ha il sopravvento e il pettegolezzo distrugge un'amicizia cementificata che nessuno, in apparenza, sembrava destinato a sconfiggere. Virginia e Maimie sono due «vestali-mecenate» che custodiscono i valori della letteratura e della cultura, ma anche del mondanismo di un te domenicale che, presso la colonia dei viaggiatori angloamericani a Sirene, è un vero e proprio *must*, un dovere morale verso due signorine americane che, fino alla morte, difenderanno il valore del vento del sud e la sua portata culturale e sociologica. Attorno al loro circolo gravitano, oltre a Marsac, i coniugi Ambrogio (si noti il carattere pettegolo e denigrante di Mrs Ambrogio, una inglese che ha sposato un avvocato napoletano amante delle donne e traditore e che non sa parlare affatto l'inglese), il pittore americano Christopher Goldfinch, Joseph Rutger Neave (il dantista) e la moglie, e tanti altri amici, vecchi e nuovi. Ma le due vecchiette rimarranno dapprima sole e poi si conquisteranno nuove amicizie, dopo la guerra, poiché il partito anti-Marsac avrà la meglio. Il loro mecenatismo, in definitiva, è destinato a finire, ma solo con la morte.

Al ruolo della guerra, la Grande Guerra o prima guerra mondiale, già accennavamo in precedenza. In ambedue i romanzi dei due amici scrittori si nota la coincidenza dello scoppio del conflitto in concomitanza con il punto di maggiori liti tra i personaggi. Tuttavia, mentre il conflitto in *South Wind* resta nel *background*, in *Vestal Fire* esso si presenta nel pieno delle proprie caratteristiche. Douglas rende la guerra «solo» uno scenario mediterraneo entro cui fa svolgere, in appena dodici giorni, l'azione del far scoprire e giustificare a Mr Heard l'omicidio di Muhlen da parte della cugina, Mrs Meadows, che era andata a vivere su Nepenthe. Per Mackenzie, invece, la guerra è una strategia letteraria. La critica infatti, tutta la critica, ha notato come *Vestal Fire* sia costruito simmetricamente attorno a una struttura in tre libri, suddivisi in otto capitoli ciascuno, per un totale di ventiquattro capitoli. Qui la tensione agirebbe giusto nel mezzo e, dunque, i primi sintomi di decadenza della figura di Marsac presso il cenacolo sireniano delle Norton si avvertono attorno al quarto capitolo del secondo libro, cioè giusto a metà. A mio giudizio, in questo preciso punto iniziano a farsi sentire i venti di guerra. Già dall'inizio si nota la presenza di un militare, il maggiore Natt. Le Norton, inoltre, in gioventù, erano solite farsi inseguire a cavallo dai soldati del padre, che era anche lui un militare, un ufficiale, e loro stesse vengono descritte in termini spesso «queer», con Miss Virginia la cui caratteristica principale è il «fan» o ventaglio che agita sempre di più quando si arrabbia (una figura farsesca che ricorda molto da vicino un disegno della ritrattista americana Romaine Brooks, che pure

visse a Capri nel periodo di cui stiamo parlando). A metà libro il narratore dichiara che a Sarajevo viene ucciso il principe Ferdinando e, dunque, che inizia la prima guerra mondiale. All'inizio, Sirene e la sua comunità angloamericana sembrano non venire toccate dalla guerra, ma a poco a poco i principali personaggi isolani vengono chiamati alle armi. I più anziani vorrebbero andare a combattere per la propria patria, ma sono troppo vecchi, mentre i giovani non vorrebbero andare (è il caso del segretario-amante di Marsac, Carlo Di Fiore); il conte si aspetta di essere chiamato in guerra ma, dopo una lunga attesa che coinvolgerà emotivamente anche le sue madrine, le Norton, gli verrà negato a causa della sua «diversità».

Intanto i cittadini più anziani della colonia isolana (non solo gli anglo-americani) iniziano a morire di morte naturale; la guerra spopola l'isola e si assiste, in *Vestal Fire*, a uno svuotamento pressoché totale di ville, alberghi, circoli e attività ricettizie. Le Norton tornano per un breve periodo in America, Marsac e gli altri seguono ulteriori itinerari destinali e, alla fine, prima di morire – come dicevamo –, le Norton conquistano nuove amicizie e si circondano di un nuovo cenacolo mondano da cui, questa volta, Marsac e i personaggi che avevamo incontrato all'inizio del romanzo sono tassativamente esclusi, tutti mandati via da quel terribile ventaglio di Virginia, che aveva definito «painted face» chiunque avesse tentato di rimettere piede in casa sua dopo la disillusione marsachiana e liti di altro tipo. Più tardi, a mano a mano, dopo la guerra, Sirene si ripopola; gli alberghi e i circoli si riempiono, anche se cambiano i proprietari: vengono costruite ville hollywoodiane del tutto abusive dai cosiddetti «pescecani milanesi», quei visitatori settentrionali che erano giunti sull'isola (un'isola che è da identificare assolutamente con Capri, senza ombra di dubbio), se ne erano innamorati, e anche loro avevano deciso di viverci, speculando peggio dei costruttori napoletani che l'avevano colonizzata in precedenza. E qui l'ironia e la critica di Mackenzie raggiungono il loro apice.

Questa critica all'abusivismo isolano va di pari passo con la critica ai carabinieri e alla giustizia italiani, e questo secondo tema Mackenzie lo mutua da *South Wind*. In ambedue i romanzi ci sono scene di furti, latrocinii ed episodi di oscenità (tipo quello che ha per soggetto Amy Wilberforce in Douglas), che vedono la giustizia personificata e simboleggiata da magistrati corrotti e arroganti (Malipizzo) e da carabinieri italiani altrettanto esigenti e irreprensibili, ma irrispettosi della persona umana sita dietro il «delinquente». E se Amy Wilberforce è una rispettosa signorina anti-vittoriana su un'isola mediterranea, che spesso si ubriaca e si spoglia in pubblico per poi venire incarcerata senza processo e liberata su cauzione dall'amico Mr Keith, tale giustizia non meglio funziona per

i poveri. Un'orda di ragazzi senza colpa e vecchi oracoli russi in queste opere, infatti, vengono arrestati solo per un semplice sospetto di colpa o per evitare a persone benestanti di essere accusate, un atteggiamento che, ovviamente, la giustizia sirenese e nepenthe assume semplicemente per levarsi dall'imbarazzo (e dal fastidio) di mettersi contro gente potente e pre-potente. Come si vede, Mackenzie e Douglas espongono una critica e un tema assolutamente attuali a noi degli anni Duemila.

Nepenthe e Sirene sono, inoltre, le isole mediterranee della diversità. Esse abbondano di «diversi». Non ci sono solo nobili decaduti, artisti falliti e dame o personaggi impudichi, ma queste due isole assurgono anche a scenario dell'omosessualità. Bob Marsac è il più grande omosessuale che troviamo nei due romanzi, ma Carlo Di Fiore (falso), Denis Phipps, Nigel Dawson e perfino altri personaggi principali sembrano celare le caratteristiche tipiche dell'effeminatezza. Marsac ama dare feste in cui predominano il colore rosa e le sue isotopie discorsive e narrative, mentre Carlo fa finta di amare Bob solo «per la carriera», solo perché Marsac lo mantiene e gli permette gli agi e la vita di un nobile signore. Alla fine, dopo il tradimento con Madame Protopopesco e altre donne, e dopo essere andato in guerra, Carlo scoprirà e sceglierà il suo vero io, quello eterosessuale. Nigel Dawson è descritto pienamente in termini «odd» e «queer», mentre – come si diceva – per altri personaggi, soprattutto edonisti, l'omosessualità è solo latente.

In *Vestal Fire* e in *South Wind* l'omosessualità è resa come le scene d'amore: Douglas e, soprattutto, Mackenzie non si focalizzano mai su scene di sesso e sulla loro probabile volgarità, ma in queste descrizioni «amoro-se» vige il rispetto per la pudicizia, e sono rese con un giornalismo imparziale. Kenneth Young, il più grande studioso di Mackenzie, affermava infatti che lo scrittore non fosse «exclusively concerned with sexual deviants: most of the characters are odd but not all are queer and, as always, Mackenzie observes an artistic reticence over physical detail»⁸. Inoltre, cosa assai più importante, l'omosessualità fa parte del tema e del concetto di espansione di cui si è parlato. Se espandersi significa scoprire se stessi facendo opera di intenzionalità e introspezione acuta, scoprirsi per alcuni personaggi fittizi significa scoprire la propria «diversità» o, in alcuni casi, avere semplicemente conferma di una serie di sensazioni sperimentate già in passato.

Omicidi e suicidi, omicidi e morti naturali si susseguono nei due romanzi come scelta dell'«espansione», «mediterraneizzazione» o, più sem-

⁸ Young 1968, 16. Young sta parlando di *Vestal Fire* e di *Extraordinary Women*.

plicemente, come «crescita» dei personaggi, anche se negativa. Se alla fine di *Vestal Fire*, bene o male, tutti i personaggi della colonia angloamericana muoiono di morte naturale, altri si suicidano (ma sono personaggi solo secondari e pochi, in verità), mentre Douglas dà grande rilievo all'omicidio di Muhlen da parte di Mrs Meadows, un vero e proprio caso a sé stante che domina su latrocini e suicidi.

Mrs Meadows non è solo la cugina del reverendo vescovo anglicano di Bampopo che, tornando verso l'Inghilterra, si ferma su Nepenthe per controllare, su richiesta della madre, che cosa faccia la sua parente. Ella è vista dalla critica douglasiana come la «madre-tigre» che uccide il primo vecchio marito ricattatore per salvare se stessa e il figlio. Che sia un ricattatore, si badi bene, è il narratore douglasiano che lo inferisce ma, visti i risvolti della *fabula*, la notizia può essere senz'altro attendibile. La donna butta giù da una rupe – di fronte casa sua – Muhlen, e Mr Heard, che sta semplicemente passeggiando per andare a trovare l'autrice del misfatto, guarda, osserva ciò che accade, il gesto omicida della madre, e lo «ingloba». Ingloba l'atto nefando: egli prima guarda, poi ci pensa su e lo comprende, lo capisce e, alla fine, lo giustifica. Dunque, il Mediterraneo come *locus* di delitti.

A questo punto, verso la fine dei due romanzi, ma specialmente in quello di Douglas, soffia un certo vento del nord, in contrasto con lo scirocco del sud che tanto aveva fatto impazzire i personaggi nepenthei: è il simbolo del richiamo della razionalità alla razionalità, del paese d'origine (l'Inghilterra o l'America), nordico, al ritorno (o *nóstos*) di ulisside memoria. Il richiamo delle sirene ha mietuto le sue vittime e ora, dopo che Mr Heard ha imparato, in dodici giorni, a giustificare un omicidio e dopo che tutti gli abitanti della vecchia Sirene sono tornati nell'Aldilà, le nuove Nepenthe e Sirene, alla fine delle opere, non presentano proprio un nuovo Mediterraneo progettato e realizzato, ma una visione del mondo né completamente euforica né completamente disforica, neutra, di accettazione di quelli che sono i destini umani e i loro itinerari odeporeici. Sono, in definitiva, un palcoscenico da cui scompaiono gli attori, quasi sempre falliti e «bohemiene», che, come Douglas, Mackenzie e tutti noi, si dirigono *omnes eodem cogimur*, sempre sfidando gli dèi verticali e apprezzando solamente l'opera degli dèi pagani, quelli, appunto, orizzontali, quelli che (per dirla con Douglas) si «facevano i fatti propri» e non interferivano con gli affari degli uomini sulle rive di queste isole della memoria e, insieme, dell'oblio⁹.

⁹ Cfr. l'interessante saggio di Sette (2013).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Boitani 1992 P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Boni 2003 D. Boni, *Geografia del desiderio. Italia immaginata ed immagini italiane nelle opere di Frederick Rolfe, Vernon Lee, Norman Douglas*, Capri, La Conchiglia, 2003.
- Douglas 1963 N. Douglas, *South Wind*, London, Penguin Books, 1963 [ultima rist.] (*Vento del Sud*, Capri, La Conchiglia, 2003).
- Gargano 2007 C. Gargano, *Capri pagana. Uranisti ed amazzoni tra Ottocento e Novecento*, Capri, La Conchiglia, 2007.
- Greenlees 1971 I. Greenlees, *Norman Douglas*, Essex, Writers & Their Work, published for the British Council, 1971.
- Leary 1968 L. Leary, *Norman Douglas*, New York - London, Columbia University Press, 1968.
- Mackenzie 1927 C. Mackenzie, *Vestal Fire*, New York, Curtis Books, 1927 (*Le vestali del fuoco*, Capri, La Conchiglia, 1993).
- Pemble 1998 J. Pemble, *La passione del sud. Viaggi mediterranei nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1998 (*The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, Clarendon Press, 1987).
- Scotti 2002 M. Scotti, *Sul mare degli Dei*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2002.
- Sette 2013 M. Sette, «Norman Douglas e il fascino del Mediterraneo: memoria e oblio in 'South Wind'», in S. Šeatović Dimitrijević - M.R. Leto - P. Lazarević Di Giacomo (ur. / a cura di), *Acqua alta. Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italjanskoj književnosti / Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2013, 99-111.
- Young 1968 K. Young, *Compton Mackenzie*, London, Writers & Their Work, published for the British Council, 1968.

L'ULISSE DI JOYCE, POUND, ELIOT: DAL MEDITERRANEO ALLA CITTÀ MODERNA

Leo Marchetti

«Odissea moderna» ed «epica del corpo umano» sono due definizioni che Joyce stesso diede all'amico Frank Budgen del suo *Ulysses*, e se è vero, come scrisse Virginia Woolf, che «In or about December 1910 human character changed», riferendosi alla mostra londinese sui futuristi (*Manet and the Post-Impressionists*) in Inghilterra, grazie anche ad alcuni espatriati americani come Eliot e Pound, si afferma un tipo di avanguardia di tutt'altro segno stilistico e ideologico. T.E. Hulme e la cosiddetta «school of images» rivendicheranno un interesse per la poesia e l'arte di ogni tempo, con una forte connotazione classicista. Inutile dire che in politica questa fuga dalla realtà, attraverso la tradizione, diventa una perorazione del sistema monarchico (l'*Action française*, il secolo degli Stuarts e, in ultima analisi, anche il Fascismo italiano del periodo del Concordato con la Chiesa). Joyce è fuori da questa temperie politica e culturale, ma non dalla ricerca di una narrativa come «scienza delle metamorfosi», per usare le parole di Glauco Cambon, dove magia, astrologia, alchimia, chimica, biologia, psicologia analitica, trovano posto insieme a una riscrittura che è anche una dichiarazione di poetica¹. D'altronde, per avere un'idea dell'influenza del poema omerico sui Moderni, basterebbe scorrere una pagina dell'illuminante contributo di Piero Boitani, *L'ombra di Ulisse*, nella quale la produzione novecentesca europea viene accostata, in un capitolo sull'uso dell'ironia, a una sorta di ipogeo omerico che funziona da presenza vitale e insegnamento fondamentale:

In Italia basteranno i nomi di Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Saba, Savinio, Quasimodo, Primo Levi, Moravia, Luigi Dallapiccola, in Grecia quelli di Kavafis, Seferis, Katzantzakis; in Portogallo, Pessoa; in Francia Giradoux,

¹ Cambon 1992, 5-24.

Gide, Giono, Valéry, René Char. In lingua spagnola sarà indicativo per tutti Jorge Luis Borges. In Inglese (di Gran Bretagna, Irlanda e America del Nord) si va da Conrad, Joyce, Pound ed Eliot sino a Robert Graves, Wallace Stevens, Robert Lowell, Tom Gunn, Eiléan Chuilleanain e poi agli scrittori dell'ex impero britannico, che portano Ulisse in Africa e in Australia, nei Caraibi e nelle Indie scoperte da Colombo. Ancora in Germania, dove Ulisse è stato quasi completamente assente dalla grande tradizione dei secoli passati, si contano almeno undici riscritture del nostro mito.²

Per rimanere nel campo di alcuni maestri, già E.R. Curtius³, nel 1929, sottolineava il doppio simbolismo di *Ulysses* di Joyce: da una parte, il costante riferimento alla musica e, dall'altra, il forte legame col mito greco, da cui la similitudine «Odisseo-Dedalo» che informerebbe l'idea stessa del pellegrinare in un labirinto, insieme a un figlio spirituale che nel *Portrait* era stato connotato con il verso di Ovidio *et ignotas dimittit in artes*. Al vortico-futurismo di Wyndham Joyce preferisce Aristotele e San Tommaso, e anche quando dà l'impressione di indulgere su strutture moderne come le strategie del punto di vista, il montaggio narrativo, la scelta degli attanti e dei soggetti, dove il linguaggio si affranca dalla tradizione, in realtà a Joyce interessa quella che Franco Moretti chiama «la contemporaneità del non-contemporaneo»⁴, un'arte più audace e più originale di quella di Eliot e Pound, ma ugualmente interessata all'ironia di un paradigma universale che assomiglia al mito. La scelta di tre miti famosi, le *sirene*, *Proteo* e *Ade*, risponde all'esigenza di questo contributo di collegarli al fatto che essi sono significativamente attualizzati nelle riscritture di tre autori del Novecento, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound e James Joyce, e non a un criterio gerarchico-estetico del canone mediterraneo stesso. Sulle sirene si è riversata una cospicua bibliografia e attenzione dei poeti nei secoli che vanno da Dante a D'Annunzio e Derek Walcott, ma, diremmo, con rizomi più antichi, le cui tracce si perdono nel periodo arcaico della Grecia, mentre è altrettanto evidente un interesse particolare per le sirene di quella parte del Modernismo accennato – l'Imagismo angloamericano, per lo più, e innovatori come Joyce –, rivolta a valorizzare la tradizione e i valori del passato. In un vaso attico del V secolo, rinvenuto a Vulci e oggi al British Museum,

² Lo studioso italiano che ha approfondito maggiormente la ricerca sulle riscritture e le attualizzazioni del mito omerico nelle letterature occidentali è Piero Boitani, comparatista, anglista e italianista di fama internazionale, il quale in due libri seminali ha ampiamente ricostruito il percorso immaginativo che lega il prototipo del narrare a tanti autori e personaggi della modernità (Boitani 1992 e 1998).

³ Curtius 1963.

⁴ Moretti 1994.

le sirene tentano Ulisse «a sapere più cose», un invito alla conoscenza onnisciente, che fa perdere i propri legami familiari e civili. Qui le sirene sembrano uccelli palmati che si buttano in mare per non essere riuscite a trattenerne l'eroe. Probabilmente il mito ha origini mediorientali, se pensiamo che possa derivare dal sanscrito *Surya*, da cui il nome della stella Sirio e forse anche del nostro Sole. Nel *Cratilo* Platone fa dire a Socrate (rivolto a Ermogene) che i defunti e le sirene sono contenti di stare nell'Ade e che il potere della loro musica non è qualcosa di funesto e disumano, ma, si potrebbe inferire, una sorta di musa ispiratrice della poesia stessa⁵.

Questa breve ricognizione ci è utile per capire come in un testo sorgivo per la letteratura dell'Occidente, l'*Odissea*, alcuni versi alludano in maniera fondamentale all'utilizzo successivo, fra i quali (XXII, 186-188): «Nessuno mai si allontana di qui con la sua nave nera, / se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce; / poi pieno di gioia riparte, e conoscendo più cose»⁶. Si stabilisce così una tradizione che investe il mondo greco e latino di parecchie interpretazioni: il canto delle sirene, secondo il neo-platonico Plutarco, è l'*armonia*, la *musica delle sfere* (concetto che arriverà fino alla metafisica del Seicento), e anche la scuola pitagorica degli acusmatici, di cui parla Giamblico, ritiene le sirene custodi di una celeste armonia. Fra i miti delle origini, come Odisseo, anche Orfeo nelle *Argonautiche* (secondo Apollonio Rodio) narra che le sirene ammaliano chiunque approdi all'isola di Antemoessa, annientando la loro volontà, poiché le aveva generate Tersicore, una delle muse. Sul piano iconografico, si tratta di fanciulle col corpo di uccelli e spesso, nelle immagini, la cetra di Orfeo si sovrappone al canto delle fanciulle, salvando i marinai dalla seduzione. Nell'interpretazione antropologica moderna, per Karol Kerényi si tratta di divinità fluviali e marine che Omero pose davanti allo stesso Oceano, a sua volta «origine di tutte le cose» e, quindi, il mito come una delle modalità della conoscenza⁷. T.S. Eliot è disgustato dalla futilità e dall'anarchia del mondo contemporaneo e assume come stile, in «The Love Song of A.J. Prufrock», ma anche in altre opere – si pensi al *Waste Land* –, forme come l'ironia, il motteggio, quelle che i metafisici chiamavano «the Conceit», che in larga misura assomigliano alla metafora, ma non hanno alcuna funzione ornamentale. Prufrock, nelle sue enunciazioni in versi liberi, rifiuta l'estetismo («inizio secolo» diremmo) del canto delle sirene che, tuttavia, assumono nel testo il significato un po' ambiguo, ma corretto da un punto di vista intertestuale,

⁵ Platone (IntraText).

⁶ Omero 1963, 339.

⁷ Cfr. Kerényi 1927, come pure Magris 1975, 63.

di un mito che deve insegnare qualcosa, come dirà il personaggio *alter ego* dell'autore, «Teach me to hear Mermaides singing». Questo poemetto, che riecheggia un *Song* di John Donne, tratta le sirene come simboli potenti e, nella poesia di Eliot in esame, quelli che Alessandro Serpieri definisce «balbettamenti, smentite, negazioni del personaggio»⁸: «That is not what I meant at all / That is not it, at all»⁹, in realtà, tradiscono le riserve mentali di un puritano di fronte al mito seduttivo e perturbante delle sirene, in grado di sconvolgere la monotona e rituale esistenza di Prufrock, per tanti versi voce autoriale. Con la sua ritrosia e il suo basso profilo dirà: «I do not think that they will sing to me», ma poi dedica una terzina alla loro immagine, densa di un estetismo giapponesizzante e floreale: «I have seen them riding seaward on the waves / Combing the white hair of the waves blown back». L'immagine, o «the Conceit» che dicevamo, assomiglia a quella della «ragazza dei giacinti» di cui parla nel *Waste Land* («the hyacinth girl»), capace di risvegliare sentimenti di perdita e nostalgia, ma anche pericolosi campanelli d'allarme riguardanti il sesso. Sul piano più generale del mito, vengono in mente i versi omerici (XI, 8 e 13): «Circe riccioli belli, tremenda dea dalla parola umana / [...] / e ai confini arrivò dell'Oceano corrente profonda»¹⁰, ma se in Eliot il sesso è un elemento in grado di comunicare un certo allarme, non altrettanto si può dire per Joyce, che muove da presupposti laici e sensisti di matrice aristotelica e tomistica, «ineluctable modality of the visible», come dirà nel terzo episodio di *Ulysses* citando in italiano il «maestro di color che sanno» per una lettura del mito alla luce del visibile e dell'udibile. Le sirene, nell'undicesimo capitolo dell'*Ulisse*, riguardante il breve soggiorno di Leopold Bloom all'Ormond Hotel, si caricano di tutti i simboli positivi afferenti alla musica e alla femminilità, secondo il modello omerico e delle *Argonautiche*, ma anche delle *Metamorfosi* ovidiane, quando parla poeticamente della loro doppia natura come di una scelta delle stesse sirene per librarsi in volo alla ricerca di Persefone/Proserpina, conservando il «canto e il tesoro della bocca».

Il metodo mitico, secondo la definizione eliotiana, è utile a «controllare e dare un senso all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea», e quasi nulla meglio delle sirene, agli occhi del «cursive spirit» di Leopold Bloom, incarna un *climax* metaforico alternativo alla volgarità della Chiesa e del nazionalismo irlandesi. Nel capitolo troviamo una *full immersion* nelle cose desiderate dall'«uomo medio sen-

⁸ Serpieri 1973, 90.

⁹ Eliot 1982, 16.

¹⁰ Omero 1963, 293.

suale» – come lo definì Ezra Pound –, un soggetto la cui integrità morale si manifesta nel rigetto dell'ipocrisia della politica e della religione, e pronto invece ad accogliere una sorta di splendore della materia fondato sul credito accordato a una tomistica sapienza del creato. Il presente, l'*hic et nunc* di Bloom, è intriso di una promessa di felicità da contrapporre alla prosaicità della ragione economica e istituzionale, vere e proprie trappole per un ebreo immigrato come lui. Dopo una giornata fatta di avvisi pubblicitari, conferenze e funerali, in una realtà popolosa e brulicante, al contrario di un Mediterraneo semivuoto in cui scorrazzavano dèi ed eroi, Bloom perviene nel mondo, si direbbe ovattato, di una scena mondana e seduttiva, all'Ormond Hotel di Dublino. Qui, al parassitismo godereccio delle classi dominanti che sfilano in parata lungo il Liffey (la Chiesa, lo Stato) il pellegrino Bloom appare nella disposizione psicologica di «voler ascoltare le sirene», nel piacere un po' narcotizzato del bar, per godersi gli eventi musicali, erotizzanti e conviviali. Nell'ora assoluta del primo pomeriggio incontra due bariste, che definirà Bronze e Gold dal colore dei capelli (in realtà Miss Douce e Miss Kennedy), il cui scatto delle giarrettiere e la rosa sul *satin* del petto innescano in Bloom una serie di fantasie dislocative in cui le immagini si mescolano a quelle della moglie («rosa di Castiglia», come dirà) e a decine di altre nell'universo circoscritto, da «nave dei folli», dell'Ormond Hotel. Luogo di una infinita rimemorazione fatta di onomatopée sugli zoccoli dei cavalli, alla maniera di Swift, e di parecchie intertestualità letterarie, ma l'insistito tema erotico, fissato in numerose immagini del corpo come strumento sublime, si mescola ad altre *tentazioni* come ad esempio il cibo e una musica di fondo, popolare e di basso conio:

Liver and bacon. Steak and kidney pie [...]. In liver gravy Bloom mashed, mashed potatoes, cider and Bass n. 1 beer [...]. Ben Dollard's voice barrel tone. Doing his level best to say it [...]. Body of white woman, a flute alive. Blow gentle. Loud [...].¹¹

Mr Bloom, solo e tradito dalla moglie, cerca nei melomani irlandesi e nelle ragazze sensuali del bar un risarcimento emotivo, conservando l'impostazione classica che vorrebbe le sirene dotate di un potere che suscita l'amore per l'armonia, rappresentata qui dalle voci che animano il bar, la musica vocale e le romanze addolcite da due figure femminili in grado di risolvere, si direbbe, le frustrazioni e la solitudine di Bloom¹².

¹¹ Joyce 1973, 268-269.

¹² Si vedano, su questo stesso tema delle sirene attualizzate dalle ragazze dell'Ormond Hotel, Bérard 1927; Pierantoni 2003; Giorello 2004; Marchetti 2004, 19-36.

La storia delle sirene è strettamente legata, nel mito classico e nei moderni, al racconto di Proteo, che è anch'esso una metafora della conoscenza instabile, mutevole, in perenne e continua trasformazione. Se le sirene possono essere donne e pesci, donne e uccelli, portatrici di un sapere multiplo – il «sapere più cose» di Ulisse –, Proteo moltiplica questa promessa per mille in quanto, nella sua repentina metamorfosi, assume le sembianze paradossali che la realtà stessa assume agli occhi del filosofo o, più semplicemente, dell'osservatore. «Afferrare Proteo significa quindi», come scrive Annamaria Mastropietro¹³, «impossessarsi della strategia per interpretare e dominare il reale», laddove le sirene aggiungevano solo una particolare conoscenza fatta di musica e sensualità. Il giovane intellettuale Stephen Dedalus, che nel terzo capitolo di *Ulysses* troviamo sulla spiaggia di Sandimount a Dublino, una volta liberatosi del noioso e reazionario Mr Deasy nel capitolo sulla scuola, pronuncia un monologo interiore dove lo *stream of consciousness* tocca quasi tutta la cultura europea, da Aristotele alla patristica, da Shakespeare all'Irlanda contemporanea. *Excursus* che ha però un filo rosso nella volontà di Stephen di impadronirsi (lottando contro Proteo, al pari di Menelao che, nell'*Odissea*, vuole sapere le vicissitudini del travagliato ritorno di Ulisse), a livello conoscitivo, dell'intera dimensione spaziale e temporale del mondo. Le modalità del *visibile* e dell'*udibile*, dimensioni alle quali aggiunge l'idea mistica, tratta da Jakob Behmen, sulla «segnatura di tutte le cose». Nel «gigantesco soliloquio» di Stephen, come notano Melchiori e De Angelis¹⁴, l'artista, che con un bastoncino osserva il marame rigettato dalle onde, un cane morto e una barca insabbiata, medita sulle maree e sulla luna, poi si stende sulla roccia col cappello sugli occhi: Stephen è come Eraclito, che coglie l'intimo dramma che agita tutte le cose e del quale il soggetto esperiente non ha alcun controllo. Sulle forme elementari dell'acqua, del fuoco, del mondo animale e vegetale l'uomo Stephen sembra non avere alcun potere, ma come Menelao, che per un momento riesce a tenere fermo Proteo, il giovane intellettuale mostra tutta la sua capacità e libertà «auto-creativa», diremmo, che coincide, come si può capire, col mondo spirituale. Alle costrizioni della cultura (Proteo che si trasforma) Stephen oppone una serie di interrogazioni in grado di decostruire (proprio nel senso di «far perdere», come scrive Derrida, «alle cose e alle parole la propria costruzione») un intero palinsesto di testi che si sono accumulati e che rappresentano essi stessi un mondo proteiforme.

¹³ Mastropietro 2004.

¹⁴ Melchiori - De Angelis 1984, 94.

Un altro mito mediterraneo utile alla nostra comparazione è quello di Zeus Katakthonios, dio degli inferi, sposato a Persefone (o Proserpina, in latino), dea della primavera, che risale ogni anno dagli inferi per abbellire la terra. Nella statua di Bernini alla Galleria Borghese di Roma, vediamo un vecchio, scuro in volto e dalla forza bruta, che fa violenza a una bellissima fanciulla. È il dio degli inferi, figlio di Crono e di Rea, per dire il tempo e la terra che formano l'intera realtà. Tutto il mito, insieme al sesto canto dell'*Eneide*, bisogna ammettere, ha ispirato Dante per la sua architettura dell'*Inferno* (dal cane Cerbero a Caronte, dal fiume alla città di Dite) e ha ispirato anche Ezra Pound per la sua introduzione ai *Cantos*, Eliot per il suo fondamentale personaggio di Tiresia e naturalmente *Ulysses* di Joyce per la sua parallela discesa agli inferi di Bloom/Ulisse nel sesto episodio del funerale. Nei primi versi dei *Cantos* di Pound, la partenza da Circe («The trim – coifed goddess») dei marinai omerici segna l'inizio di un viaggio fantastico «To the Kimerian lands», che porterà la nave nera verso una regione «Covered with close-webbed mist», che assomiglia alla «selva oscura» del fondamentale testo di riferimento poundiano. Nell'inferno evocato come *incipit* incontriamo Tiresia omaggiato da Ulisse e una schiera di morti da far pensare ai cadaveri del *Waste Land* di Eliot, stabilendo quindi un paragone fra guerra di Troia e prima guerra mondiale («These many crowded about me», che ricorda un parallelo quasi allitterativo con l'eliotiano «A crowd flowed over London Bridge» e una intertestualità col dantesco «ch'io non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta», *Inf.* III, 56-57). Siamo in piena riscrittura omerica, vi si incontrano Elpenore, Anticlea e Tiresia, e quest'ultimo alludendo alla ripartenza di Ulisse, chiede: «[...] a second time, why man of ill star». Il primo canto si conclude con la profezia sul *ritorno* e la perdita di tutti i marinai, ma Pound in coda inserisce un fitto materiale intertestuale che lascia intendere una sorta di nuovo inizio del mito, innervato – si direbbe – sia nella tradizione mediterranea studiata da Frazer e da Kerényi, sia in una tradizione occidentale che, attraverso il Rinascimento, arriva fino ai Modernisti. Sulla riscrittura del mito di Tiresia si assiste a una compatta adesione dei tre Moderni ricordati, che cronologicamente possiamo elencare partendo da Joyce. Nel sesto episodio dell'*Ulisse* descrive il funerale dell'alcolizzato Pat Dignam, funerale che diventa il *locus* per un lungo «monologo interiore» di Bloom e alcuni dialoghi incentrati sul tema della morte, delle ristrettezze finanziarie, sul tema della frustrazione del protagonista al cospetto di diverse offese personali e razziali. Nonostante tali offese, Bloom, «il piccolo ebreo», è suscettibile di continui arricchimenti e recupe-

ri¹⁵, vero e proprio Ulisse che fa della città di Dublino il suo mediterraneo. Nell'*Odissea* Tiresia profetizza a Ulisse una ricca vecchiaia e una morte per acqua dolce come la nebbia che lo avvolge; in Joyce l'episodio è una specie di «naufragio con spettatore» perché Bloom, sia pure depresso, ne esce arricchito e desideroso di nuovi viaggi nella «Hyberian Metropolis»¹⁶, secondo lo schema musicale di cui parlava Curtius, vale a dire un trattamento continuo del *leit-motiv* alla maniera di Wagner, anche se il balletto preferito da Bloom – per concludere questa breve parentesi bibliografica – sarebbe più verosimilmente una *Danza delle ore* di Ponchielli, stante l'ambientazione della storia nelle 24 ore del 16 giugno 1904. Peraltro, anche Umberto Eco, a proposito di Bloom, scrive che nelle *sirene* ci dona un'immagine contratta della più ampia disposizione musicale che regna in tutto il volume¹⁷. Sicché l'intero episodio, al pari di quello omerico, appare un grande *memento mori*; infatti dirà «tutti questi hanno un giorno camminato per le vie di Dublino» e, si direbbe, come i becchini di Amleto e la *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters, che Bloom osservi la morte senza nessun moto di rivolta e ripudio della realtà. Con Tennyson, autore di un altro celebre «Ulisse», Bloom potrebbe dire: «I am part of all that I have met». Visione panoptica che ritroviamo in Eliot quando, nel *Waste Land*, fa dire a Tiresia: «I Tiresia, though blind, throbbing between two lives [...] perceived the scene and foretold the rest». Tiresia qui osserva l'universo degradato di una scena contemporanea, dove la «typist at tea time» si concede senza amore a un impiegatuccio della City foruncoloso e piuttosto volgare nei modi e nel vestire. Al mito si è sostituito un catalogo, senza alcuna qualità, di oggetti e atteggiamenti esteriori che ci fanno toccare con mano cosa voglia dire «l'immenso panorama di futilità e anarchia» che pone a fondamento della sconfessione dei valori vigenti nei decenni del primo Novecento. Concetto che ribadirà con forza in «The Idea of a Christian Society», dove definirà Londra, ma diremmo tutto l'Occidente capitalistico: «[...] l'ammasso di banche, assicurazioni e dividendi» che in sostanza si affianca alla poundiana «usura» di un mercato che commercia col tempo. Tiresia qui è voce autoriale che, dalla sua doppia veggenza di essere che comprende la natura femminile e maschile («old man with wrinkled dug»), osserva una scena di sfogo sessuale maschile (lei era «bored and tired») che, ai suoi occhi di puritano, è una forma quintessenziale di volgarità.

¹⁵ *Ivi*, 126.

¹⁶ Cfr. Beja - Norris 1996.

¹⁷ Cfr. Eco 1962, 88.

Nell'Ade esistono due percorsi: uno di dannazione, il Tartaro, e uno di beatificazione, i Campi Elisi, ma, nonostante il loro amore per Dante, i Moderni non perverranno mai a un paradiso contemporaneo. La via sembra sbarrata da una versione di umanità antropologicamente malriuscita che, sul piano dei valori, il conservatorismo e il passatismo di Eliot (ma anche di Pound) considerano immersa in una palude Stigia senza alcun apparente riscatto: si pensi a simboli come la Cappella vuota del Graal battuta dal vento, il cui contrappunto è una poetica senza prospettive salvifiche ancorché esteticamente affascinanti. L'ordine formale superiore della Chiesa cattolica, per Eliot, e il grafismo del carattere cinese, per Pound – «a medium for poetry», come dirà –, cercano di puntellare (letteralmente «these fragments I have shored against my ruins», nel *Waste Land*) i disvalori che si profilano sulla scena europea, fatta anche di minacciosi militarismi. L'Ade dei Modernisti è una sorta di enciclopedia (come scrisse Joyce a Miss Weaver nel 1922), un tentativo ulissiano di *nominare* la materia che ha visto la scomparsa dei generi letterari, come una sorta di Oceano da dominare: «Ai confini arrivò dell'Oceano corrente profonda», dice Omero. Ugualmente, il modo di utilizzare il mito dei Moderni è un modo per uscire dalla soggettività bergsoniana verso un atteggiamento che rifiuta lo psicologismo, mentre ha l'ambizione di parlare come un Coro, o come Tiresia, del destino del mondo. A conclusione dirò che fra i Moderni anche D'Annunzio, nelle *Laudi*, rende omaggio all'Ulisse dantesco in una invocazione alle Pleiadi e ai fati che aprono la raccolta: «Re del Mediterraneo parlante / nel maggior corno della fiamma antica / parlami in questo rogo fiammeggiante / [...] tu che col tuo cor la tua carena / contra i perigli spignere fosti uso / dietro l'anima tua fatta sirena», ma la sensazione dominante che ci assale è quella di pensare che l'uomo contemporaneo non sia più in grado di udire le sirene e gli altri miti, resi silenziosi dal vocio dei *media* e dal frastuono della tecnologia. Qualcuno si è chiesto cosa cantino le sirene a Ulisse: non lo sappiamo con precisione, ma sicuramente un sapere opposto al mito futurista della macchina «più bella della vittoria di Samotracia».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|--------------------|---|
| Beja - Norris 1996 | M. Beja - D. Norris (eds.), <i>Joyce in the Hybernian Metropolis</i> , Columbus, Ohio State University Press, 1996. |
| Bérard 1927 | V. Bérard, <i>Les Phéniciens e l'Odyssee</i> , Paris, Librairie Armand Colin, 1927, 2 vols. |

- Boitani 1992 P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, il Mulino, 1992.
- Boitani 1998 P. Boitani, *Ulisse: archeologia dell'uomo moderno*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Cambon 1992 G. Cambon, *La lotta con Proteo*, Roma, Editori Riuniti, 1992.
- Curtius 1963 E.R. Curtius, «James Joyce e il suo Ulisse», in Id., *Studi di Letteratura europea*, Bologna, il Mulino, 1963.
- Eco 1962 U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Milano, Bompiani, 1962.
- Eliot 1982 T.S. Eliot, «The Love Song of J.A. Prufrock», in *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1982.
- Giorello 2004 *Prometeo, Ulisse, Gilgames*, Milano, Raffaello Cortina, 2004.
- Joyce 1973 J. Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin Books, 1973.
- Kerenyi 1927 K. Kerenyi, *Die griechische-orientalische Romanliteratur in religions geschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1927.
- Magris 1975 A. Magris, *Carlo Kerenyi e la ricerca fenomenologica della religione*, Milano, Mursia, 1975.
- Marchetti 2004 L. Marchetti, «Bloom nel labirinto del mondo», in Id. (a cura di), *Topografie per Joyce*, Roma, Aracne, 2004, 19-36.
- Mastropietro 2004 A. Mastropietro, «Proteo», *La Fonte. Periodico dei terremotati o di resistenza umana* (2004), <http://www.lafonte2004.it/news.php?id=1075>.
- Melchiori - De Angelis 1984 G. Melchiori - G. De Angelis, *Guida alla lettura dell'Ulisse di James Joyce*, Milano, Mondadori, 1984.
- Moretti 1994 F. Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.
- Omero 1963 Omero, *Odissea*, Torino, Einaudi, 1963.
- Pierantoni 2003 R. Pierantoni, *Vortici, atomi e Sirene*, Milano, Electa, 2003.
- Platone (IntraText) Platone, *Cratilo*, http://www.intratext.com/IXT/ITA2724/_P1.HTM.
- Serpieri 1973 A. Serpieri, *T.S. Eliot. Le strutture profonde*, Bologna, il Mulino, 1973.

MEDITERRANEAN CUISINE AND THE LANGUAGE OF BRITISH TV FOOD SHOWS: THE CASE OF JAMIE OLIVER

Elisabetta Adami

1. INTRODUCTION

In spite of the frequent association with values of tradition, localism and myths of «immobility»¹, food, like language, has always been a site of contact and contamination. Through contact, both language and food inevitably change, while they move across cultures, time and social groups. In tracing their paths, etymologists of words as well as of food might discover that «what goes out comes in again», yet completely transformed, increasingly so today, when globalization intertwines with localization in complex ways².

The present paper discusses the relationship between Mediterranean cuisine and British food semiotics, examining the case of UK-based celebrity chef Jamie Oliver, who has shaped his character with a strong reference to Italian cuisine, while his semiotics has, in its turn, influenced Italian food shows. After a review of the framework adopted and a presentation of Jamie's persona and overall semiotics, the paper will examine a two-fold process of transformative borrowing, encompassing (a) Oliver appropriating a set of Italy-related signifiers and (b) (selected traits of) the character's semiotics entering the aesthetics of Italian food shows, particularly in the case of Italian TV chef Simone Rugiati. A multimodal analysis will focus specifically on the profound transformations that signs undergo in this circular yet hetero-directed process of borrowing.

¹ Bell - Hollows 2007, 22.

² Appadurai 1990.

2. A SOCIAL SEMIOTIC TAKE ON SIGN AND SIGN-MAKING

As a theoretical framework, the paper uses a social semiotic multimodal analysis³, which adopts Halliday's⁴ functional approach to investigate the ways in which multiple modes of representation (speech, writing, face expression, clothing, music, body posture, image etc.) intertwine in a text and concur to the production of meaning.

Social semiotics⁵ assumes that signs are a motivated – rather than arbitrary – association between a signifier and a signified, while their specific association provides insights into the sign-maker's interest at the time of his/her making of the sign. Signs are constantly re-made each time they are used, according to the sign-maker's interest and to the resources available to him/her at the time of the making of the sign. Hence social semiotics focuses on the constant process of transformation that signs undergo whenever they are made and interpreted, and on the social dynamics that drive (and can be traceable in) the sign-maker's choices when producing a text.

Besides «transformation»⁶ (a socially contextualized declination of Chomsky's⁷ original notion), the analysis will use the social semiotic concept of «provenance»⁸. Akin to Barthes' notions of «myth» and «connotation»⁹, provenance defines the process of semantic change inevitably embedded in all cases of borrowing; whenever a sign coming from a given culture is imported and used in another one, its meaning is shaped by the added signifier of cultural provenance, i.e., of the values and meanings given by the importer's culture to the one originating the sign. As a banal example, the meaning of «ketchup» (the entity as a semiotic object, and, consequently, the word naming it) in the Italian context is inevitably endowed of the semantic component «American» (with all related values associated to «American» by the Italian culture), completely absent in the meaning of ketchup in the USA. Hence a sign of any kind, when entering a given culture from another, changes its meaning, adding a semantic component related to its provenance and achieving the sets of values attributed to the culture of provenance by the culture borrowing the sign.

³ Kress - van Leeuwen 2006².

⁴ Halliday 1978.

⁵ Hodge - Kress 1988.

⁶ *Ivi*, 30-35; Kress 2010, 96.

⁷ Chomsky 1957.

⁸ Kress - van Leeuwen 2001, 10-11.

⁹ Barthes 1977.

Thus borrowing involves inevitably transformation, so much so that the label becomes inadequate to represent what is in fact a process of sign-making; the sign is indeed transformed, with the signifier being associated to a new signified. This approach becomes useful in analysing the relationship between British and Italian food semiotics in the case of celebrity chef Jamie Oliver.

3. THE CASE OF JAMIE OLIVER

As one can read from the biography published on his website¹⁰, James Trevor Oliver (born in 1975 in Essex) started his training as a chef at *Neal's Yard* in Borough, London, led by renown Italian chef Antonio Carluccio. He later moved to *The River Café*, where he appeared in a documentary and was noticed by the BBC.

As young as 22 year old, Jamie Oliver started to run his first show, *The Naked Chef*, where «naked» was intended to mean «bare, simple cooking», although the sexual implication in the title played a certain role in attracting a large audience to the show. Since then he has started an intense career, running numerous TV shows, authoring several books, and opening three restaurant chains around the world, namely (a) the charity restaurant *Fifteen*, related to the reality TV show *Jamie's Kitchen*, training each year 15 disadvantaged young people as chefs¹¹; (b) *Jamie's Italian*¹², discussed in 4.2 and 4.4; and (c) *Barbecoa*, the most recent one, specialized in charcoaled dishes. Jamie Oliver is the owner of a holding company, *Sweet and Candy*, and a foundation, the *Better Food Foundation*¹³; recently, he has been particularly active in social campaigns¹⁴, running TV shows aimed at improving the quality of school meals in the UK and USA¹⁵ and at promoting healthy eating and cooking habits¹⁶; in his latest campaigns against obesity and processed food-/ready-meal-based lifestyles, he has «publicly politicised the relationships between class and

¹⁰ <http://www.jamieoliver.com/about/jamie-oliver-biog> (accessed 7 November 2013).

¹¹ Kelly 2009.

¹² Lovett 2007.

¹³ Gosling 2012.

¹⁴ Leggott - Hochscherf 2010.

¹⁵ Broad 2012.

¹⁶ Hollows - Jones 2010.

food in Britain»¹⁷. Listed as one of the richest Britons under 30¹⁸, he was appointed a *Member of the Order of the British Empire* in 2003, while in 2010 he won the TED (Technology, Entertainment, Design) Prize, «awarded to an extraordinary individual with a creative and bold vision to spark global change»¹⁹.

3.1. *Branding Jamie*

Table 1 lists chronologically Oliver's TV shows and books as derivable from the information present on Oliver's official website (book titles accompanying a TV show appear on the same row).

Besides Oliver's impressive productivity, *Table 1* highlights the progressive branding of his production through his first name. Show titles shift from an initial anonymity (*The Naked Chef*), to the use of his surname in *Oliver's Twist*, up to the diminutive *Jamie*. The latter has undoubtedly settled as the established signifier of his brand, to the extent that nowadays the signifier «Jamie» in the context of food is unambiguously associated to Jamie Oliver, in the UK and abroad. The same branding device can be noticed for the titles of his books, which match coherently the images chosen for their hardback covers, always portraying Oliver in the foreground, either at a close-shot or in full-figure²⁰.

Productivity in publishing is coupled by success in sales; after ranking as Britain's biggest selling author in 2009, he came second in 2010 after J. Rowling's latest novel in the *Harry Potter* series, while his *Jamie's 30-Minute Meals* became «the biggest-selling non-fiction book of any kind since records began»²¹. His TV shows and books are widely circulated worldwide, also through translated and adapted versions, so much so that he is a highly «exported» and «exporting» celebrity chef.

¹⁷ Warin 2011.

¹⁸ Habershon - Rogers 2005.

¹⁹ «By leveraging the TED community's resources and investing \$1 million dollars into a powerful idea, the TED Prize supports one wish to inspire the world», <http://www.ted.com/prize> (accessed 7 November 2013).

²⁰ Book cover images can be browsed in the «Books & Media» section of Oliver's official website: <http://www.jamieoliver.com/books-and-media> (accessed 9 November 2013).

²¹ Chittenden 2010.

Table 1. – *Jamie Oliver's TV shows and books (published by Michael Joseph - Penguin Books) listed chronologically.*

TV SHOWS	BOOKS
<i>The Naked Chef</i> (1997-1999)	<i>The Naked Chef</i> (1999)
<i>Pukka Tukka</i> (2000)	<i>The Return of the Naked Chef</i> (2000)
	<i>Happy Days with the Naked Chef</i> (2002)
<i>Oliver's Twist</i> (2002)	
<i>Jamie's Kitchen</i> (2002)	<i>Jamie's Kitchen</i> (2003)
<i>Return to Jamie's Kitchen</i> (2003)	
	<i>Jamie's Dinners. The Essential Family Cookbook</i> (2004)
<i>Jamie's School Dinners</i> (2005)	
<i>Jamie's Great Italian Escape</i> (2005)	<i>Jamie's Italy</i> (2005)
<i>Jamie's Return to School Dinners</i> (2006)	
	<i>Cook With Jamie: My Guide to Making You a Better Cook</i> (2006)
<i>Jamie's Chef</i> (2007)	
<i>Jamie at Home</i> (2007)	<i>Jamie at Home: Cook Your Way to the Good Life</i> (2007)
<i>Jamie's Fowl Dinners</i> (2008)	
<i>Jamie's Ministry of Food</i> (2008)	<i>Jamie's Ministry of Food: Anyone Can Learn to Cook in 24 Hours</i> (2008)
<i>Jamie Saves Our Bacon</i> (2009)	
<i>Jamie's American Road Trip</i> (2009)	<i>Jamie's America</i> (2009)
<i>Jamie's Family Christmas</i> (2009)	
<i>Jamie Oliver's Food Revolution</i> (2009)	<i>Jamie Oliver's Food Revolution</i> (2009)
<i>Jamie Does</i> (2010)	<i>Jamie does ... Spain Italy Sweden Morocco Greece France</i> (2010)
<i>Jamie's 30-Minute Meals</i> (2010)	<i>Jamie's 30-Minute Meals</i> (2010)
<i>Jamie Oliver's Food Escapes</i> (2011)	
<i>Jamie's Dream School</i> (2011)	
<i>Jamie's Fish Supper</i> (2011)	
<i>Jamie Cooks Summer</i> (2011)	
<i>Jamie's Great Britain</i> (2011)	<i>Jamie's Great Britain</i> (2011)
<i>Jamie's 15-Minute Meals</i> (2012)	<i>Jamie's 15-Minute Meals</i> (2012)
<i>Jamie's Money Saving Meals</i> (2013)	<i>Save With Jamie</i> (2013)

3.2. *Jamie's overall semiotics*

All semiotic resources shaping Jamie as a character concur to create a distinctive set of meanings, breaking the conventions of traditional British TV chefs. Indeed,

Jamie Oliver is a new kind of television chef. While prime-time British television has featured male chefs for years, Jamie is distinct in terms of age (he is under 25), class (he is constructed as ordinary, as «an Essex boy»), in terms of approach and language (he uses words like «pukka», «wicked», «sorted» in relation to food) and in terms of the spaces and discourses through which he is represented (he cooks in what was, to begin with at least, his own domestic space), and the show places a great emphasis on the access the viewer has to Jamie's personal life, from which are drawn the events which structure the shows.²²

Notwithstanding the character's evolution throughout the years (from an energetic boy in his twenties having fun cooking on TV up to a father concerned with public policies around food), all modal resources have shaped his aesthetics coherently with his cooking style and overall «mission». In his TV shows, both «embodied»²³ and «disembodied»²⁴ modal resources concur cohesively to shape the character, the former encompassing dress code and hair style, gestures, facial expressions, body movements, posture and speech, the latter including the setting, the music soundtrack and the titles of his shows.

3.3. *A multimodal cohesion of signifiers*

The signified «young», which was salient when Oliver started his career as a 22-year old TV chef, is still retained in the use of his diminutive, *Jamie*, even now that he is almost in his forties and a father of four. The diminutive matches other embodied signifiers, namely, (i) a casual dress code, invariably jeans and tucked-out t-shirt or shirt (unlike the chef uniform worn by most male TV celebrity chefs); (ii) a «just-rolled-out-of-bed» hairstyle; (iii) an open smile as his most frequent facial expression, often accompanied by outbursts of laughter or enthusiastic exclamations; (iv) a moderated use of youth slang (discussed in 3.4); (v) a relaxed and

²² Brunson *et al.* 2001.

²³ Norris 2004, 25-30.

²⁴ *Ibidem.*

informal body posture; and (vi) fast movements. Taken together, these signifiers contribute to shape the character as young, presenting food for youngsters or for a young lifestyle; as easygoing but «trendy» (with «a ‘cool’ masculine lifestyle»²⁵), for easy-to-cook, quick yet appealing food; as enthusiastic and passionate, presenting cooking as an entertaining and joyful activity²⁶; and as spontaneous and unsophisticated, for simple, «naked» food.

As for the setting, within the overall «centrality of London as a setting for a metropolitan, cosmopolitan masculinity»²⁷, he is often featured cooking in «his» home kitchen, which in his early shows was presented as located in the pad of a young single male Londoner (in *The Naked Chef*), later turned into a suburban family-house with a large garden where he grows his own vegetables (in *Jamie at Home*). He is also famous for cooking open-air, sitting on a bench or on a tree trunk, preparing his ingredients over a stone. The easy-going, non-professional cooking setting combines with his informal dress code and with his gesturing; he indeed often disregards cooking tools and cutlery (although branding a line of cookware), favouring the use of his hands to mix, squeeze, sprinkle and tear all kinds of food.

Along with the choice of «Britpop and acid jazz»²⁸ as the preferred music soundtrack and a softly nuanced colour palette, less saturated than the usual hyper-real «sensory modality»²⁹ of food shows, all signifiers concur to communicate London-based trendy youth, endowed with an absence of sophistication, a genuine passion, a spontaneous enthusiasm, and a quite convincing authenticity of the character.

3.4. *Language*

Oliver has a regional accent, corresponding to (a domesticated version of³⁰) Estuary English³¹, i.e., the recent evolution of the pronunciation of Cockney, original of the London area and southeast England. Since

²⁵ Hollows 2003, 231.

²⁶ *Ivi*, 234; Brownlie - Hewer - Horne 2005, 20.

²⁷ Hollows 2003, 234.

²⁸ *Ivi*, 235.

²⁹ Kress - van Leeuwen 2006², 151.

³⁰ Cfr. Hollows' use of the label «mockney» to define Oliver's language, in Hollows 2003, 233.

³¹ For a description see Wells 1994.

the 90s, Estuary English has become increasingly fashionable among British youths nationwide thanks to its adoption by youth-influencing exponents, such as MTV deejays. Jamie's distinctive phonetic traits include the fronting of the interdental fricatives, so that [ð] > [v] and [θ] > [f] in words such as *other*, pronounced as [ʌvə:], and *everything*, pronounced as [ˈɛvrɪfɪŋ], together with the extensive use of glottal stops in place of voiceless stops (the dental voiceless stop especially) in intervocalic and final position (i.e. [t] > [ʔ] in V_V and _#, as in *letter*, pronounced as [lɛʔə:] and *got it* pronounced as [ˈgʌʔɪʔ]).

Lexically, he makes occasional use of regionalisms (e.g., *I'll get mi bowl here*) and colloquialisms (*give them a good wash*; *pop these little babies in*, referred to small potatoes; *tuck in*³² and *bevvie*³³), with a mild use of non-standard but quite established slang (e.g. *mate*, *blokes*; cfr. also *mi missus*³⁴ to refer to his wife), never too subculture-specific as to result obscure to the general public.

His vocabulary combines with gestures and facial expressions in connoting his cooking both as easy/fast and as producing spectacular results; the former is expressed by the extremely frequent use of adverbs such as *just* and *literally* combined with fast movements, while the latter is found in the frequent use of *fantastic* or deictic exclamations such as *look at that!*, combined with spontaneous outbursts of pleasure communicated through gestures and facial expressions when tasting the results of his cooking (often using his index finger). Exclamations occur also in the case of an unexpected negative outcome or an accident, in the case of him inadvertently grasping a hot bowl, for example, thus communicating a sense of unplanned and non-staged show, endowing his character of a sense of ordinariness (rather than professionalism), triggering the audience's identification as peers.

With a general absence of any swear or taboo words (unlike UK celebrity chef Gordon Ramsay, who has turned cursing into one of his distinctive signifiers, e.g., in his TV show *The F Word*), his expressive language contributes to reinforce the overall spontaneity of the character's aesthetics. When he first appeared in *The Naked Chef*, his accent and vocabulary as markers of down-to-earth spontaneity emerged saliently in the sharp contrast to the BBC English of the behind-the-camera director

³² Brownlie - Hewer - Horne 2005, 19.

³³ *Ivi*, 20.

³⁴ *Ivi*, 22.

with whom Jamie would interact (once again breaking the conventions of the TV food show format ³⁵).

3.5. *A Jamie-focused semiotics*

Thanks to the highly distinctive set of signifiers connoting his character, he has been able to construct a clearly identifiable style, so that the uniqueness and appeal of his TV and book production is very focused on the character, rather than on the recipes or cooking style, with food being slowly backgrounded in the covers of his books, for example.

Since the very beginning and increasingly so in his later evolution, Oliver has branded his products through his character and persona, starting with his TV shows and books, up to his restaurant chains and social campaigns. The branding image includes not only his personality traits, but also his social network and history, so that his shows frequently host members of his family (as in *Jamie's Family Christmas*), his friends (as in *The Naked Chef*) and his cooking mentor, Gennaro Cataldo (cfr. the discussion in 4.1). The branding of the character hinges quite effectively on the personalization of the chef figure, presented less as a professional who instructs the audience on how to prepare food, and more as a person and a personality who shows that cooking is an enjoyable and essential part of his life, thus shaping a «more approachable domestic figure of the 'cook'»³⁶. By presenting himself as a peer (endowed with expertise), the character has restructured traditional power roles in cooking TV shows, especially in those led by male chefs, conventionally shaped discursively as professional instructors towards a learning audience.

His more recent evolution, as an adult, husband and father, has seen an increased concern and commitment towards healthy, home-made, fresh, seasonal and organic food, and is shaping the character as an *engagé* chef, as in two of his latest shows, *Jamie's School Dinners* and *Jamie's Food Revolution*, where he travels the UK (in the former) and the States (in the latter) to convince schools to ban processed food and cook their own meals using fresh ingredients. In his adult turn, the character still retains the distinctive traits of freshness, simplicity, passion, spontaneity and authenticity, to which his appropriative relation to the Mediterranean and Italy has contributed significantly.

³⁵ Brunson *et al.* 2001, 36.

³⁶ De Solier 2005, 474.

4. MEDITERRANEAN JAMIE: OLIVER'S RELATION TO ITALY

«If Britishness plays an important role in the construction of Jamie Oliver's image, Italianicity is also crucial to his construction of a domestic culinary masculinity»³⁷. Since his early career as a TV chef, Jamie has tightly related his persona to Italy, through the use of selected signifiers shaping his background, his production and his cooking. In so doing, Jamie has constructed a transformative relation to Italy, which Chiaro defines as trans-adaptation³⁸; he indeed appropriates Italy-related signifiers, endowing them with new meaning and thus turning them into new signs.

4.1. *Italy in Jamie's background*

The narrative on Jamie's past is characterized by his training as a *sous-chef* in Italian cuisine, thanks to his mentor, the chef Gennaro Contaldo, whom he met when working at Antonio Carluccio's *Neal's Yard*, and who features often as his guest in Jamie's shows. Migrated to London in 1969 when he was twenty, Contaldo has worked there as a chef in Italian cuisine since then. His semiotics, including his speech, gesturing and cooking, is highly representative of the prototypical (if not stereotypical) Italian chef. Besides his occasional use of Italian words, his accent has marked phonetic transfers from Italian, a loud tone of voice, and a rising-falling intonation with over-elongated vowels, as a typical signifier of «Italian language» among English speakers. This combines with his frequent, ample and salient gesturing accompanying his speech. His cooking makes use of Italian ingredients and he presents his recipes as Italian or with signifiers recognizable as Italians to an Anglophone audience (e.g., risotto or pasta).

Besides Contaldo, whose presence in Jamie's shows is a signifier of Jamie's past, thus supporting his expertise in Italian cuisine, Oliver often makes allusions to a non-better defined cooking experience in Italy when he was young. This all contributes to construct a strong Italian-related background of Jamie as a chef.

³⁷ Hollows 2003, 235.

³⁸ Chiaro 2008.

4.2. *Italy in Jamie's production*

Although the character's discourses have broadened to include a series on British food and social campaigns for better food and food produce, Jamie Oliver's production has maintained a strong and recurring reference to Italy.

With Gennaro Contaldo, he has started a high-street restaurant chain, *Jamie's Italian*, with 30 restaurants in the UK and abroad; the character's explicit relation to Italian cuisine is found not only in the name of the chain, but also in the narrative of its original idea, as expressed in the «Our Story» section of the chain website:

Years later, having toured Italy and declared that he «should have been Italian», the now-famous Jamie decided he wanted to share everything he knew about Italian cuisine with the rest of the world – *the fresh, locally sourced ingredients; the bold and simple flavours; and the relaxed way of sharing dishes*. With his old friend and trusted mentor from Neal Street, Gennaro, Jamie planned to open a UK restaurant that reflected *the passionate, humble and sociable attitude of Italians towards food*. Jamie's Italian was born.³⁹

Here the signifier «Italian cuisine» is associated with a rather naïve image of Italian food, cuisine and eating culture, as can be noticed in the italicized passages in the excerpt. The qualifiers suggest a mythological (or stereotypical) image of Italy as *fresh, local, bold, simple, relaxed, passionate, humble* and *sociable*, thus constructing a distinctive sign complex for Italy, designed according to the set of connotations on which the restaurant chain is branded.

In line with the signified «authenticity», with which Oliver has appropriated Italian cuisine, his TV show *Jamie's Great Italian Escape*, aired in 2005, and the tie-in book *Jamie's Italy*, published in the same year, are constructed around the narrative of «Jamie's need to escape 'the pressures of being Jamie Oliver, Inc.' by traveling to his culinary spiritual home, Italy»⁴⁰, where he can find inspiration «by connecting with the 'authenticity' of Italy and Italian cookery»⁴¹. In the show, Jamie features as a «researcher-style chef»⁴², driving around Italy on a vintage-looking Volkswagen van (thus bringing a signifier of London «trendiness» to the

³⁹ <http://www.jamieoliver.com/italian/our-story> (accessed 8 November 2013); italics added.

⁴⁰ Bell - Hollows 2007, 26.

⁴¹ *Ivi*, 27.

⁴² Chiaro 2008, 204.

Italian theme of the show), visiting restaurants, private houses, farms, village feasts and monasteries. There he meets the (often non-professional) cooks, watches them cooking and eats their dishes, learns from them and cooks his own versions of Italian food for his hosts. Although a mythological image of Italy is maintained in the often rural and festive rather than urban contexts (thus reinforcing the signified of «authenticity» as the cultural provenance of his appropriated version of Italy⁴³), the locations and dishes usually step outside the range of culinary options of the stereotypical imagery for Italian food worldwide (e.g. the *Salt Cod Soup / Zuppa di Baccalà*, or the *Roasted Squash / Zucca al forno*), contributing to connote the character as a *connoisseur* of Italian culture and cuisine.

4.3. *Italy in Jamie's food*

Jamie's cuisine is rich in Italian signifiers. Italian recipes feature often in his shows and books. As shown in *Fig. 1*, in the «all videos» section of Oliver's official website, the links under the label «recipes» present *italian* as the only nationality-based grouping *vis-à-vis* the others, grouped by food typology (*bbq, dessert, meat, salad, snacks and sides*).

Besides recipes, he has introduced a series of structural elements of Italian cuisine in his personal cooking, such as the use of extra-virgin olive oil, grated parmesan (on top of salads), fresh herbs (rather or more than spices) and balsamic and wine vinegar.

Analogously, he makes frequent use of Italian language, also when explaining non-Italian recipes, both to denote food (he prefers *zucchini* over *courgette*, for example) and connotatively, or interpersonally, as to give proof of his knowledge of Italian culture, through the use of Italian expressions such as *all'onda* to describe the right density of risotto, for example, also with some occasional creativity, e.g. *They call it Quattro gusti pizza*, appropriated from the Italian *Pizza quattro stagioni*.

⁴³ «Jamie accentuates the importance of an 'authenticity' homologous with popular conceptions of Italian cooking in the UK» (Hollows 2003, 236).



Fig. 1. – The bottom section of www.jamieoliver.com (accessed 15 October 2012).

4.4. *Jamie's appropriation of Italy*

As is often the case in human semiosis, Italian food is not merely «used» in Oliver's semiotics; rather, it has undergone a process of appropriation (cfr. the title of one of his earliest TV shows, *Oliver's Twist*). When cooking Italian in his shows, Jamie often personalizes his dishes, framing the appropriation through explicit announcements, e.g., *this is my version of...* Titles signalling appropriation, e.g. *Lasagne Jamie's style*, result also when browsing among the recipes on his website or searching for his videos on *YouTube*.

In Oliver's recipe titles, the signifier expressing appropriation *par excellence* is the genitive case for his name, in *Jamie's Pizza dough* or *Jamie's spaghetti bolognese*. His appropriation is often acclaimed; indeed, as an example of the impact of Oliver's transformative power, Smith reports that

after Oliver suggested in his series that it [nutmeg] was «just the job for a pukka Spaghetti Bolognese», weekly sales of jars of nutmeg rose from 1,400 to 6,000, prompting Sainsbury's to order two years' worth of stock.⁴⁴

His restaurant chain *Jamie's Italian* testifies to Oliver's appropriation process not only in its name. Located in different continents around the world, his restaurants attract customers who go there precisely to eat Jamie Oliver's Italian cuisine. Here the character is the distinctive signifier, which provides the added value to his restaurant, distinguishing

⁴⁴ Smith 2012, 122.

it from the many Italian restaurants existing internationally. Not only has he managed to promote Italian cuisine as fashionable, endowing it with connotations transferred from the character himself, such as young, easy-going, trendy and passionate; he has also been able to root his British character so profoundly in Italian cuisine that he has now gained full authority to promote his appropriated version and distinctive Italian style around the world. Against the many British celebrity chefs showing how to prepare Italian recipes on British TV, Oliver's exception consists rather in making the British chef as the added value to Italian food internationally.

As a last example of appropriation, the cover image of Oliver's book *Jamie's Italy*⁴⁵ is emblematic of the set of meanings associated to Jamie's (version of) Italy. The photograph portrays Jamie Oliver, wearing casual clothing (denim, loose shirt, «old looking» All Stars training shoes), sitting very informally on a stool, very close to the back of a *Fiat Cinquecento*, with a dish of tomato spaghetti in his hand and a glass of beer lying on the car. He smiles and looks away from the camera, as if unaware of the photographer's presence. In the photograph, several signifiers express informality, e.g. the character's clothing and posture, and his eating on a stool, holding the dish with his hand, while using the car plate light as an improvised table for his glass of beer. Italian cuisine is here represented in the traditional dish of tomato sauce spaghetti and the hardly-visible ingredients (tomatoes, a can of olive oil and *radicchio*) in a wooden cask at the bottom-left; Italy is present less traditionally in the car, *Fiat Cinquecento*, which is now fashionable among young adults in the UK, whose vintage style tunes in with the scraped wall in the background. The setting, the objects, Jamie's posture and expression, all contribute to portray a rather non-(stereo)typical image of Italy, strongly shaped by a late British-youth taste and by Jamie's aesthetics. Jamie's Italy is then easy-going, casual, joyful, vintage (intended as a creative re-signification of old signs) and trendy; it is postmodern and can afford to improvise, transform, and escape the rules, e.g., by accompanying spaghetti with beer rather than traditional Italian wine.

The rather unconventional setting, paired with the gaze of the character, not directly addressing the viewer, thus communicating a sense of

⁴⁵ Penguin Books Ltd has denied copyright permission to reproduce the image of the book cover page; it can be accessed online at: <http://www.penguin.co.uk/nf/Book/BookDisplay/0,,978071814709,00.html> or by searching «Jamie's Italy Penguin» on any search engine or on Google Images.

non-staged photograph (cfr. also the dirt on Oliver's shoes), contribute to an overall sense of non-conventionality, of modern informality, spontaneity and, once again, authenticity.

5. THE OTHER WAY ROUND ...

After examining the transformative ways in which Italy contributes to shape the character of Jamie Oliver, the present section discusses the role of Jamie Oliver in influencing Italian food semiotics.

5.1. *Jamie's production in Italy*

Along with many other countries worldwide, Italy has imported Jamie Oliver's production. *Gambero Rosso Channel* has aired his shows, keeping the original English titles, with scripts either subtitled or voiced-over in Italian⁴⁶. His books have been translated, with titles undergoing some changes. *My 15-Minute Meals* and *My 30-Minute Meals* have been quite literally rendered into *Le mie ricette da 15 minuti* and *I miei menu da 30 minuti*; yet for the latter, the sub-header has changed radically, from *A Revolutionary Approach to Cooking Good Food Fast* into *Ricette per chi ha poco tempo ma ama la buona cucina*, thus omitting the «revolutionary» component and failing to reproduce the pun with *fast food*.

Others have been localized, like *Jamie's Italy*, turned into *Il mio giro d'Italia*, with the top header changing from *As Seen on Channel Four* to *120 ricette della cucina Italiana riscoperte dallo chef più famoso del mondo*. *Jamie at Home: Cook Your Way into the Good Life* has become a slightly misleading *La mia cucina naturale*, the Italian connotation of which associates with cure and healing rather than taste, recalling the more frequent collocation *medicina naturale*. *Jamie's Ministry of Food* has undergone standardization with *La mia scuola di cucina* (once again) completely devoid of the political component. Interestingly enough for the Mediterranean theme, *Jamie Does... Spain Italy Sweden Morocco Greece France*, which, in the cover, displays the countries typed in different fonts and sizes fitting a square, has changed into *Le mie ricette da... Italia Grecia Francia Marocco Svezia Spagna*. Change involves not only a different sequencing of the

⁴⁶ For an analysis of the translation, see Chiaro 2008.

countries, but also a different variation of font size, which now sees *Italia* with the largest size, whereas in the source text *Spain* and *France* had the largest size and hence maximum salience. Therefore Italy is given maximum prominence in the Italian version, with other Mediterranean cuisines backgrounded, maybe assuming a traditionalist and locally oriented attitude of Italian buyers of cookbooks. In sum, Oliver's book production has been localized, hence re-signified, to fit the (publisher's assumptions on the) preferences of the Italian market.

5.2. *Jamie's semiotics in Italian food shows: the case of Simone Rugiati*

Jamie's semiotics has influenced and is increasingly influencing Italian TV food semiotics. Some of Jamie's distinctive signs are occasionally reproduced by Italian TV chefs, at times crediting the source explicitly; for example, Jamie's characteristic squeezing of a lemon sieving its seeds with his hands instead of using a tool was quoted by TV chef Nicoletta Tavella in her show *La cucina degli altri*, aired on *Gambero Rosso Channel*, while explicitly referring to Jamie Oliver (*ecco, faccio come fa Jamie Oliver... / there, I'm doing it the way Jamie Oliver does...*).

Besides the borrowing of isolated signs, a whole complex of signs shaping the character has been appropriated in the case of TV chef Simone Rugiati. Born in 1981, six years younger than Jamie Oliver and with a popularity limited to the Italian scene, he was nearly as young as Oliver when he first featured on *Gambero Rosso Channel* in 2006, running his show titled *Oggi cucino in...* (*Today I'm cooking in...*), preparing dishes in 10, 15 or 20 minutes, seemingly recalling Jamie's *15- and 30-Minute Meals*⁴⁷.

He too displays a casual informal look, wearing t-shirts, using colloquial language and often addressing and interacting with the behind-the-camera crew, as first Jamie did in his *Naked Chef*. Like Jamie, he has branded some of his later shows by his first name (e.g. *SOS Simone*; *Io, me e Simone*; *Io, Simone e gli altri*; *Simone alla griglia*; cfr. also his book *Se in cucina c'è Simone*). Finally his show *Nudo e crudo* recalls directly Oliver's *Naked Chef*⁴⁸. His book *Stupire in cucina in 20 minuti* again shapes his cooking as quick but spectacular.

⁴⁷ Yet Jamie's shows were aired only in 2010.

⁴⁸ «L'Italia risponde all'Inghilterra [...] se Jamie Oliver poteva essere chiamato il cuoco nudo anche Simone, che non è da meno, potrebbe essere chiamato nudo e crudo»

As to personality traits, he too is characterized by a young aesthetics, an easy-going and energetic attitude, often communicating spontaneity, through exclamations, or side-comments on unexpected outcomes, with interruptions and digressions while describing and performing a recipe. He too has a regional accent (from Tuscany), uses colloquialisms and makes occasional use of youth slang, mainly Milan-based (e.g., *bella lì*), i.e., the linguistic prestigious centre for Italian youths, equivalent to London for British youths. His narration is enriched with references to his life, personal tastes and passions, together with recounts about when he was a child. Simone too is simple and trendy, but here «trendiness» actualizes in a more sophisticated way; if Jamie is shaped around the prestigious aesthetics of London young adults, Simone is oriented towards Italy's equivalent prestigious centre, i.e., Milan, reproducing its tastes praising «glamour» more than «authenticity». Simone too is highly entertaining, disseminating laughter and jokes in his shows – and charming. Unlike Jamie's charm of the good-boy-next-door who married his long-time girlfriend and then has become a father of four, Simone has fashioned the signified 'charm' around the figure of a (predominantly) single Italian male, as a party-goer and a contemporary metropolitan version of the Latin lover⁴⁹ (cfr. also the title of his latest book *Il gusto di sedurre*).

Simone's similarities with Jamie's semiotics have not passed unnoticed; he has been frequently labelled as *il Jamie Oliver italiano*⁵⁰ (*the Italian Jamie Oliver*), and *il nostro Jamie Oliver*⁵¹ (*our Jamie Oliver*), as in

Nel programma lavora il bravo Simone Rugiati, il Jamie Oliver italiano (cioè un cuoco moderno, non convenzionale, televisivo, giovane, di bell'aspetto, che cucina per show e non all'interno di un ristorante).⁵²

(Sergio & Ellen 2011). Eng.: «Italy's answer to England [...] if Jamie Oliver can be named the naked chef, Simone Rugiati is no less and could be named naked and raw» (my translation).

⁴⁹ «A prima vista, è un incrocio tra Jamie Oliver e Robbie Williams. E lui prende subito il paragone come un complimento. 'Il primo lo stimo per la fama mediatica globale che ha raggiunto come chef. Il secondo, per le donne e la vita mondana'» (Corna 2010). Eng.: «At first glance, he is a mixture between Jamie Oliver and Robbie Williams. And he takes the comparison as a compliment. 'I appreciate the former for the global popularity in the media he has achieved as a chef. The latter, for women and his glamorous life'» (my translation).

⁵⁰ Mattei 2011.

⁵¹ Melchioni 2010.

⁵² Eng.: «The show features the talented Simone Rugiati, the Italian Jamie Oliver (that is, a modern, unconventional, young, good-looking TV chef, who cooks for TV shows rather than in a restaurant)» (Tibaldi 2011; my translation).

And in «Simone Rugiati può essere considerato la risposta italiana di Jamie Oliver, come lui è molto carino, un po' sfrontato e ci offre una cucina giovane, veloce ed originale»⁵³. He himself, while denying any influence on his character, has admitted his profound admiration for Jamie Oliver, «L'unica persona, a cui non mi ispiro, ma per cui nutro una grandissima ammirazione è Jamie Oliver, che è stato capace di creare – o almeno dare un grande sviluppo al lavoro degli chef in TV»⁵⁴.

Obviously, as an Italian chef in Italy, Simone Rugiati could not borrow Jamie Oliver's «Italy» as a signifier to construct his character; rather, he has taken a superordinate one, by endowing his cuisine with occasional exoticism (using ginger in his recipes, for example), portraying himself as a big fan of Japanese cuisine (particularly fashionable among Italian young adults in the last couple of decades) and appropriating it, by showing his own versions of sushi, e.g. using sliced courgette instead of *nori* (seaweed) to wrap his *maki*-rolls. Like Jamie, Simone too has his own line of world food shows and food-oriented travel shows; one of these is *The Great Miami Escape*⁵⁵, directly citing Jamie's Italian one, but re-orienting the goal of the escape given the change in the character's point of view. As Jamie has used the cultural provenance of authenticity attributed to Italian cuisine by the British culture, Simone's exoticism (cfr. also one of his latest books, *Storie di Brunch / Brunch Stories*) is culturally shaped as sophisticated, modern and for relatively expensive lifestyle because of the values of its provenance among Italians.

If Simone has appropriated specific signifiers of Jamie, which, as seen, achieve different connotations in the Italian context, he too has now evolved, so the two characters have increasingly diverged their paths. Against Oliver's socially engaged campaigns, Simone has developed towards mainstream TV show (he is currently running a TV game show on cooking, *Cuochi e Fiamme*) and has featured in TV commercials for *Coke*, against Jamie's campaigns for naturally and home-produced food⁵⁶;

⁵³ Eng.: «We can consider Simone Rugiati as the Italian response to Jamie Oliver, like him he is very cute, a bit cheeky and offers a young, quick and original cuisine» (S. Rugiati, *Storie di Brunch*; my translation).

⁵⁴ Eng.: «The only person, whom I do not take inspiration from, but for whom I have a profound admiration, is Jamie Oliver; he's been able to create – or at least to give a great push forward to the role of chefs on TV» (S. Rugiati, *La mia passione per la cucina*; my translation).

⁵⁵ <http://www.simonerugiati.com/extra> (accessed 15 November 2013).

⁵⁶ This sharp difference in the two characters is discussed in Liverani 2012.

he has also played a controversial⁵⁷ role in reality TV shows (*L'isola dei famosi* and *Pechino Express*), in this sense shaping his character as mainstream, commercial and glamour, while not particularly engaged with issues of public concern.

Overall, Simone shares with Jamie a series of signified (youth, informality, spontaneity, trendiness and domesticated exoticism), while borrowing (or recalling) specific signifiers (the use of his first name, dress code and hairstyle, behind-the-scene addressee, regional accent and slang). Yet these are shaped and appropriated specifically to produce a rather different persona, which hinges on rather different discourses, (life)styles and ideologies than Jamie's.

6. CONCLUSIONS

The essay has discussed the transformative process that signs undergo when imported in a different culture for different aims. It has focused on food and its semiotics in British celebrity chef Jamie Oliver. It has considered the case of Italy as an instance of Mediterranean cuisine and culture, both influencing British TV shows and appropriating its semiotics. In appropriating Italy and Italian food, Jamie Oliver has endowed both with a mythical yet unconventional set of signifieds. He has transferred the character's distinctive traits, such as youthful, easy-going, spontaneous, joyful and trendy onto his Italian cooking, while shaping the latter as simple, passionate and authentic, by leveraging on the meaning potentials of its provenance among Britons. This has enabled him to transfer a so-appropriated Italian-related signified of authenticity to his persona, which has played and is playing a crucial role in his success as an *engagé* chef, as genuinely passionate in his efforts at improving eating and cooking habits in the public sphere.

In his turn, Jamie's groundbreaking character has influenced Italian TV food show semiotics, with his personality traits selectively appropriated by Italian TV chef Simone Rugiati, who has used them to emerge as unconventional within the Italian TV food scene. Yet through these, and thanks to the different values attributed to the selected provenance in the Italian culture, Rugiati has developed a character shaped towards sophistication vis-à-vis Jamie's authenticity, thus constructing an ideologically

⁵⁷ Scarpatò 2010.

opposite discursive identity, rooted in sophisticated consumerism and mainstream glamour.

The here-examined process of semiosis involves a parallel and consecutive shift in the system of reference; Italian food and cooking are turned into a point of reference for British food semiotics, which turns away from the traditional reference to French cuisine. Then British food semiotics is turned into a point of reference for Italian food semiotics, shifting away once again from the traditional model of the French grammar of food. A ceaseless process of remediation, signification and re-signification turns Italian food and cooking into a sign inserted into a narrative and as an element of a character, as a branding device; then in turn, the character and brand become a major (life)style that is imported into/imitated/appropriated by Italian food shows.

As in all glocalising processes, transformation occurs in each single passage of the process. An examination of these transformations can assess what is gained and what is lost in the process of food being turned into a sign, in the latter being turned into a brand, later turned into a borrowing adapted to the local context.

Notwithstanding the same appropriation process enacted both by Oliver and by Rugiati, and the de-materializing dynamics of food turned into a spectacle (which is however not unique to the two chefs), differences can be traced which do not hold merely for aesthetic values, but can lend to reflections on the overall ethics of the appropriated product. So, a mythical presentation of Italian food as authentic in Jamie's signification has empowered Oliver's credibility in his (spectacle of his) social campaigns aimed at improving the quality of school meals and effecting the public's eating and cooking habits. Not exempt from criticisms⁵⁸, in his mythical appropriation of Italy, Oliver

suggests that the problems of the British working-class diet can be solved by adopting the recipes of those more «authentic» and less industrialized people who respect their own traditions. It is the Italian working classes who «appear to offer 'magical solutions' to the problem of modern life in Britain» and who produce «'real' home cooking that speaks of family and community».⁵⁹

In so doing, Oliver has certainly mystified the Italian contemporary cooking and eating situation, sadly saturated by discount supermarkets and

⁵⁸ For example Vander Schee - Kline 2013.

⁵⁹ Hollows - Jones 2010, 312.

scandals about contaminated processed-food, and affected by increasing obesity; nevertheless this has enabled him to attract considerable attention to the contemporary health-related problems provoked by the food industry, pushing the British government to address the issue⁶⁰. So, for example, as a part of the «Feed me Better» campaign, *Jamie's School Dinners*

and the campaign behind it, generated mostly sympathetic coverage, and demands for the government to intervene to arrest the health «time-bomb» predicted by Oliver and others. Audiences were able to follow how the celebrity cook and new political activist presented a petition of 300,000 signatures to the Prime Minister Tony Blair, who committed a budget of £280 million to the improvement for better ingredients and training.⁶¹

The effects of Oliver's latest evolution contrast sharply with Simone Rugiati's use of Jamie's appropriated signifiers, which are employed to shape distinctively a rather sophisticated character, rooted in mainstream and commercial ideologies. Italian food borrowed transformatively to mean authenticity and simplicity is used by Oliver to ground the motives and possibilities for social change in food and cooking habits. In contrast, out of the complexity of Oliver's semiotics, Rugiati has selectively borrowed his spontaneity, youthful passion and non-staged trendiness, while turning the former's Italian signifier (originally associated to authenticity) into a fashionable taste for exotic and fusion cuisine, conceived as sophisticated and glamorous, thus framing the character discursively into a completely opposite lifestyle.

Transformation (like all forms of translation) is never faithful to the original; this holds for Oliver's resignification of Italy as authentic, as much as for Rugiati's glamorous recontextualization of Jamie's spontaneity. In tracing the paths of transformation, however, it seems legitimate to assess which of the two has produced more desirable outcomes, not only for TV food shows or of the image of the Mediterranean in it, but also, and arguably more importantly, for everyday food production, shopping, cooking, feeding and eating practices, as well as for their related public policies.

⁶⁰ Parsons 2011.

⁶¹ Leggott - Hochscherf 2010, 47.

REFERENCES

- Appadurai 1990 A. Appadurai, «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy», in M. Featherstone (ed.), *Global Culture*, London, Sage, 1990, 295-310.
- Barthes 1997 R. Barthes, *Image-Music-Text*, London, Fontana, 1977.
- Bell - Hollows 2007 D. Bell - J. Hollows, «Mobile Homes», *Space and Culture* 10, 1 (2007), 22-39.
- Broad 2012 G.M. Broad, «Revolution on Primetime TV Jamie Oliver Takes on the US School Food System», in J. Frye - M. Bruner (eds.), *The Rhetoric of Food: Discourse, Materiality & Power*, New York, Routledge, 2012, 190-205.
- Brownlie - Hewer - Horne 2005 D. Brownlie - P. Hewer - S. Horne, «Culinary Tourism: An Exploratory Reading of Contemporary Representations of Cooking», *Consumption Markets & Culture* 8, 1 (2005), 7-26.
- Brunsdon *et al.* 2001 C. Brunsdon - C. Johnson - R. Moseley - H. Wheatley, «Factual Entertainment on British Television: The Midlands TV Research Group's '8-9 Project'», *European Journal of Cultural Studies* 4, 1 (2001), 29-62.
- Chiaro 2008 D. Chiaro, «A Taste of Otherness Eating and Thinking Globally», *European Journal of English Studies* 12, 2 (2008), 195-209.
- Chittenden 2010. M. Chittenden, «Jamie's £100m Hotpot», *Sunday Times*, 28 November 2010.
- Chomsky 1957 N. Chomsky, *Syntactic Structures*, The Hague, Mouton, 1957.
- Corna 2010 L. Corna, «Simone Rugiati: 'in amore vince lo chef'», *Grazia*, 11 January 2010, <http://archivio.grazia.it/people/simone-rugiati-in-amore-vince-lo-chef> (accessed 24 November 2013).
- De Solier 2005 I. De Solier, «TV Dinners: Culinary Television, Education and Distinction», *Continuum* 19, 4 (2005), 465-481.
- Gosling 2012 E. Gosling, «A Loud Identity for the Jamie Oliver Better Food Foundation», *Design Week* (October 2012).
- Haberson - Rogers 2005 E. Habershon - L. Rogers, «Jamie Oliver's Recipe for Success Brings in Millions», *The Times (London)*, 6 November 2005.

- Halliday 1978 M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*, London, Arnold, 1978.
- Hodge - Kress 1988 R. Hodge - G. Kress, *Social Semiotics*, Cambridge, Polity, 1988.
- Hollows 2003 J. Hollows, «Oliver's Twist: Leisure, Labour and Domestic Masculinity in The Naked Chef», *International Journal of Cultural Studies* 6, 2 (2003), 229-248.
- Hollows - Jones 2010 J. Hollows - S. Jones, «At Least He's Doing Something: Moral Entrepreneurship and Individual Responsibility in Jamie's Ministry of Food», *European Journal of Cultural Studies* 13, 3 (2010), 307-322.
- Kelly 2006 P. Kelly, «Don't Be a Smart Arse»: *Young Workers, Individualization, and an Ethic of Enterprise in Jamie's Kitchen*, in *Sociology for a Mobile World: TASA 2006*, Proceedings of the Annual Conference of the Australian Sociological Association, Sociological Association of Australia (TASA), Hawthorn, 2006, 1-11.
- Kelly - Harrison 2009 P. Kelly - L. Harrison, *Working in Jamie's Kitchen: Salvation, Passion and Young Workers*, Prahan, Palgrave Macmillan, 2009.
- Kress 2010 G. Kress, *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London, Routledge, 2010.
- Kress - van Leeuwen 2001 G. Kress - T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold, 2001.
- Kress - van Leeuwen 2006² G. Kress - T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London, Routledge, 2006² (1996).
- Leggott - Hochscherf 2010 J. Leggott - T. Hochscherf, «From the Kitchen to 10 Downing Street: Jamie's School Dinners and the Politics of Reality Cooking», in J.A. Taddeo - K. Dvorak (eds.), *The Tube Has Spoken: Reality TV & History*, Lexington, University Press of Kentucky, 2010, 47-64.
- Liverani 2012 M. Liverani, «Pubblicità Coca Cola: errare è umano, perseverare è Simone Rugiati», *Dissapore. Niente di sacro tranne il cibo*, 12 September 2012, <http://www.dissapore.com/media-notizia-2/pubblicita-coca-cola-errare-e-umano-perseverare-e-simone-rugiati/> (accessed 24 November 2013).

- Lovett 2007 G. Lovett, «The Plant Cooks up Identity System for Jamie's Italian», *Design Week* 22, 45 (2007), 6.
- Mattei 2011 L. Mattei, «Simone Rugiati Nudo e crudo», *Living Tuscany* 33 (June 2011), <http://www.livingtuscany.eu/living/33/simone-rugiati-nudo-e-crudo> (accessed 17 October 2012).
- Melchioni 2010 V. Melchioni, «Simone Rugiati per Fashionblabla», *Fashionblabla*, 25 September 2010, <http://www.fashionblabla.it/people/simone-rugiati-per-fashionblabla-2.html> (accessed 24 November 2013).
- Morley 2000 D. Morley, *Home Territories: Media, Mobility and Identity*, London, Routledge, 2000.
- Norris 2004 S. Norris, *Analyzing Multimodal Interaction: A Methodological Framework*, New York, Routledge, 2004.
- Parsons 2011 J. Parsons, «Naked Revolution», *Design Indaba* 4 (2011), 116-119.
- Rosewarne 1994 D. Rosewarne, «Estuary English: Tomorrow's RP?», *English Today* 10 (1994), 3-8.
- Scarpato 2010 F. Scarpato, «Perché ho tipo l'impressione che Simone Rugiati all'Isola dei Famosi serva zerovirgola alla cucina italiana?», *Dissapore. Niente di sacro tranne il cibo*, 17 February 2010, <http://www.dissapore.com/cucina/perche-ho-tipo-limpressione-che-simone-rugiati-allisola-dei-famosi-serva-zerovirgola-alla-cucina-italiana/> (accessed 24 November 2013).
- Sergio & Ellen 2011 Sergio & Ellen, «Signore e signori ... ladies and gentlemen ... Simone Rugiati», *Vitello Tonnato Lovers*, 1 May 2011, <http://vitellotonnatolover.wordpress.com/2011/05/01/signore-e-signori-ladies-and-gentlemen-simone-rugiati/> (accessed 20 November 2013).
- Smith 2012 G. Smith, «Barthes on Jamie: Myth and the TV Revolutionary», *Journal of Media Practice* 13, 1 (2012), 3-17.
- Tibaldi 2011 A. Tibaldi, «La cucina moderna», *Cibo 360.it il sito del wellness gourmet*, http://www.cibo360.it/cucina/mondo/cucina_moderna.htm (accessed 24 November 2013).
- Vander Schee - Kline 2013 C. Vander Schee - K. Kline, «Neoliberal Exploitation in Reality Television: Youth, Health and the Spectacle of Celebrity 'Concern'», *Journal of Youth Studies* 16, 5 (2013), 565-578.

- Warin 2011 M. Warin, «Foucault's Progeny: Jamie Oliver and the Art of Governing Obesity», *Social Theory and Health* 9, 1 (2011), 24-40.
- Wells 1994 J.C. Wells, «Transcribing Estuary English: A Discussion Document», *Speech Hearing and Language: UCL Work in Progress* 8 (1994), 259-267.

WASHINGTON IRVING E EDITH WHARTON SUL MEDITERRANEO

Cristina Giorcelli

[...] the sight of novel objects, the acquisition of novel ideas, the breaking up of old prejudices, the enlargement of heart and mind [...].
(H. Melville, «Traveling», 1859)

In class, the students were asked where the Mediterranean was on this map. They pointed out the window [...].
(T. Lacy, «Five Mediterranean Poems about Poetry», *Caliban* 10, 2013)

Washington Irving e Edith Wharton: per tanti versi, certamente, «una strana coppia». Accomunata, però, dal fatto di avere, entrambi, navigato sul Mediterraneo. Ed è proprio sul Mediterraneo, in quanto mare sul quale mirabili eventi accadono o grazie al quale mirabili scoperte vengono fatte, che questo intervento intende concentrarsi.

Irving e Wharton non solo figurano tra coloro che, essendosi avventurati nell'Europa meridionale, hanno visitato il nostro paese, ma sono tra i non molti scrittori/artisti statunitensi che hanno *anche* solcato il mare-tra-le-terre. I loro connazionali che sono venuti nell'Europa continentale e magari anche in Italia nel Settecento e nell'Ottocento, lo hanno fatto, come sappiamo, perlopiù via terra: in diligenza o, dalla seconda metà dell'Ottocento, anche in treno. Per la maggior parte di loro l'Italia, in cui entravano generalmente dalla Francia o dalla Svizzera, finiva a Roma, o, al massimo, per i più temerari, a Napoli. Imbarcatisi, di solito, da un porto della costa orientale degli Stati Uniti e sbarcati, di solito, in una città portuale britannica, essi, quasi immancabilmente, hanno soggiornato, oltre che a Londra, a Parigi – i templi della cultura cui ispirarsi – e, per gli interessati all'arte e alla classicità, a Roma. Fanno eccezione a questo percorso solo via terra in Europa, tra i grandi scrittori, Herman Melville nel

1856-57, Mark Twain nel 1867 e Ralph W. Emerson nel 1833 e nel 1872-73, i quali navigarono sul Mediterraneo per andare il primo dall'Inghilterra in Algeria, in Siria, in Turchia, in Egitto, in Terra Santa, in Libano, in Grecia e in Italia, il secondo per farne un vero e proprio periplo che, partendo da Gibilterra, toccasse il Marocco, la Francia, l'Italia, la Grecia, la Crimea, la Turchia, la Siria, il Libano, la Terra Santa, l'Egitto e la Spagna. Il terzo – il quale, in «Self-Reliance», aveva sostenuto che «traveling is a fool's paradise» – per andare, nel suo primo viaggio in Europa, da Gibilterra a Malta (e poi in Scozia) e, nel suo terzo viaggio in Europa, da Napoli in Egitto.

Per la maggior parte degli scrittori e artisti statunitensi, in effetti, la circostanza che l'Italia fosse una penisola, circondata su tre lati dal mare, non sembra essere mai stata una notazione su cui riflettere o in ragione della quale eventualmente pianificare il viaggio.

Questo fatto può stupire dal momento che il Mediterraneo avrebbe dovuto essere per gli statunitensi una realtà acquatica tale da incuriosirli, in quanto molto diversa da quelle cui erano abituati: non i grandi e tumultuosi fiumi che, ricchi di rigogliosa vita propria, perlopiù solcano il loro paese da Nord a Sud e non gli sterminati e temibili Oceani, che, a Est e a Ovest, li isolano dal resto del mondo. Il Mediterraneo, invece, come ha scritto Predrag Matvejević, è un mare «of close neighbors»¹. Per le sue minori dimensioni, la relativa calma delle sue acque, la sua non enorme profondità, la generale bontà del suo clima – se paragonate a quella dei due Oceani – il Mediterraneo può, infatti, essere visto (senza voler necessariamente cedere a velleitarie utopie, come mette giustamente in guardia Roberto Dainotto)² non come uno spazio che divide, ma come un ponte che unisce le sue tre sponde, europea, africana e medio-orientale, come un connettore di tre continenti, come un'area di transizione fra culture che, nei millenni, si sono incontrate o scontrate, ma che, comunque, partecipano, per quanto in diversa e «diseguale»³ misura, di una *koiné* ancora tra loro riconoscibile (basta pensare ai tre monoteismi che qui sono nati). E questo perché, come suggeriscono Ian Chambers e Lidia Curti, questo mare «permits the possibility of an open-ended comprehension of the continual composition of a multiple Mediterranean»⁴. In realtà, il Mediterra-

¹ Matvejević 1999, 202.

² Dainotto 2003. L'autore rileva come, negli ultimi tempi, per la tendenza a dimenticare la sua anche travagliata storia, il Mediterraneo «riemerge [...] come simbolo dell'abbandono degli arcani nazionalisti, come encomio dell'identità ibrida e multiculturale, e come rinnovellata etica della convivialità tra i popoli» (*ivi*, 5).

³ Arkoun 1994, 121.

⁴ Chambers - Curti 2008, 387.

neo è un mare che non solo in sé «confronts meaning. Its winds, currents, flotsam, varying depths and multiple shorelines induce a provocative contrast with the seemingly stable homelands proposed by the inherited archive of cultural, historical, and disciplinary identities», ma, proprio in quanto mare e non Oceano, esso «reflects and absorbs maps that suggest an altogether more fluid understanding», dal momento che è sempre stato il tramite per ogni sorta di transiti, trasformazioni e *traduzioni* (di lingue e di modi di essere). Il Mediterraneo, infatti, per le summenzionate caratteristiche, «is interrupted continually by a vulnerability that accompanies the encounter with other voices, other bodies, other histories»⁵. Non è un caso, allora, che questi scrittori/artisti statunitensi si riferiscano spesso al Mediterraneo chiamandolo «ocean» – genericamente, una vasta distesa d'acqua – non comprendendone né la realtà, né la funzione.

Venendo nel Sud dell'Europa, la culla della civiltà occidentale, della loro stessa civiltà, quindi, percorrere il Mediterraneo avrebbe potuto significare per loro – e segnalare da parte loro – la consapevolezza di riconoscere la sua centralità nel favorire il nascere e il prosperare di una modalità diversa di intendere e vivere la vita, rispetto alle più ancestrali civiltà asiatiche, per esempio. Ma è stato raramente così: nell'Ottocento la fede inviolabile nella superiorità delle culture europee del Nord (ivi compresa quella francese) ha impresso un movimento diverso ai viaggi degli statunitensi: da Nord (un *must*) a Sud (una scelta) e non solo per la parentela, la contiguità della loro civiltà con quella della loro originaria «madre patria», da cui, peraltro, si erano distaccati dopo una dura guerra. E, come si è detto, perlopiù via terra. Questo stupisce, dal momento che il viaggio per mare ha tradizionalmente rappresentato – oltre che una via di fuga e un'occasione per confrontarsi con il pericolo – un modo di autodefinirsi⁶, una ricerca di conoscenza (Ulisse), una possibilità d'incontro con l'Altro e, quindi, di rinnovamento interiore, un esperimento di libertà per sottrarsi a un coartante incivilimento.

Washington Irving e Edith Wharton, comunque, hanno vissuto il Mediterraneo in modo assai diverso. Essi hanno compiuto il loro viaggio a distanza di oltre ottant'anni l'uno dall'altra: nel 1804-05, a ventuno anni, durante il suo primo viaggio in Europa, per la prima e unica volta, lui; nel 1888, a ventisei anni, per la prima di due analoghe volte, lei. Washington Irving, fratello di commercianti newyorkesi che gli sovvenzionano il viaggio onde arricchire la sua cultura e, così, assecondare la sua

⁵ *Ivi*, 387-388.

⁶ Caesar 1995.

vena di scrittore, quando viene in Italia viaggia per mare, coerentemente con la scelta, per i tempi del tutto anti-convenzionale, che fa: vuole andare in Sicilia (anche per l'insistenza dei fratelli). Quando arriva in Italia (a Genova) dalla Francia, su una scomoda nave mercantile, tuttavia, il viaggio per mare gli viene parzialmente imposto dalle condizioni epidemiologiche del momento: aveva pianificato di salpare da Genova per Livorno e, di qui, andare per terra a Firenze, a Roma e a Napoli, per proseguire, probabilmente per mare, per la Sicilia. Invece, lo scoppio della febbre gialla a Livorno lo costringe a cambiare itinerario e andare, prima, da Genova in Sicilia per mare, e poi, sempre per mare, a Napoli; da qui, raggiungere per terra Roma, l'Umbria, Bologna, Milano e il Lago Maggiore, prima di recarsi in Svizzera (non andrà né a Firenze, né a Venezia, le altre due tappe tradizionalmente canoniche). E dalla Svizzera ritornerà in Francia. Quindi, la scelta di percorrere la via del mare, nel suo viaggio di andata in Sicilia, è frutto di una necessità. Per la verità, questa necessità può essere stata accolta senza troppo rammarico perché il viaggiare per mare gli poteva evitare di incontrare i famosi «banditti» – di cui narrerà, tra il serio e il faceto, nel suo volume del 1824, *Tales of a Traveller* – che infestavano l'Italia continentale. Infatti, scegliendo la via del mare, Irving scarta l'altra possibilità che si era prefigurato: quella di andare, per terra, da Genova a Milano e di qui ad Ancona, Perugia, Roma e Napoli, per proseguire, probabilmente per mare, per la Sicilia (lungo l'itinerario che, in effetti, seguirà sulla via del ritorno in Svizzera). Mentre è a Genova, ad ogni modo, a guisa di segno premonitore, egli assiste all'esecuzione del celebre bandito Giuseppe Musso, una sorta di Robin Hood, le cui malefatte sono per lui fonte di «pity and admiration»⁷, come scrive il suo biografo. Il non viaggiare per terra non lo metterà, però, al riparo da incontri infausti, come vedremo.

Irving si imbarca, dunque, a Genova, che è sotto l'egida dell'Impero Francese (Bonaparte viene incoronato imperatore – per la verità, incorona se stesso! – da Papa Pio VII nel dicembre 1804, mentre Irving è in questa città), e sbarca nel Regno dei Borboni: prima a Messina, per poi, di qui, andare per mare a Siracusa da cui raggiungere, dall'interno e a dorso di mulo, Catania, attraversare una serie di cittadine e di villaggi lungo il percorso, e, infine, arrivare e fermarsi a Palermo. Da Genova a Palermo Irving sperimenta, quindi, un cambio di paesaggio, di tenore di vita, di costumi, di regime politico, reso meno sconcertante, forse, proprio grazie al viaggio per mare che gli dà il tempo e l'opportunità di prepararsi anche

⁷ Williams 1935, I, 58.

intellettualmente ad assorbire tante differenze. Il *patchwork* di modi di vivere e di culture, infatti, non sembra sconcertarlo molto quando arriva in Sicilia, visto che vi giunge dopo aver coscienziosamente fatto molte letture. Da questo punto di vista, il viaggio per mare è la sua università (come il viaggiare su una baleniera lo sarà per l'Ishmael di Melville): durante la traversata, egli legge numerosi resoconti sulla storia antica e recente della Trinacria e vari volumi, ad opera di autori inglesi o irlandesi, ricchi di riferimenti alle culture classiche: dalla mitologia a Omero, da Virgilio alle *Metamorfosi* di Ovidio, per esempio. Nei suoi intenti, il viaggio per mare gli doveva servire anche allo scopo di studiare la lingua italiana, di cui, però, egli non si impadronì mai (a differenza del francese, di cui pervenne ad avere una passabile conoscenza, e dello spagnolo che, successivamente, apprese molto bene). Di questo suo viaggio esistono un *Journal* e molte lettere.

Edith Wharton, ricca, colta, probabilmente in cerca di evasione – dato il matrimonio poco soddisfacente che aveva contratto tre anni prima – nel 1888 non ha ancora avviato la sua fortunata carriera di scrittrice (carriera che intraprenderà, per una strada assai lontana dalla narrativa, nove anni più tardi con la pubblicazione di un volume che tratta di architettura e di decorazione di interni, *The Decoration of Houses* del 1897, composto in collaborazione con un giovane architetto, Ogden Codman). Wharton, dunque, nel 1888 compie una crociera di tre mesi (da metà febbraio ai primi di maggio) con il marito, la servitù e un amico, James J. Van Alen, su un lussuoso *yacht* affittato in Inghilterra, il «Vanadis», di 333 tonnellate, circa 60 metri di lunghezza, e un equipaggio di 16 uomini. La comitiva si imbarca a Marsiglia e, dopo essere salita a bordo dello *yacht* ad Algeri, fa scalo in vari porti del Mediterraneo: fra cui, Tunisi, Malta, varie città della Sicilia – con frequenti incursioni sulla terraferma – le isole greche dello Ionio (Corfù, Cefalonia, Itaca, Zacinto), varie isole delle Cicladi (tra le altre, Milo, Santorini, Astypalia, Rodi, Patmos, Chio), per poi ritornare dalla Dalmazia e sbarcare definitivamente ad Ancona. Di questa crociera è stato pubblicato oltre un secolo dopo, nel 1993, un resoconto, *The Cruise of the Vanadis*⁸ – rinvenuto del tutto casualmente da una anglista francese in una biblioteca di Hyères, la città della Costa Azzurra in cui Wharton possedeva una villa⁹ – resoconto che, di tutta evidenza, ella aveva redatto

⁸ Wharton 1993. D'ora in avanti, nel testo, il riferimento alle pagine verrà dato tra parentesi.

⁹ Villa Sainte Claire sorge nel luogo in cui, nei secoli passati, c'era stato un convento di Clarisse e, prima ancora, una postazione dei Templari.

senza alcun intento di pubblicarlo (se mai, solo di conservarlo come blocco di appunti da utilizzare quando e se necessario). Curiosamente, ma forse no, nessuna sua opera narrativa successiva farà veramente uso di questi paesaggi, di questo mare, di questi costumi, quasi a voler tenere queste sue «scoperte» solo per sé o perché, erroneamente, le riteneva troppo rudimentali. In effetti, certamente di «scoperte» si tratta, dal momento che nessun altro grande scrittore/artista statunitense, prima di lei, si era avventurato in queste piccole isole del Mediterraneo orientale e ne aveva registrato le caratteristiche e le abitudini. Altrettanto certamente, però, questo resoconto è per lei una palestra di scrittura in cui cimentarsi nell'attenzione meticolosa agli ambienti, alla natura, agli individui, ai modi di vita. Mentre pochi sono i riferimenti ai suoi due compagni di viaggio e alla vita di bordo, Wharton è qui, essenzialmente, tutta occhi e tutta penna. Come ha osservato Natalia Aspesi, questo resoconto rivela la sua capacità di «entusiasmo, la sua energia, la sua ironia» e anche il suo «retroterra» culturale¹⁰.

Verso la fine di *The Cruise of the Vanadis*, la scrittrice, molto soddisfatta dell'esperienza, si augura di poter ripeterla (112). Della sua seconda crociera, avvenuta nel 1926, sempre sul Mediterraneo, sempre su uno *yacht* – l'«Osprey» –, sempre con alcuni amici, e che durò circa due mesi e mezzo, non abbiamo, invece, alcun *travelogue*: solo una lettera¹¹. Il libro che Wharton aveva pensato di dedicare a questa seconda crociera e che avrebbe dovuto intitolarsi *The Sapphire Way*, infatti, non fu mai scritto. Troviamo, però, un accenno entusiastico a questo secondo viaggio per mare nella sua autobiografia, *A Backward Glance*, in cui ella annota, «during that magical cruise nothing ever seemed to occur during the day to diminish my beatitude, so that it went on rolling up like the interest on a millionaire's capital»¹². A parte quest'ultimo, un poco grifagno, per la verità, accenno al denaro – di cui Wharton, come scrittrice di successo e come ereditiera, ebbe in sorte di non essere mai priva – evidentemente viaggiare sul Mediterraneo le si confaceva e l'attirava, come indica il titolo «prezioso» previsto per questo volume. Sempre in *A Backward Glance* confesserà, «Only twice in my life have I been able to put all practical cares out of my mind for months, and each time it has been on a voyage in the Aegean»¹³. Nel suo caso, quindi, il navigare sul Mediterraneo le

¹⁰ Aspesi 2005, 46.

¹¹ Indirizzata a Gaillard Lapsley (11 aprile 1926), in Lewis - Lewis 1988, 489-490.

¹² Wharton 1987, 372.

¹³ *Ivi*, 100.

dà l'opportunità (la sola possibile, in quel tempo) di conoscere tante isole dello Ionio e dell'Egeo e, qui, non solo rilassarsi dalle fatiche della vita, ma approfondire un suo ben noto interesse (la botanica) e manifestarne un altro non ancora del tutto riconosciuto e, forse, non chiaro, in quegli anni, neppure a se stessa, come vedremo.

Poiché, però, la prossimità di tutte queste terre e continenti che condividono, in modo diverso, il *mare nostrum* portava inevitabilmente con sé la possibilità/inevitabilità di creolizzazioni, di ibridazioni che, figlia del suo secolo, eugeneticamente Wharton aborrisce, ella, così capace di penetrazioni antropologiche, non riflette mai su questo aspetto. I libri di storia e di geografia che legge non dissertano ancora, infatti, di temi tanto reali quanto problematici, preferendo disquisire sul Mediterraneo come mare su cui si affacciano, distinte le une dalle altre, tante popolazioni «startingly picturesque» (15). Solo il «pittresco» è, per lei, il loro comune denominatore¹⁴, nel senso non solo di ciò che è, a vario titolo, variopinto, ma anche come approccio esteticamente egemonico con cui, secondo quanto ha osservato Terry Eagleton¹⁵, controllare e concettualmente armonizzare realtà geograficamente e socialmente eterogenee, fatte di contrasti e di giustapposizioni, di luci e di ombre, di forme sempre differenti e potenzialmente disorientanti. L'idea di lasciarsi andare allo spettacolo dell'*altro*, per tutto l'Ottocento era, come sappiamo, indissolubilmente legata a quella, per l'appunto, del «pittresco», dell'«esotico», del diverso, da cui farsi stupire e distrarre. Giunta a Syra, un'isola delle Cicladi, Wharton, infastidita dalle frenetiche attività commerciali da cui è circondata, la trova «uninteresting to the traveler who has hoped in sailing eastward to leave the practical realities of life behind» (58). Il «pittresco» si trova certamente in Sicilia (anche se, sorprendentemente, Wharton afferma che Palermo è «uninteresting from a picturesque point of view» in quanto ha pochi elementi di «local colour») (37), in Grecia, ma ancora di più nei paesi musulmani del Magreb. Wharton avrà sempre un'idea tanto riduttiva quanto stereotipata, per non dire francamente razzista, delle civiltà diverse dalla sua¹⁶. Basti citare questa descrizione di Tunisi – tratta, per l'appunto, da *The Cruise of the Vanadis* – in cui uomini e animali fanno parte di una medesima, indissolubile unità: «[...] a brightly-tinted crowd,

¹⁴ Ricordiamo che, secondo il teorizzatore del pittresco, William Gilpin, una tonalità atmosferica armoniosa o strutture che incorniciano scene complesse servono a dare loro unità (Gilpin 1972, 20, 113, 69, 116).

¹⁵ Eagleton 1990, 28, 40-41, 118.

¹⁶ Si veda, per esempio, Ammons 1980.

composed of Arabs, veiled women, Jews [...], water carriers, sweet-meats sellers [...], negroes [...], donkeys [...]» (20). O questa osservazione che ella annota riguardo a Smirne, «the Frank quarter [...] is filled with European shops where everything is to be found which the *civilized* heart can desire» (88; corsivo mio). Non troppo diversamente, nella sostanza, Wharton concluderà le sue riflessioni nel volume più tardo, *In Morocco*, pubblicato nel 1920¹⁷ e scritto con il preciso e dichiarato intento di magnificare la civiltà francese, che aveva esteso al Marocco, da lei visitato nel 1917, il suo Protettorato. Stigmatizzerà, invece, questo paese per la sua arretratezza, sensualità, passività e pericolosità (causate dalle orientalistamente¹⁸ *intrinseche*, a suo avviso, irrazionalità e violenza). Del resto, in *The Cruise of the Vanadis*, arrivata ad Argostoli, nell'isola di Cefalonia, ella precisa, «we [...] crossed the head of the bay by a long bridge and causeway built, of course, like every other good road in the Ionian Islands, under the English Administration» (114-115) – un'Amministrazione «civilizzante» anche per questo popolo e che era durata dal 1815 al 1862.

Per quanto riguarda il Mediterraneo di Washington Irving, vediamo le caratteristiche. Dopo una permanenza in Francia e un viaggio per mare da Nizza a Genova, con occasionali incursioni a piedi o a dorso di mulo nell'entroterra, egli soggiorna assai piacevolmente nella Superba. Qui il futuro scrittore incontra, grazie a un amico statunitense che abita nella città¹⁹ e ai consoli statunitense e inglese cui viene introdotto, l'alta aristocrazia ligure e straniera. Incidentalmente, ovunque egli si fermerà, in questo paese, anche solo per qualche giorno, lo intratterranno principi, baroni, cavalieri di Malta, ambasciatori, proprio anche grazie alle lettere di presentazione in alto loco che l'aristocrazia genovese aveva scritto per lui. In una missiva al fratello William egli mostra di rendersi conto di questo inusitato privilegio: «Perhaps No American has ever traveled in this country with similar advantages, and surely if travelling is necessary to polish the manners this is the society the most conducive to that end»²⁰. Un privilegio di cui, più tardi, molti scrittori e artisti innamorati dell'Ita-

¹⁷ Giorcelli 1999. Wharton visiterà l'Algeria e la Tunisia anche nel 1914. Ella tratte dei paesi del Nord Africa in due racconti «The Seed of the Faith» (1919) e «A Bottle of Perrier» (1926). Su quest'ultimo si veda Giorcelli 1996. Si vedano anche Rich 2004; Simour 2009; Tromly 2009.

¹⁸ Said 1979.

¹⁹ Si tratta di T.H. Storm.

²⁰ Irving 1978, 123. In seguito, il numero della pagina delle citazioni da questo volume sarà dato, nel testo, tra parentesi, preceduto la *L*. L'ortografia e la punteggiatura sono quelle riportate nel volume.

lia avrebbero agognato poter essere messi a parte. A Genova Irving visita musei e palazzi, e si diverte molto partecipando a balli e corteggiando varie belle fanciulle. Da Genova egli si imbarca sulla nave mercantile statunitense «Matilda» per Messina ed è molto soddisfatto, come confessa in una lettera: «In a little while I shall be once more on the ocean – I am a friend to that element for it has hitherto used me well and I shall feel quite at home on ship board» (L 126). La navigazione inizia, dunque, il 23 dicembre, sotto i migliori auspici, e il mare assume sfumature da incanto:

In a little time the sun emerged in full splendor from the ocean – his beams diffused a blaze of refulgence thro the clouds, of indiscrivable richness – the curling tops of the waves seemed tip'd with gold. [...] A delicious mistiness is spread over the scene that softens the harshness of particular objects [...] a glow is thrown over the whole, that by blending & softning and enriching – gives the whole landscape a mellowness – a sweetness, a loveliness of coloring not absolutely its own, but derived in a great measure from the illusive veil with which it is oerspread.²¹

Tuttavia, mentre naviga su un mare molto mosso, oltrepassata l'isola d'Elba, presso l'isola di Pianosa, dopo che egli ha narrato la triste vicenda di Cesare Agrippa – li confinato dal nonno Cesare Augusto per la perfidia della sua seconda moglie, Livia, la quale, poi, proprio a Pianosa lo farà uccidere da un centurione –, la sua nave viene accostata da una imbarcazione di pirati. Come succederà in *Tales of a Traveller*, anche qui, le circostanze naturali e storico-ambientali provocano/entrano in sintonia con gli eventi. La banda dei pirati (con orgoglio, Irving tiene a sottolineare che tra di loro «I did not perceive a single englishman they consisting of Maltese Porteguese Ragusans, Italians etc.») (J 151) è formata da un capitano, «a tall ragged fellow with his shirt sleeves rolled up to his elbows displaying a most formidable muscular pair of arms», e dalla sua ciurma che «would have shamed Falstaffs ragged regiment in their habilliments – in their countenances the lines of villainy & rapacity were strongly marked. They were armed with rusty cutlasses & stilettos» (J 149). Mentre i pochi passeggeri della nave e i marinai sono sconvolti dalla paura, a Irving, che conosce il francese, viene ordinato dal capo dei bucanieri di trasbordare nella loro imbarcazione per fungere da interprete. Nel frattempo, i pirati depredano la nave di tutto ciò che poteva avere un qualche valore – non

²¹ Irving 1969, 144-145. In seguito, il numero della pagina delle citazioni da questo volume saranno date, nel testo, tra parentesi, preceduto da *J*. L'ortografia e la punteggiatura sono quelle riportate nel volume.

molto, in verità: qualche botte di *whisky*, due scatole di mercurio e la metà delle derrate alimentari. Nulla di ciò che gli era stato detto (che, cioè, i pirati avevano l'abitudine non solo di saccheggiare le navi, ma anche di «murder the crew & sink the vessel») (J 148), quindi, gli succede, mentre l'avventura gli offre una straordinaria occasione – per le circostanze più comiche che drammatiche in cui accade – cui attingere per i suoi racconti futuri. Il viaggio per mare verso Messina gli consente, inoltre – evento assai raro per un artista statunitense dei suoi tempi –, di fermarsi e godere della vista meravigliosa delle isole Eolie, dotate di un ricco patrimonio storico, letterario e mitologico, che Irving, per grandi linee, grazie alle letture fatte, mostra di conoscere. Inoltre, egli può ammirare il panorama che gli offrono le due sponde – la calabrese e la siciliana – dello Stretto, che dalla nave può cogliere nella loro totalità. Specialmente sotto il chiarore della luna, le acque lo affasciano: «By degrees she [la luna] attains a commanding height, pours a full stream of radiance over the rapid and restless waters of the straits – & the more tranquil waters of this delightful harbor» (J 168). O ancora, in una lettera, «It is really romantic to sit on the deck and enjoy the effects of a brilliant moonlight, lighting up the surrounding scenery» (L 157). Arrivato a Messina, dopo essere stato sottoposto, da parte delle autorità locali, a una quarantena di ventuno giorni nel porto per il timore della febbre gialla, Irving visita la città. Da qui egli salpa sulla nave mercantile statunitense «Nautilus» alla volta di Siracusa, dove arriva il 2 febbraio 1805. Mentre è su questa nave, vede profilarsi all'orizzonte la flotta dell'Ammiraglio Nelson che, avendo attraversato Scilla e Cariddi, si dirige verso il canale di Sicilia alla ricerca della flotta francese, con cui intende scontrarsi per evitare l'invasione, programmata da Napoleone, della Gran Bretagna (sfuggitagli in questa circostanza, Nelson sconfiggerà la flotta francese nove mesi più tardi a Trafalgar). Orgogliosamente Irving commenta: «Several more ships made their appearance [...] in a short time Lord Nelson's ship the Victory hove into sight – they all advanced most majestically up the straits» (J 177). Sul Mediterraneo, da un punto di osservazione marginale, ma unico tra gli scrittori statunitensi del suo tempo, Irving è, quindi, testimone oculare del preludio di una svolta epocale nella storia europea. Pochi scrittori e artisti statunitensi del futuro (tra i quali, Margaret Fuller, Francis M. Crawford, Ernest Hemingway) potranno vantare, in tempi e circostanze diverse, una simile opportunità.

Il Mediterraneo di Wharton in *The Cruise of the Vanadis* è un mare che circonda isole ricche di letteratura, di architettura e di storia, che ella conosce in grande dettaglio (sa, per esempio, che Cicerone accusò Verre di

aver dilapidato il tempio di Atena a Siracusa). Wharton, la quale aveva già dall'infanzia viaggiato nell'Europa continentale, è colta e ben documentata in questi campi fino al punto di citare i grandi classici e, per quanto riguarda soprattutto l'architettura, fare paragoni, per esempio, tra il campanile del santuario di San Dionisio a Zacinto e quello di San Marco a Venezia (50) o tra l'interno della cattedrale di San Marco a Venezia e quello della cattedrale di Monreale – a tutto svantaggio di quest'ultima, che le appare priva di «depth and variety of colour» (38)²² – o tra gli archi della cattedrale di Monreale e quelli della chiesa di Lindos a Rodi (76) o tra i lungomari dei porti di Zacinto e di Palermo che, visti dal mare, le sembrano simili (49) o, ancora, tra i capitelli del pulpito del Duomo di Spalato e il candelabro pasquale della Cappella Palatina a Palermo (133-134), anticipandone giustamente la fattura a due secoli prima e contraddicendo, così, la datazione che compariva nella guida Murray²³. Certamente, molto più che una *amateur*, Wharton, se non possiede ancora le capacità che Marie Louise Pratt definisce della «esploratrice sociale»²⁴, possiede, però, ciò che Pierre Bourdieu definisce «the competence of the 'connoisseur'»²⁵. Le sue molte letture e le opportunità di istruirsi viaggiando che le erano state offerte dalla sua provenienza familiare fanno sì che si muova con rara sapienza, accompagnata da una educata intuizione, in specialità tanto diverse. Per esempio, il suo occhio già interessato al rapporto tra le forme, a Spalato osserva e commenta la relazione tra il colonnato e l'arco nel cortile del tempio di Esculapio (134). Alcuni dei paragoni che, secondo la caratteristica di molti viaggiatori scrittori, specie del Settecento e dell'Ottocento, ella instaura tra realtà diverse – al fine sia di mostrare (qui, a se stessa) quanto sa, sia di renderle meno estranee, ma anche, con gesto «imperialistico» e con sguardo totalizzante, di appropriarsene addomesticandole ed evidenziandone la loro piena conoscibilità – sono azzardati o, a volte, un poco incongruenti (o, meglio, estranei alla realtà «altra»): come quando, sul Monte Athos, afferma che la scena che si presenta ai suoi occhi, con i pendii del monte coperti di ulivi e di vigneti e con i muli che brucano vicino al grande monastero «is more suggestive of Switzerland

²² Decisamente, Palermo (su cui si è già citato un suo commento) e i suoi dintorni non trovano il pieno consenso di Wharton.

²³ Non va dimenticato che fu grazie a Edith Wharton se alcune terracotte nel monastero di San Vivaldo in Toscana furono attribuite, come dovevano, a Giovanni della Robbia, invece che a Giovanni Gonnelli.

²⁴ Pratt 1992, 157.

²⁵ Bourdieu 1984, 66. Si vedano anche Wright 1997, 2, e Schriber 1987, 257-267.

or Tyrol than of the East» (101). Il paragone con la Svizzera²⁶ torna altre sei volte sempre in relazione al Monte Athos: evidentemente le piace, forse proprio per la sua assurdità, che, comunque, consente a noi lettori di percepire il suo disagio di fronte a un mondo religioso difficile per lei, in quegli anni, da capire. L'assertiva e sicura di sé (a tratti, forse, troppo) Wharton non si fa intimorire né dai giudizi, diversi dai suoi, di altri studiosi, né tantomeno da quelli che apparivano sulle guide turistiche, anche le più accreditate. Circa il Monte Athos, è proprio grazie al fatto che naviga lungo le sue coste che ella può vedere abbastanza da vicino alcune delle celle dei monaci incastonate nella roccia (103), rompendo, così, il divieto per il sesso femminile (donne o animali, ivi comprese le galline!) di accostarsi al Monte – una trasgressione di cui, un poco infantilmente, Wharton è particolarmente fiera. Siamo, però, ancora lontani dall'emozione registrata nel capitolo su Vallombrosa in *Italian Backgrounds* (1905), per esempio, in cui i fiori primaverili prendono un inusitato sopravvento su architettura, storia, religione e arte, e parlano di una vitalità, di un'ora di «trasfigurazione»²⁷ che neppure la vista del monastero può, ora, suscitare in lei.

Come Irving, anche Wharton – nel suo caso, grazie alle conoscenze altolocate che possiede sia negli Stati Uniti, sia in Inghilterra –, appena arrivata in un'isola o in un nuovo paese, si presenta ai consoli delle ambasciate statunitensi e/o inglesi (a Patmos viene accolta anche dal console greco e a Ragusa di Dalmazia dal sindaco), che, da ospite privilegiata, la invitano a casa loro e spesso la accompagnano nelle sue visite, fornendole preziose notizie riguardanti quelle realtà.

Ma, ancora più che l'architettura, su cui esprime incessanti e spesso competenti giudizi, catturano l'attenzione di Wharton, da un lato, la flora nelle sue innumerevoli e qui rigogliose varietà – che l'autrice conosce perfettamente – e, dall'altro, i ricchi (di tessuti e di storia) e colorati costumi/vestiti delle varie popolazioni. Anzi, andando avanti nel resoconto – forse perché la vegetazione è simile pressoché ovunque –, la descrizione dei costumi prende decisamente il sopravvento su quella delle piante. È, quest'ultimo, un dato sorprendente di cui nessuno dei pochi critici che hanno analizzato il testo ha fino ad ora tenuto conto, neppure Katherine Joslin, che ha dedicato un intero volume all'importanza degli abiti nel-

²⁶ Ricordiamo, peraltro, che in *Italian Backgrounds*, specificamente in «An Alpine Posting-Inn», la Svizzera viene più volte designata come «pittoresca».

²⁷ Wharton 1989, 170.

la produzione di Wharton²⁸. Eppure, una dichiarazione come questa che ella formula appena arrivata a Malta, «we missed the Eastern dresses [...] The people are dressed in everyday European clothes [...]» (24), avrebbe dovuto metterli sull'avviso.

Per quanto riguarda la flora, come è noto, Wharton fu un'esperta di giardini. Nella sua vita ne curò personalmente e a perfezione almeno quattro: nella villa Land's End a Newport, a The Mount, nella villa nel Massachussetts, a St. Brice-sous-Forêt, nella villa presso Parigi, e, per l'appunto, a Hyères, nella villa Ste. Claire. Inoltre ne scrisse, con molta cultura e professionalità, nel volume dedicato al rapporto tra edificio, giardino e paesaggio circostante in *Italian Villas and Their Gardens* (1904).

È stata sempre riconosciuta a Wharton la capacità di trattare i personaggi, le scene e le ambientazioni dei suoi romanzi con la meticolosità dell'antropologa culturale. Occorre ora dire che, fin da questo suo primo affacciarsi alla carriera di scrittrice (per quanto ancora in forma «privata»), ella dimostra un sapere botanico eccezionale, anche senza aver fatto studi specifici in questo campo. La sua mente informata e classificatrice, che in futuro assegnerà appropriati significati socio-culturali ai gesti, agli stilemi, agli interni, agli arredamenti, nonché alle curiosità intellettuali dei suoi personaggi, enumera tutte le piante che vede e, spesso, le contestualizza, trovando le relazioni tra natura e cultura. Eccone – per ragioni di spazio – solo alcuni esempi: a Siracusa si dilunga su «the carpet of wild flowers which overspread the whole hill-side; clumps of waxy asphodel, wild reseda, purple and yellow and scarlet vetches, sweet alyssum, wild geranium, snapdragon, anemones, [...]» (29) e sugli «[h]igh bushes of Abutilon, heliotrope and anthemisia [...] crowded in between the orange trees» (30). L'amore che la cultura statunitense – a cominciare da Ralph W. Emerson e W. Whitman,²⁹ per continuare con una serie di poeti quali Marianne Moore, Theodore Roethke, W.C. Williams, gli Oggettivisti, per esempio – ha sempre portato ai cataloghi, agli elenchi di nomi e di cose, si manifesta qui anche in Wharton: in essi, infatti, si rivela un interesse, oltre che per la cosa designata dal nome, con tutta la sua distintiva individualità, anche per il nome in sé, come «cosa» che ha una sua forma, un suo suono, una sua storia (semantica ed etimologica). È un

²⁸ Joslin 2009.

²⁹ Non dimentichiamo che la sua autobiografia, *A Backward Glance*, prende il titolo da una citazione che si trova nell'ultima Prefazione scritta da Walt Whitman per *Leaves of Grass*.

amore, quindi, per la lingua in quanto non solo mezzo, tramite, veicolo, ma soprattutto in quanto significante di cultura.

A Taormina Wharton vede la relazione tra le colonne del teatro decorate con foglie d'acanto e gli acanti che si trovano alla loro base, così come tra il rosato dei mattoni degli archi trapuntati sia di bocche di leone, sia di adianti, e gli aranci dei giardini della città (35). Nel chiostro di Monreale si rallegra che, per sottolinearne le caratteristiche architettoniche, siano state piantati ciuffi di «mesembryanthemum from whose green mat rose clumps of blueish aloes; and no vegetation could have been better adapted to the Moorish effect of the pointed arches» (38-39). In un giardino di Palermo ammira le siepi di «China roses, laurustinus and cytissus [...]» e il felice connubio tra piante ed elementi in pietra o tra piante e piante grazie al «blossoming yellow oxalis coming now upon a stone seat under an olive-tree; now coming upon a fountain smothered in ivy and Adiantum; now climbing a flight of steps to a knoll overshadowed by umbrella pines [...] now entering a tropical jungle of cycas revoluta, yuccas, agaves and epiphyllums; now wandering through shubberries of oleander, salvia and geranium» (39-40). A Itaca osserva che, in primavera, le pendici delle colline sono coperte di «perfumed clumps of blossoming sage, mixed rosy and white cistus, harebells, brown and yellow coronilla» (117), mentre a Corfù si sofferma sugli olivi, le viti di uva passolina, le margherite, gialle e bianche, gli anemoni, rossi, lilla, e violacei, i blu iris e gli asfodeli (51). Ad Amorgos cammina per sentieri costellati di «wildflowers, poppies, cytissus, scarlet anemones, yellow vetch, pink wild-geranium, dwarf blue iris and yellow and white daisies, mixed with two unknown [succede perfino a lei!] flowers, one pink, the other deepest blue» (61). Chiama Chio «a veritable Conca d'Oro» per via dei suoi aranci, cipressi, ulivi e piante di fico (87).

Per quanto riguarda i costumi – anche qui per ragioni di spazio – dobbiamo limitarci solo ad alcuni passi. Per esempio, così Wharton descrive gli abitanti di Tunisi, la seconda città – dopo Algeri – che visita nel suo viaggio:

[...] children in bright frocks, with broad gold bracelets, women in white burnouses, with black silk yashmaks over their faces, and strangest of all, the Jewesses with silk turbans over their plaited hair [...] loose flowing sleeves of embroidered gauze or muslin, and flowered silk dresses with jackets braided with gold. (18)

E, immediatamente dopo aver dato uno sguardo d'insieme al paesaggio quale le si presenta entrando per mare nel golfo, Wharton scrive che le donne di Tunisi sono

strangely dressed [...]. They wear short blouses to their hips, and their legs, from their feet up, are tightly wound in bands of white linen. To add to the grotesqueness of their appearance, they wear a kind of horned headdress of gold, bound about the temples with a fold of black silk. (19)

Le descrizioni sono così minute che ci si domanda se per queste annotazioni, quasi da cronaca culturale, oltre ad affidarsi alle sue notevoli capacità visive, l'autrice non abbia fatto ricorso anche a fotografie su cui basarle. Si noti la grande attenzione alle diverse consistenze delle stoffe (oltre che ai loro colori), nonché agli accessori, spesso costituiti da metalli preziosi. Sono descrizioni che oggi sarebbero di ispirazione agli stilisti più celebri, sia a quelli che si rifanno esplicitamente all'etnico, sia a quelli che lo intersecano, lo abbinano, lo sovrappongono a tagli, confezioni e tessuti – diciamo così – *mainstream*. Se è la sontuosità delle stoffe e degli accessori che la colpisce in questi paesi arabi, si tratta di una sontuosità che, per la cultura cui rimanda e per i suoi pregiudizi, ella definisce «strana», «grottesca».

Non è così, infatti, per i costumi greci che, evidentemente, in quanto europei e, quindi, occidentali, generalmente non stigmatizza come alieni/primitivi/non del tutto umani. A Corfù, per esempio, durante la processione del Giovedì Santo, viene catturata dai vestiti dei vari gruppi etnici che vi partecipano:

Greeks in white cloth jackets handsomely embroidered, fustenellas of white linen, and red leather shoes turning up in a sharp point adorned with large silk rosettes; Albanians in rough frieze coats, with their belts full of pistols and yataghans, Greek priests in flowing black robes, purple sashes, and curious comical black hats. Still more picturesque were the women. The Greek bourgeois wore embroidered velvet jackets, and red caps with long golden tassels. The more elaborate Corfiote peasants had on finely plaited skirts of blue cloth and white chemisettes covered with gold and silver necklaces, and held in place by low bodices of velvet embroidered in gold. Their heads were crowned by enormous coils of false hair with red ribbons twisted through them, and over this they wore white muslin veils edged with lace. Still handsomer were the dresses of the Dalmatian women, who wore long coats of blue cloth covered with beautiful gold embroidery, and sometimes clasped by one or even two pairs of the heartshaped Dalmatian buckles in embossed silver, and sometimes they had aprons of lilac shot-silk, bordered with gold and a second sleeveless coat of rough blue cloth embroidered in red; while their hair, braided over each cheek, was simply covered with a handkerchief of flowered silk. (47)

Decisamente, Wharton ha a cuore la precisione nelle descrizioni e, per amore di esse, non tralascia alcun particolare, volendo fermare sulla carta

tutta quella straordinaria varietà: di vestiti, di popoli, di culture. Né la preoccupa il pericolo (per chi non appartiene alla sua cultura o non ha il suo interesse antropologico) di annoiare. Un pericolo che, comunque, con questo blocco di appunti ad uso solo personale, sa di non correre. Invece, si evidenzia già la sua capacità di fare del *textile* un *text*: una caratteristica che troveremo fino alla sua autobiografia e ai suoi romanzi più tardi (basta pensare all'incompiuto e postumo *The Buccaneers*).

A Milo si dilunga minutamente sul bell'abito di una giovane donna, quasi a voler sottolineare una bellezza, pudicamente vestita, non inferiore a quella, nuda, della celebre statua di Venere (55-56). Ad Astypalia scrive che le donne

wore linen petticoats grotesquely embroidered with images of beasts and birds in red and green silks, and some had linen jackets, still more elaborately embroidered, with enormously wide sleeves; while others wore skirts and jackets of scarlet cloth. All of them had chemisettes of gold-embroidered gauze, and necklaces of old coins; while their heads were wound in long yellow scarves falling to the shoulders, and forming a most becoming frame to their black hair and eyes. (67)

Dall'isola di Tino fa questa precisazione: «The women from Asia minor were conspicuous for their embroidered velvet jackets and petticoats of flowered stuff, and there were several other varieties of costume which I had hardly time to notice», anche se, in precedenza, aveva puntualmente annotato:

[...] the women in long white linen gowns, embroidered in coloured silks, with sleeveless outer coats of white cloth embroidered in dark blue or green, and necklaces of gold and silver coins about their necks. They wore their hair in two braids plaited with strands of wool, which fell in large tassels at the ends, a small orange-coloured cap over the forehead, sometimes edged with a fringe of coins, and over this a flowered silk kerchief. (81)

A Smirne, dopo aver descritto i costumi delle donne turche, ebreo, nere, delle zingare, dei preti greci, dei venditori di limonate, conclude, «all forming a medley of different types which I have never seen equalled anywhere» (89). Il «medley» e i «types», non agghindati qui in modi «strani» e «grotteschi», fanno certamente parte del deposito del «pittresco», cui Wharton continuamente attinge.

A Corfù, nel viaggio di ritorno, viene colpita dai costumi delle contadine in occasione della festa della Domenica delle Palme:

Their lace chemisettes were covered with gold necklaces, charms, and amulets, and crosses set with pearls, and their hands were laden with rings, while

on their shoes they wore enormous silver buckles [...]. Some of the women had on finely-plaited petticoats of shot silk, white muslin aprons tied with bright ribbons, and purple velvet jackets embroidered in gold; while others were dressed in aprons of flowered brocade shot with gold and silver, over dark blue silk petticoats edged with ruffles [*sic*] of red and yellow silk, and all wore enormous coils of false hair twisted with red ribbons, and over their heads a drapery of white silk, a flowered kerchief, or a white lace veil draped up on the side by a wreath of artificial blossoms mixed with sprays of gold and silver flowers set high on quivering stems. (118-119)

Nel Montenegro, di cui mostra di conoscere la travagliata storia, si sofferma, prima, sul costume nazionale degli uomini che consiste di

loose dark blue trousers, fastened at the knee with gold embroidered garters; below these are worn white cloth gaiters, knitted woollen socks, and hide shoes with interwoven white cords across the instep. The waistcoat is scarlet, richly embroidered in gold; over this is a white cloth coat, open in front, and fastened around the waist by a red woollen sash. (126)

Poi, si dilunga su quello delle donne, che trova «less becoming»:

They wear a skirt of any stuff and colour, a long sleeveless overcoat of white cloth embroidered in black and gold, and a low-necked white cloth bodice with long sleeves, fastened at the waist by a red belt embroidered in gold. Inside the bodice is a chemisette of striped gauze. (126)

A Ragusa di Dalmazia annota le differenze tra i costumi degli uomini di qui e quelli dei montenegrini, mentre loda le vesti femminili nell'Erzegovina.

Verso la fine di questo resoconto, finalmente veniamo a sapere che Wharton scattava fotografie (101, 132), facendoci capire ciò che le consentiva di essere così precisa nelle sue dettagliate descrizioni e, allo stesso tempo, come, da una posizione di distanza, di distacco, focalizzasse, inquadrandolo, ciò che le interessava con e per (se ne facciamo anche una metafora) il suo obiettivo.

Nel viaggio di ritorno verso Ancona, lungo le coste dell'Albania, Wharton osserva che le acque dell'Adriatico «gradually shifted from cobalt to the misty Prussian blue of more northern seas. The *purple East* was behind us – and the Mediterranean seemed unwilling to let a drop of its lapis blue run into the Adriatic waves» (121). Da sottolineare il fatto che sa chiamare quel mare con il suo nome proprio! E, mentre naviga tra le isole di Itaca e Cefalonia, dichiara di percorrere dei «sapphire-blue straits *under a roof of blue Ionian weather*» (48), anticipando così, in parte, il titolo del resoconto del suo secondo viaggio: quello che non sarà mai scritto.

La logica de binarismo «io/l'altro» è certamente un tratto comune ai due scrittori presi in esame. Il loro statuto di *outsiders*, di spettatori, viene continuamente ricordato e, spesso, perfino proclamato. Come nei tradizionali *travelogues* – non solo quelli ad uso «privato» –, al centro della loro narrazione c'è il loro io, in quanto la loro vicenda personale costituisce il sotto-testo dei loro scritti. Poiché, per entrambi, il diario, le lettere o il resoconto non dovevano testimoniare alcuna «autorità» – né quella del testo, né quella dell'autore³⁰, dal momento che nessuno dei due aveva ancora intrapreso la carriera di scrittore –, nessuno dei due si pone come «guida» per coloro che seguiranno le loro tracce. Entrambi svelano, così, senza alcuno schermo, le loro verità, le loro impressioni. Nel caso di Irving, echi di queste esperienze sul Mediterraneo si ritroveranno nei suoi racconti. Il viaggiare, come sappiamo, sarà sempre la fonte principale della sua ispirazione, la scintilla che sempre accenderà la sua immaginazione³¹. Nel caso di Wharton, *The Cruise of the Vanadis* mostra le sue competenze nel mondo artistico, il suo gusto per la catalogazione e, soprattutto, per tutto ciò che, piante o costumi, dà vigore e unicità a un ambiente, a un evento, a un essere umano, dal momento che, come le piante caratterizzano un luogo o un'abitazione, così gli abiti e gli accessori fanno parte della dinamica di formazione e rivelazione di una persona. Questa prima crociera le dà, quindi, il modo di arricchire la sua conoscenza delle prime e di svelare la sua predilezione per i secondi: se la varietà di colori, stoffe, gioielli e forme può ancora rientrare nella categoria del superficialmente «pittresco», le loro minuziose, quasi tattili e cesellate, descrizioni mostrano un interesse, ancora *in fieri*, ma già prossimo a quello dell'etnologo, che nei risvolti etnici rintraccia valori culturali.

Inoltre, per entrambi questi scrittori, il navigare sul Mediterraneo fu l'occasione per avvicinarsi a o ricordare i classici: la storia antica, l'arte, la mitologia – un modo, sia pure indiretto, di conoscere le fondamenta, ignorate o trascurate nel loro paese (perché rubricate come marginali o «esotiche»), ma sottese *anche* alla loro cultura.

³⁰ Per quanto faccia riflettere questa annotazione di Wharton: «I am running counter to the opinion of the highest authorities; but this Journal is written not to record other people's opinions, but to note as exactly as possible the impression which I myself received» (38). O questa osservazione quando ella arriva a Santorini: «[...] the lack of books about this part of the world, though at times an annoyance, lends an undeniable zest to travelling and makes the approach to each island as thrilling as a discovery» (59). Nel primo caso, assistiamo in Wharton a una forma di ventriloquismo e, nel secondo caso, c'era in lei la nascosta (perfino a se stessa) intenzione di colmare un vuoto?

³¹ Haig 1986, 61-68.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ammons 1980 E. Ammons, *Edith Wharton's Argument with America*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1980.
- Arkoun 1994 M. Arkoun, *Rethinking Islam: Common Questions, Uncommon Answers*, Boulder, Westview Press, 1994.
- Aspesi 2005 N. Aspesi, «In crociera con Edith Wharton. Tra il romanzo e il diario, il lungo viaggio nel Mediterraneo della scrittrice», *la Repubblica*, 3 dicembre 2005, 46.
- Bourdieu 1984 P. Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, Eng. transl. by R. Nice, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1984 (*La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit, 1979).
- Caesar 1995 T. Caesar, *Forgiving the Boundaries*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1995.
- Chambers - Curti 2008 I. Chambers - L. Curti, «Migrating Modernities in the Mediterranean», *Postcolonial Studies* 11, 4 (2008), 387-399.
- Dainotto 2003 R. Dainotto, «Asimmetrie mediterranee: etica e mare nostrum», *NAE* 2, 5 (2003), 3-18.
- Eagleton 1990 T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.
- Gilpin 1972 W. Gilpin, *Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscapes* [1792], Westmead, Gregg International, 1972.
- Giorcelli 1996 C. Giorcelli, «Plays of White and Black in Edith Wharton's 'A Bottle of Perrier'», *Litterature d'America* 65 (1996), 117-136.
- Giorcelli 1999 C. Giorcelli, «In Morocco' di Edith Wharton», in R. Ben Amara (a cura di), *Viaggiatori di Oriente e Occidente*, Cagliari, Edizioni AV, 1999, 89-106.
- Haig 1986 J.G. Haig, «Washington Irving and the Romance of Travel: Is There an Itinerary in 'Tales of a Traveler'?', in S. Brodwin (ed.), *The Old and New World Romanticism of Washington Irving*, Westport, Greenwood, 1986, 61-68.
- Irving 1969 W. Irving, *Journals and Notebooks, 1803-1806*, I, ed. by N. Wright, Madison, The University of Wisconsin Press, 1969.

- Irving 1978 W. Irving, *Letters, 1803-1823*, I, ed. by R.M. Aderman - H.L. Kleinfield - J.S. Banks, Boston, Twayne Publishers, 1978.
- Joslin 2009 K. Joslin, *Edith Wharton and the Making of Fashion*, Durham, University of New Hampshire Press, 2009.
- Lewis - Lewis 1988 R.W.B. Lewis - N. Lewis (eds.), *The Letters of Edith Wharton*, New York, Macmillan, 1988.
- Matvejević 1999 P. Matvejević, *Mediterranean. A Cultural Landscape*, Eng. transl. by Michael Henry Heim, Los Angeles, University of California Press, 1999 (*Mediteranski brevijar*, Zagreb, GZH, 1987).
- Pratt 1992 M.L. Pratt, *Imperial Eyes. Travel Narratives and Transculturation*, New York, Routledge, 1992.
- Rich 2004 C. Rich, «Fictions of Colonial Anxiety: Edith Wharton's 'The Seed of the Faith' and 'A Bottle of Perrier'», *Journal of the Short Story in English* 43 (2004), 2-11.
- Said 1979 E.W. Said, *Orientalism*, New York, Vintage, 1979.
- Scriber 1987 M.S. Scriber, «Edith Wharton and Travel Writing as Self-Discovery», *American Literature* 59 (1987), 257-267.
- Simour 2009 L. Simour, «The White Lady Travels: Narrating Fez and Spacing Colonial Authority in Edith Wharton's 'In Morocco'», *Journal of Women of the Middle East and the Islamic World* 7 (2009), 39-56.
- Tromly 2009 L. Tromly, «'The Small Talk of the Harem': Discursive Communities and Colonial Silences in Edith Wharton's 'In Morocco'», *Studies in Travel Writing* 13, 3 (2009), 239-250.
- Wharton 1987 E. Wharton, *A Backward Glance*, London, Century, 1987.
- Wharton 1989 E. Wharton, *Italian Backgrounds*, New York, Ecco Press, 1989.
- Wharton 1993 E. Wharton, *The Cruise of the Vanadis*, ed. by C. Lesage, Amiens, Presses de l'UFR, 1993.
- Williams 1935 S.T. Williams, *The Life of Washington Irving*, New York, Oxford University Press, 1935.
- Wright 1997 S.B. Wright, *Edith Wharton's Travel Writing*, New York, St. Martin's Press, 1997.

EMERSON, IL MEDITERRANEO E L'OCCHIO AMERICANO

Giuseppe Nori

Il 21 gennaio 1833 il brigantino statunitense «Jasper», comandato dal capitano Cornelius Ellis, fermo sostenitore della «superiorità dell'americano» su ogni altro uomo di qualsiasi altro paese o continente al mondo, attraversa lo Stretto di Gibilterra ed entra nel Mediterraneo, diretto a Malta, con il suo carico di legno di campecchio, mogano, tabacco, zucchero, caffè, cera vergine e formaggio, tra le altre merci¹.

A Boston, poco prima della partenza, ai quattro passeggeri previsti in cabina, due uomini e due donne, se ne era aggiunto inaspettatamente un quinto. Il suo nome, Ralph Waldo Emerson: un uomo ormai sulla soglia dei trent'anni, disorientato, confuso, eppure anch'egli convinto assertore della superiorità dell'America, e a sua insaputa destinato, di lì a poco, a incarnarne l'identità culturale non solo per i suoi tempi, ma anche per quelli a venire.

La navigazione sull'oceano era durata quattro settimane. «Salpati da Boston per Malta, 25 dicembre 1832», aveva scritto Emerson all'inizio del suo diario il 2 gennaio 1833, inaugurando così sull'Atlantico quel nuovo anno che avrebbe determinato cambiamenti radicali nella sua vita². Al «sogno» e al bisogno di un «viaggio in mare» – che gli era stato consigliato dal suo medico, il dottor John Ware, e che il bostoniano aveva in un primo tempo programmato su scala ridotta come «un modesto viaggio alle Indie occidentali» – si era sovrapposta un'improvvisa «visione purpurea di Napoli e dell'Italia»: una vera e propria epifania transatlantica che, come egli scrive al fratello William il 10 dicembre 1832, lo aveva spinto imprevedibilmente a decidere di imbarcarsi, di lì a una settimana,

¹ Emerson 1960-82, IV, 102.

² *Ibidem*.

su quel brigantino che lo avrebbe portato nel Mediterraneo invece che ai Caraibi³.

Intrapreso al termine di un periodo di profondi sconvolgimenti familiari e personali, per Emerson questo primo viaggio transoceanico si era prospettato non solo come un ritorno necessario, e abbastanza convenzionale, alle origini europee (un ritorno «al posto della Storia» e «al formicaio della tua genealogia», come egli dice a se stesso con la voce delle nuvole atlantiche, il 3 gennaio, in un momento mattutino di immedesimazione meditativa, durante la traversata)⁴, ma anche come la ricerca più intima e individuale di un Oriente simbolico e rigeneratore. Gli attacchi di follia, nel 1828, del fratello Edward, poi trasferitosi a Porto Rico nel novembre del 1830, dove sarebbe morto quattro anni più tardi, nel 1834, all'età di 29 anni; la scomparsa della moglie Ellen, diciannovenne, nel febbraio del 1831 (una morte in parte annunciata in quanto la giovane era andata in sposa, meno di un anno e mezzo prima, il 30 settembre 1829, già gravemente malata di tubercolosi); il peggioramento delle condizioni di salute dell'altro fratello, Charles, nella seconda metà del 1831, anch'egli malato di tubercolosi e anch'egli destinato a morire giovane, nel maggio del 1836, all'età di 28 anni; le insoddisfazioni dello stesso Emerson che rassegna le dimissioni dal pulpito unitariano della Second Church di Boston (la storica chiesa dei Mather, un tempo calvinista ortodossa), in seguito a crisi dottrinali sul sacramento dell'eucaristia nel settembre del 1832 (un anno tempestato, inoltre, da meno nobili ma non certo meno spossanti disturbi intestinali): sono questi gli eventi, debitamente ricordati dai biografemersoniani, che spingono il ventinovenne pastore dimissionario, in piena crisi vocazionale, vedovo, prostrato nell'anima e nel corpo, a cedere alla «visione purpurea» e prendere il mare in direzione di Malta e della Sicilia per poi risalire il Vecchio Continente, da Sud a Nord, fino in Scozia⁵.

Alla possibilità di ritemperare una condizione fisica e spirituale duramente provata, il viaggio aggiunge la promessa di sicuri stimoli intellettuali – in un «Universo» allargato che, già sulle acque, Emerson contempla idealmente come «ospitale» al «giovane» pellegrino – per un nuovo, auspi-

³ Emerson 1939, I, 359. La partenza del brigantino da Boston fu poi ritardata fino al 25 dicembre.

⁴ Emerson 1960-82, IV, 104.

⁵ Per questi e altri dati e dettagli della vita di Emerson, oltre alle notizie ricavabili dai diari e dalle lettere nei volumi sopra citati, si segnalano, tra i vari studi biografici più importanti degli ultimi decenni, Allen 1982; Richardson 1995; Baker 1996; Bosco 2000a; Buell 2004.

cato inizio esistenziale e professionale⁶. Il primo viaggio a Est («Easting») diventa un viaggio aurorale in direzione della «luce che brilla sull'Europa, sull'Africa e sul Nilo», e viene così a inquadrarsi in un vero e proprio percorso risurrezionale («Eastering»): un passaggio dalla notte dello spirito al fulgore del mattino, verso il nuovo giorno della rinascita e della vocazione vera che avrebbe ri-orientato, appunto, la visione del bostoniano⁷. Ma gli occhi dell'ex pastore unitariano, che, dopo aver lasciato il pulpito, «stava guardando fuori e tutt'intorno a sé» – in questo senso davvero come «una giovane aquila che brama la luce», nelle parole di James Anthony Froude, l'amico-discepolo e biografo di Carlyle, che ricorderà il loro memorabile incontro in Scozia –, erano in parte già illuminati, predisposti ad aprirsi sul Vecchio Mondo per riaprirsi poi sul Nuovo con una visuale sempre più chiara: un'ottica che il giovane Emerson aveva iniziato a mettere a fuoco fin dagli anni Venti e che egli affinerà gradualmente nel decennio a seguire proprio a partire da quella che può essere qui definita, non impropriamente, la svolta mediterranea della sua vita⁸.

1. – Già fin dai primi giorni in mare, Emerson si proietta a Oriente in cerca di luce e di insegnamenti come un americano, ossia come un uomo del Nuovo Mondo a Occidente, che con sé porta l'intuizione, solo all'apparenza paradossale, che la fonte della grandezza – il «principio» ispiratore delle grandi «opere» e delle «arti», ossia l'«emanazione creativa» all'origine di tutte le «tele dipinte», i «marmi scolpiti» o le «città illustri» che avrebbe ammirato nel Vecchio Mondo – non sia di fatto più visibile lì di quanto non lo sia, o possa essere, altrove. «Non arriverai più vicino a quel principio in Europa», lo ammoniscono le nuvole atlantiche, pur incoraggiandolo a proseguire nel viaggio d'andata. «Esso anima l'uomo. È l'America dell'America». Se l'America è stata il frutto della proiezione immaginativa dell'Europa, ossia della sua «emanazione creativa» («creative efflux»), allora il principio creativo per eccellenza del futuro della civiltà occidentale ne è l'innalzamento al quadrato, la sua potenza qualitativa: «the America of America». Sulla base di questa premessa, l'esperienza nel Vecchio Mondo non può che essere destinata a nutrire e liberare le energie creative che, pur in prospettiva, si realizzeranno nel Nuovo. In quanto già presenti all'in-

⁶ Emerson 1960-82, IV, 104.

⁷ Sul rapporto fra «Easting» e «Eastering» nell'opera emersoniana si vedano la biografia critica di Porte 1979, 37-54, e la monografia su *Nature* di Hodder 1989, 67-102, 106-108.

⁸ Froude 1882, I, 355.

terno del viaggiatore («within you»), queste energie sono in vibrante corrispondenza con quelle esterne, forze che sono già vitalisticamente «attive» in una natura onnicomprensiva e, in fondo, comprensibile grazie agli organi della nostra percezione del bello: l'orecchio e l'occhio. Come «l'orecchio del suo spirito» si apre all'«antichissimo inno» delle nuvole con i versi di Wordsworth («The clouds were touched & in their silent faces might be read unutterable love»), così l'occhio «che guarda» ciò che il loro canto esalta e la loro luce illumina è chiamato ad andare oltre la superficie degli elementi e dei fenomeni naturali. Nel «soffice arco di luce» di quelle nuvole mattutine il pellegrino riconosce le stesse «forze dinamiche [*motions*] che si esprimono nelle arti»; nel volo di un «gabbiano» o di una «berta» a fior d'acqua sulle onde, sotto la volta del cielo, egli discerne vere e proprie «opere d'arte»: creazioni che, non dissimilmente da quelle «insigni» che lo attendono in Europa, sono altrettanti «capolavori della potenza eterna»⁹.

Ulteriore conferma a questa intuizione estetica di partenza Emerson la riceve proprio quando il brigantino «Jasper» avvista le coste del Vecchio Mondo, tra l'Africa e la Spagna, prima di iniziare la traversata vera e propria dello Stretto. È il 20 gennaio 1833:

Not many weeks ago I should scarce have been convinced that I should so soon look on these objects, yet what is their poetry or what is it not? Is not a hut in America a point that concentrates as much life & sentiment as a hut in Europe or on the ragged side of Mount Atlas? Ah! it is all in the Anointed eye. Yet will not I refine overmuch on the love of the remote & the renowned, nor affirm them both to be only a mixture of colors upon the retina of the eye, nor say of a man he is a mammiferous & of beauty it is but gelatine & oxygen.¹⁰

Da Ovest a Est, facendo il suo ingresso nella culla della civiltà occidentale, Emerson inverte la traiettoria mitica del superamento delle Colonne d'Ercole e ne capovolge il significato simbolico. La sua avventura di ritorno si rivela così un passaggio rituale al rovescio, proiettato, fin dall'inizio, a uniformare i valori culturali tra il vecchio e il nuovo, tra storia e natura, tra il pieno della tradizione («il remoto e l'illustre», come dice in questo passo) e il vuoto da cui arriva quella «nudità» («bareness») dell'America a

⁹ Emerson 1960-82, IV, 104. La citazione da Wordsworth è riadattata da «The Excursion: Book I» (1814), vv. 203-205, lunga composizione poetica iniziata nel 1795 e completata nel 1798 come poesia a sé stante, col titolo «The Ruined Cottage» (1798), quindi rivista e rielaborata come «The Pedlar» (1801-02), prima di raggiungere la sua forma definitiva.

¹⁰ Emerson 1960-82, IV, 113.

cui spesso si richiama nei diari ogni qual volta si ritrova a contemplare la condizione spoglia, sia fisica sia spirituale, del suo paese¹¹.

In questo passaggio rituale a ritroso, l'orizzonte estetico dell'attesa e dello stupore culturale viene prima creato e ampliato dal senso di distanza e dall'esotismo degli «oggetti» che la mente prefigura («a malapena avrei creduto»); si stringe per adempersi poi con la visione diretta di ciò che l'occhio cattura nella realtà nuova che si apre in viaggio; e viene infine ridimensionato dall'universalità della visione poetica che caratterizza il rapporto più ampio tra soggetto e oggetto, io e mondo: «[...] tuttavia in che cosa consiste la loro poesia» – si chiede il viaggiatore, confrontando gli «oggetti» della sua immaginazione culturale con quelli reali che vede per la prima volta, pur a distanza, dall'imbarcazione, insieme agli altri passeggeri – «o in che cosa non consiste?». La posizione che Emerson sta già elaborando in questa fase del suo apprendistato lo spinge a continuare a interrogarsi sull'essenza estetica di «questi oggetti» («la loro poesia») in termini più ampi di filosofia della vita (*Lebensphilosophie*, o «philosophy of life»), come la chiamerà esplicitamente alcuni anni dopo in «The American Scholar»), che è sempre e comunque una filosofia della natura (*Naturphilosophie*), come gli stanno insegnando Carlyle, il Trascendentalismo tedesco e l'idealismo romantico in generale¹². Ed è infatti in termini di «vita e sentimento» («life & sentiment») che egli ritiene di non poter operare alcuna discriminazione tra essi: «Non è una capanna in America un punto su cui vita e sentimento si concentrano», continua infatti a chiedersi nel passo, «tanto quanto si concentrano su una capanna in Europa o sul pendio frastagliato del monte Atlante?». È sempre la stessa vita e la stessa intensità emotiva, come avrà modo di confermarci più volte nel corso del viaggio, a concentrarsi sugli «oggetti» che il pellegrino immagina o incontra: su qualsiasi capanna, o villa, o palazzo signorile, o museo, o luogo d'arte o di storia o cultura, in America, Europa o Africa. Questa omologazione estetica è opera di una visione, per così dire, eletta: la visione di ciò che qui egli definisce l'occhio medicato e purificato dall'unguento che gli permette di tornare a vedere (Apocalisse 3,18), e quindi l'occhio «consacrato», l'«unto del Signore»: «the Anointed eye».

Di questa visione scelta Emerson aveva iniziato ad avere cura fin dal tempo dei suoi studi teologici alla Divinity School di Harvard (1825). Negli anni a seguire, prima e dopo il suo viaggio in Europa, egli si ritroverà

¹¹ Emerson 1960-82, XVI, 447-448. Sul concetto di «bareness» in Emerson, si veda no Poirier 1987, 11-12, 34-35, 71-72, e 1992, 70-71.

¹² Emerson 1983a, 69.

a prediligere sempre più l'occhio, ricorrendo a un gioco di parole con cui fonde, fin da questa primissima fase della sua carriera, il senso della vista («eye») con il soggetto e l'identità individuale («I»/«Self»). Il viaggio in Europa fornisce a Emerson una delle prime esperienze a riprova di questa dottrina estetica che celebra l'occhio come organo eletto – ossia divinamente predisposto per natura, ancorché educabile attraverso la sua «purificazione» – al compito sia della percezione del bello («gusto») da parte di chi dovrebbe comunque essere consapevole di portare il bello con e dentro di sé perché il bello è ovunque, sia della creazione del bello in senso lato («arte»), a cui, in potenza, «ognuno», e l'americano più di ogni altro in particolare, può e deve aspirare senza alcun timore reverenziale¹³. L'occhio, dunque, crea la bellezza sia percepandola nel creato sia producendola nelle opere d'arte. E se è vero che l'«emanazione creativa» è, come al viaggiatore hanno ricordato le nuvole sull'oceano, «l'America dell'America», allora gli «occhi americani», «curiosi», «avidì di sapere» («our inquisitive, American eyes», come dice, sempre in viaggio sull'oceano, il 14 gennaio 1833 nel diario)¹⁴, hanno una responsabilità estetica ancora più importante in quella che può essere definita l'educazione transatlantica dell'organo per eccellenza della visione romantica del mondo.

2. – Emerson arriva a Malta il 2 febbraio 1833. Ai ventotto giorni della traversata oceanica e ai tredici di navigazione mediterranea se ne aggiungono altri quattordici di quarantena sulle acque del porto di Marsa Muscetta, nell'isola che «un tempo fu dei Cavalieri e ora è dell'Inghilterra»:

So here we are in Malta, in the renowned harbor of Marsa Muscette the Quarantine roads for a fortnight, imprisoned for poor dear Europe's health, lest it should suffer prejudice from the unclean sands & mountains of America.¹⁵

La quarantena, di fatto imposta non tanto dal governo inglese quanto dalle leggi di Napoli e Trieste, viene sentita come una sorta di prigionia che vorrebbe affievolire e quasi infamare il vigore prorompente e salutare di chi sbarca dall'Ovest. Il commento sarcastico sulla «salubrità della povera cara Europa», che non può rischiare di essere contaminata dalla presunta impurità transatlantica («le immonde sabbie e montagne d'America»), rovescia l'opposizione tra Vecchio Mondo (in genere compatito

¹³ Emerson 1959-72, I, 262, 266, 269.

¹⁴ Emerson 1960-82, IV, 109.

¹⁵ *Ivi*, 115.

come il «vecchio padre» malato, fragile e contagioso) e Nuovo Mondo (il nipote sano, forte e rivitalizzante), di fatto ribadendo però il «pregiudizio» opposto di chi si sente incarnare la forza nuova del destino occidentale proprio nel momento in cui viene trattato come un infetto o addirittura un «lebbroso» («to us leprous men»). Al termine delle due lunghe e noiose settimane d'attesa, non appena i passeggeri ottengono «il permesso di sbarco» («pratique») a La Valletta, Emerson viene chiamato a ricredersi e a ridimensionare la sua presunta superiorità vitalistica, o forse solo a confermarne forza e purezza con lo «stupore» di un'innocenza destinata alla grandezza del futuro di fronte a quella, così evidente ai suoi «occhi», del passato:

16 February, La Valetta. Yesterday we took pratique & found lodgings once more on dry ground with great joy. All day with my fellow travellers I perambulated this little town of stone. It is from end to end a box of curiosities. & though it is very green & juvenile to express wonder, I could not hinder my eyes from rolling continually in their sockets, nor my tongue from uttering my pleasure & surprize.¹⁶

Cominciando a girare la «piccola città di pietra» insieme ai suoi compagni di viaggio, Emerson non trattiene la meraviglia, sebbene «esprimere stupore» possa tradire l'entusiasmo «ingenuo e infantile», né inibisce i segni visibili della sua manifestazione, a partire dagli «occhi [che] continuamente roteano nelle orbite», o dalla «lingua» che emette parole o espressioni di «piacere e sorpresa». Colpito in particolare dalla cattedrale di San Giovanni, è proprio con quegli «occhi americani», evocati sull'oceano per la loro avidità di conoscenza, che egli infatti risponde prontamente agli stimoli della bellezza, non sottraendoli dunque al loro alto compito. Accogliendo «queste nuove gioie», Emerson auspica romanticamente che il suo «occhio americano» («my American eye») torni a «essere come quello di un bambino» – a conferma non solo di quell'entusiasmo «ingenuo e infantile», che in fondo non teme di mostrare, ma anche dell'educabilità dell'osservatore apprendista – «di fronte a questi gloriosi libri illustrati»:

I am now pleased abundantly with St John's Church in Valetta. Welcome these new joys. Let my American eye be a child's again to these glorious picture books. The chaunting friars, the carved ceilings, the Madonnas & Saints, they are lively oracles, quotidiana et perpetua.¹⁷

¹⁶ *Ivi*, 109, 116.

¹⁷ *Ivi*, 84.

Ma il cuore del Mediterraneo ha anche un'altra funzione iniziatica per l'inesperto e desideroso viaggiatore americano: «[...] così grezzo e impreparato vengo spinto in questo mondo», aveva annotato il primo giorno di quarantena a Marsa Muscetta, schermandosi e accentuando il senso oppressivo della sua «ignoranza universale» in un passo del diario sintomaticamente incentrato sul detto di Bossuet, «Tout commence», ma che proprio per questo egli trasforma nell'«auspicio di un futuro infinito» che gli si spalanca davanti. Dopo Gibilterra è proprio Malta, infatti, la seconda soglia del rito mediterraneo di passaggio di Emerson:

It is an advantage to enter Europe at the little end, so we shall admire by just degrees from the Maltese architecture up to St. Peter's.¹⁸

«Sforzatevi di entrare per la porta stretta, perché molti, vi dico, cercheranno di entrarvi, ma non ci riusciranno» (Luca 13,24). Malta, la più «piccola estremità» meridionale dell'Europa, e al contempo luogo di incontro e di incrocio delle razze mediterranee, apre a Emerson la porta stretta dell'immensa bellezza e della magnificenza del Vecchio Mondo: in questo senso, davvero, l'inizio di tutto.

Il 21 febbraio Emerson si imbarca per Siracusa e passa in Sicilia e poi da lì, via Napoli, inizia a risalire l'Italia, dove trascorre il resto dell'inverno e tutta la primavera. L'atteggiamento dell'americano oscillerà continuamente tra i due impulsi opposti: da un lato, lo «stupore» incontrollato, come quello provato dopo lo sbarco a Malta, per tutte le meraviglie uniche e incomparabili che non sembrano tradire l'aspettativa di quella «visione purpurea» di partenza; dall'altro, l'omologazione estetica universalizzante che non lo abbandona mai, in quanto ancorata a un irriducibile senso del «proprio giudizio» e dell'«opinione personale» e quindi alla consapevolezza di un io che vuole essere e restare indipendente e incondizionato. Se il 7 marzo, a Palermo, può confessare, rassegnato, il suo senso di inferiorità culturale transatlantica («L'arte è nata in Europa e non attraverserà l'oceano, temo»), cinque giorni dopo, a Napoli, si ritrova di nuovo a resistere al peso imponente del passato con tutto il suo «semplice e genuino senso di se stesso». «*Vedi Napoli e poi muori*»: così, il 12 marzo 1833, in italiano nel diario, riecheggiando Goethe, Emerson inizia la sezione «Naples»:

And what if it is Naples, it is only the same world of cake & ale – of men & truth & folly. I won't be imposed upon by a name. It is so easy, almost so inevitable to be overawed by names that on entering this bay it is hard to keep one's judgment upright, & be pleased only after your own way. Baiae &

¹⁸ *Ivi*, 67, 116.

Misenum & Vesuvius, Procida & Pausilippo & Villa Reale sound so big that we are ready to surrender at discretion & not stickle for our private opinion against what seems the human race. Who cares? Here's for the plain old Adam, the simple genuine Self against the whole world.¹⁹

L'imponenza di Roma, dove giunge il 26 marzo, passando per Gaeta e le paludi pontine ed entrando da Porta San Giovanni, sarà tale da rimetterlo nella sottomissione culturale dello stupore continuo nei confronti della cultura e dell'arte mediterranea. «Roma modella i miei sogni», afferma nel diario il 13 aprile: dalla «bellezza fatata» di piazza San Pietro all'incanto della chiesa stessa («un ornamento della terra»; «dovrebbe essere definita il sublime del bello»); dalla «magnificenza» del Vaticano al «paesaggio stupendo» dei dintorni fino a Tivoli. Ma è forse l'ammissione generale della propensione naturale al bello artistico («un dono della natura» elargito a questa razza) che tradisce più espressamente, e suggella, la sua ammirazione. E, per indicare questa attitudine innata, non a caso usa l'espressione tipica che richiama l'organo della visione: «An eye for beauty is nature's gift to this people». Un tributo all'Italia – «il paese della bellezza», come ribadirà a Brescia – e alla sua gente²⁰.

3. – Oltre che per ammirare i grandi monumenti e le grandi opere, Emerson è in Europa anche per cercare di incontrare alcuni dei suoi eroi culturali e letterari viventi. A Firenze, a maggio, dove con «San Zenobio» festeggerà anche il suo trentesimo compleanno, l'americano fa visita per ben tre volte al poeta inglese Walter Savage Landor. Dopo aver raggiunto le città del Nord, Bologna, Ferrara, Rovigo, Padova, Venezia, e di lì, poi, Verona, Brescia e Milano, attraversa la Svizzera e giunge in Francia. Memorabile, a Parigi, il pranzo del «4 luglio» con il «Generale Lafayette e quasi un centinaio di Americani», nonché la sua visita al «Cabinet of Natural History» nel *Jardin des Plantes*, dove viene affascinato dalle «inesauribili ricchezze della natura» fino al punto di «ripetere

¹⁹ *Ivi*, 139, 141.

²⁰ *Ivi*, 159, 156, 157, 158, 167 ss., 161, 188. Non mancano tuttavia critiche alquanto severe al nostro paese, da Sud a Nord, circa la gente e i mendicanti, gli usi e i costumi, il degrado di alcuni monumenti e l'incuria di parte del suo patrimonio, le superstizioni (religiose e non), e così via. Su Emerson e l'Italia, e non solo nello specifico di questo primo viaggio europeo, si veda la sezione «Emerson's Italy and Italy's Emerson» (con contributi di Grusin, Sioli, Di Loreto, Nocera, De Biasio, Ricciardi e Mariani) in Mariani *et al.* 2004, 63-131. Si veda inoltre l'edizione italiana del diario, Emerson 2003, e il relativo saggio introduttivo del curatore (9-22). Per una scelta più ampia dai *Journals* di Emerson, si veda Emerson 1963.

continuamente» a se stesso: «Diventerò un naturalista». Arriva infine in piena estate in Inghilterra dove, la domenica mattina del 20 luglio, sbarca «ai piedi della Torre». A Londra, il 5 agosto, nel sobborgo di Highgate, prima di proseguire per la Scozia, incontra il sessantunenne Coleridge, che, «vecchio e preoccupato», come ricorderà anni dopo in *English Traits*, attingendo ai suoi diari, viveva con James Gilman, il dottore che lo aveva recuperato dalla dipendenza dall'oppio. Di ritorno dalla Scozia, visitata principalmente allo scopo di conoscere Carlyle, che raggiunge tra le lande di Craigenputtock in una indimenticabile visita domenicale il 25 agosto, sarebbe stata la volta del sessantatreenne Wordsworth, incontrato il 28 agosto a Rydal Mount. Il 29, via Lancaster e Manchester, si dirige infine a Liverpool, dove resterà alcuni giorni in attesa dell'imbarco per l'America²¹.

L'1 settembre, mentre la partenza della nave «New York» viene posticipata a causa delle condizioni atmosferiche (la traversata inizierà il 4 settembre), Emerson riepiloga così il suo viaggio di educazione e formazione attraverso la «scena europea»: una «scena» da cui egli esce, come da un'«aula scolastica» al termine delle lezioni, riaprendo significativamente quella visuale «a Ovest» che, dopo tutto, fin dal viaggio di andata, come testimoniano le varie annotazioni del diario, non s'era mai completamente lasciato alle spalle:

I thank the great God who has led me through this European scene, this last schoolroom in which he has pleased to instruct me, from Malta's isle, thro' Sicily, thro' Italy, thro' Switzerland, thro' France, thro' England, thro' Scotland, in safety & pleasure & has now brought me to the shore & the ship that steers westward.²²

Con lo sguardo «a Ovest» egli è in grado di dare una giusta dimensione non solo agli incontri con i suoi eroi europei, ardentemente cercati e conosciuti di persona, ma anche all'idea stessa di venerazione della grandezza. Già in elaborazione fin dagli studi universitari a Harvard, quest'idea verrà via via sviluppata, anche parallelamente a Carlyle e al suo «culto degli eroi» («hero-worship»), come una pragmatica idealistica – si potrebbe dire paradossalmente ma non impropriamente – dell'«uso» dei «grandi uomi-

²¹ Emerson 1959-72, IV, 115, 172 ss., 198, 200 ss., 407 ss. Relativamente al resoconto di questa sua «Prima visita in Inghilterra», si veda il primo capitolo, così intitolato («First Visit to England»), di *English Traits*, opera del 1856, pubblicata a Boston da Phillips, Sampson, and Company, in cui Emerson ricorda questi incontri con i grandi della letteratura britannica attingendo anche alle annotazioni del diario di più di vent'anni prima.

²² Emerson 1960-82, IV, 78.

ni» o degli «uomini rappresentativi» (così Emerson li chiamerà nell'opera della maturità con cui, nel 1850, cercherà di dare una qualche forma compiuta alle numerosissime riflessioni fatte lungo l'arco di un trentennio nelle sue annotazioni e conferenze, nei suoi saggi e discorsi)²³. Nel lungo passo del diario dell'1 settembre a Liverpool, Emerson, infatti, ringrazia il «gran Dio» *anche* per avergli fatto incontrare «gli uomini che desiderav[a] vedere»: incontri a cui riconosce di «dovere molto» e da cui ha imparato a giudicare i grandi «in modo più corretto e meno timido»:

To be sure not one of these is a mind of the very first class, but what the intercourse with each of these suggests is true of intercourse with better men, that they never *fill the ear* – fill the mind – no, it is an *idealized* portrait which always we draw of them.²⁴

Al di là di tutti i paradossi tipicamente emersoniani di questa riflessione, che non può essere riportata qui in tutta la sua lunghezza, né affrontata in tutti i suoi risvolti intellettuali, teologici, e filosofici (dall'«intuizione della verità religiosa», di cui questi grandi sarebbero stati, a suo dire, «manchevoli», a quella che qui egli chiama «filosofia prima»), è proprio l'assenza di sudditanza nei confronti degli uomini illustri, della cultura che questi rappresentano, e che egli pur ammira e celebra, a caratterizzare la visione occidentale (e democratica) dell'americano.

Sminuire la grandezza o riconoscere le manchevolezze di ciò che Emerson incontra a Est di fatto corrobora la certezza, pur sotto forma di promessa, della realizzazione di ciò che, come «americano», lo attende a Ovest. «Sono grato di essere americano», scriverà il giorno dopo nel diario, il 2 settembre, ancora a Liverpool, «come grato sono di essere un uomo». Così il 6 settembre, al largo della costa irlandese, nel momento-culmine dell'inventario di chiusura che riapre l'orizzonte a Ovest, e come se avesse già in mano l'opera che avrebbe poi faticosamente prodotto tre

²³ Le due opere di riferimento sono *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History: Six Lectures*, London, Fraser, 1841 (un volume basato su un ciclo di conferenze tenute da Carlyle a Londra l'anno prima, nel maggio del 1840) e *Representative Men: Seven Lectures*, Boston, Phillips, Sampson, and Company, 1850 (una raccolta anch'essa basata su conferenze presentate da Emerson come discorsi occasionali a partire dalla primavera del 1845, poi organizzate e tenute in veri e propri cicli, fra il dicembre del 1845 e il gennaio del 1846, a Boston e a Concord, quindi variamente ripetute e rielaborate per essere infine riscritte e pubblicate in volume, senza tuttavia, come esplicita il sottotitolo che richiama quello dell'opera di Carlyle, snaturarne il formato iniziale). Il saggio d'apertura del libro si intitola «Uses of Great Men», in cui Emerson elabora la teoria dell'uso o utilizzo degli eroi («uses of heroes»).

²⁴ Emerson 1960-82, IV, 78-79.

anni più tardi, grazie a quel «principio» creativo («creative efflux», «the America of America») di cui aveva cercato conferma in Europa, Emerson può annotare nel diario con sorprendente risoluzione:

I like my book about nature & wish I knew where & how I ought to live. God will show me. I am glad to be on my way home yet not so glad as others & my way to the bottom I could find perchance with less regret for I think it would not hurt me, that is, the ducking or drowning.²⁵

Come duecento anni prima, quando nel corso di un'altra traversata atlantica alla volta del Nuovo Mondo un altro viaggiatore aveva annunciato alla piccola comunità di cui era alla guida che era stato stretto «un patto» con Dio, e che quel patto bisognava rispettare per l'«opera» da compiere oltreoceano²⁶, così anche il giovane discendente dei puritani, «felice di essere sulla via di casa», pur stemperando quella stessa felicità del ritorno e sminuendo, nel contempo, anche il timore di una possibile morte per «annegamento», annuncia a se stesso di avere un impegno da mantenere e un'opera da compiere a Ovest. Questo almeno ha scoperto, o di questo ha semplicemente avuto conferma, a Est. Il suo «gran Dio», dunque, quel «gran Dio che è Amore»²⁷ e che lo ha guidato e assicurato durante il viaggio d'andata a Oriente, sia attraverso l'oceano e il Mediterraneo sia attraverso l'Europa da Sud a Nord, non può volere che la sua nave affondi o che egli anneghi. Sicuro, allora, egli si fa guidare anche sulle acque del corso a Occidente, dove ad attenderlo è il compito di adempiere il suo destino americano: quel destino che, già intravisto con il Vecchio Mondo alle spalle, quello stesso Dio gli «rivelerà» poi, in pieno, nel Nuovo.

Emerson sbarca a New York il 7 ottobre 1833. Raggiunge Boston due giorni dopo, il 9, e lì, a sole poche settimane dal rientro, ai primi di novembre, su iniziativa e disposizioni prese a sua insaputa dal cugino George Emerson e da suo fratello Charles, inizia davanti al pubblico della Natural History Society quella che si rivelerà essere la sua nuova e lunga carriera di conferenziere. Emerson sale con fiducia sul podio secolare dell'oratore pubblico in una fase di transizione personale che coincide, favorevolmente, con un momento storico in cui veri e propri «sistemi perfettamente organizzati» per la gestione «di conferenze e cicli di conferenze» si stavano predisponendo e diffondendo un po' ovunque nel paese, sì da soddisfare le richieste crescenti di platee di media esigenza intellettuale e cultura-

²⁵ *Ivi*, 104, 81, 237-238.

²⁶ Winthrop 1838, 46.

²⁷ Emerson 1960-82, IV, 104.

le²⁸. Nonostante questo, egli non è intenzionato ad abbandonare del tutto il pulpito del predicatore. Come ospite o sostituto, su invito, continuerà infatti la sua attività omiletica fino al 20 gennaio del 1839, giorno in cui proferisce il suo ultimo sermone a Concord (Massachusetts).

Sintomaticamente, il primo sermone che Emerson predica dopo il ritorno dall'Europa nella *sua* chiesa, o meglio nella chiesa da cui si era dimesso, la Second Church di Boston, prende le mosse proprio dal *suo* simbolico e personalissimo senso del *nóstos*. È il 27 ottobre 1833 e così l'ex pastore unitariano parla al suo gregge di un tempo:

One of the keenest enjoyments of human life is to return home. It has lately been mine. After a short absence spent in continual journeyings among the most interesting monuments of the ancient and the great cities of the modern world God has blessed my eyes with the sight of my own land and my own friends. I cannot tell you, my friends of this religious society, with how much pleasure I see you again and learn of your welfare and of your virtues.²⁹

È tuttavia in direzione della sua auspicata carriera di scrittore che gli si è rivelata a Oriente – ossia di quel potenziale «libro sulla natura» a cui allude fiducioso al largo della costa irlandese – che questa attività parallela (vecchia e nuova) di oratore può e deve continuare a essere letta come esperienza fondamentale del suo periodo di apprendistato. E questo primo sermone dopo il «ritorno a casa» – non meno delle prime conferenze sulla *Scienza*, presentate alla Natural History Society tra il novembre del 1833 e il maggio del 1834, quali testi preparatori più immediati al suo futuro esordio letterario – ne è sicura prova. Gli occhi consacrati del viaggiatore che all'andata entrava senza soggezione nel Mediterraneo, pur con l'umiltà e l'innocenza del «bambino» che si deve far sorprendere per apprendere, sono gli stessi occhi benedetti da Dio del viaggiatore che riapproda nel Massachusetts: gli occhi che egli posa, di nuovo, «sulla [sua] stessa terra e sui [suoi] stessi amici». E se il sermone è un inno allo «Spirito di verità» e a Cristo quale voce che a quella verità universale «guida», «la verità tutta intera» (come indica il versetto di riferimento, Giovanni 16,13), esso è anche un inno alla verità (ri)trovata del medesimo viaggiatore-predicatore, la verità più intima che ha portato la «risposta» vocazionale alle molte domande della sua «anima» («What is *my* relation to Almighty God? What

²⁸ Sull'organizzazione che, fin dai primi anni Trenta in America, aveva contribuito a trasformare l'attività del conferenziere in una vera e propria professione e sul relativo «apprendistato» emersoniano dal suo ritorno dall'Europa fino alla pubblicazione di *Nature*, si veda Emerson 1959-72, in part. l'Introduzione al vol. I (xx-xxii).

²⁹ Emerson 1989-92, IV, 209.

is *my* relation to my fellow-men? What am I designed for? What are my duties? What is my destiny?») e che, per questo, egli si sente di condividere con la sua «congregazione religiosa»³⁰.

Di contro alle «risposte insufficienti» o «false» avute fino ad allora, e sulla scia delle «domande» che ritornano perché sollecitate prepotentemente dal «miracolo del creato circostante», che al presente «inizia a premere sull'anima con la forza di un appello personale», così Emerson si fa portavoce individuale della «risposta che riempie cielo e terra», proclamando l'annuncio del divino nell'uomo:

Man begins to hear a voice in reply that fills the heaven and the earth, saying, God is within him, that *there* is the celestial host. I find that this amazing revelation of my immediate relation to God is the solution to all the doubts that oppressed me.³¹

Emerson celebra in prima persona questa *sua* «sorprendente rivelazione» antinomista/spiritualista affrancando l'io dal peso del passato e dall'oppressione dello scetticismo. Ed è questa la rivelazione – che ben presto, nel passaggio dal pulpito di Boston alla più ampia scena culturale della Nuova Inghilterra, verrà definita trascendentalista – con cui si accinge a portare a compimento l'evoluzione filosofica e letteraria del primo periodo della sua carriera: un'evoluzione che, proprio a partire dalla «visione purpurea» che lo aveva spinto a prendere il mare alla volta del Mediterraneo, sfocerà nella realizzazione di quell'opera prima che celebrerà la «visione» pura dell'«occhio americano».

In *Nature* Emerson elabora l'ideale della visione pura, in parte, sulla scia della visione trasparente di Carlyle e dell'idealismo tedesco che quest'ultimo sta diffondendo da alcuni anni nel mondo di lingua inglese, in parte, sulla scia di un'eccitante esperienza personale «nei boschi» del Massachusetts che egli descrive in un passo del diario del 19 marzo 1835³². Per Carlyle è «l'occhio della ragion pura» («the eye of Pure Reason», o «philosophic eye») a vedere in trasparenza, come egli dice nel *Sartor Resartus*, opera che Emerson inizia a leggere a puntate sul *Fraser's Magazine* al ritorno dall'Europa e che poi si adopererà per far pubblicare in formato libro a Boston, nel 1836³³. Per converso, la sua esperienza nei boschi non è che un riscontro diretto dell'esercizio filosofico dell'«occhio

³⁰ *Ivi*, 209, 211.

³¹ *Ivi*, 215.

³² Emerson 1960-82, V, 18-19.

³³ Carlyle 1896-99, I, 51, 57.

della ragione», come anche lui lo definisce nei diari e poi in *Nature*, in opposizione all'«occhio animale» o occhio dell'«intelletto», nel momento in cui l'organo della visione è chiamato a un esercizio più profondo e attento («to more earnest vision»). L'esperienza che, alle porte della primavera del 1835, Emerson descrive nel diario è il tipico esempio di uno di quei rari, estatici momenti («i momenti migliori della vita», come li definisce ancora in *Nature*) in cui l'essere umano si scopre in uno «stato d'animo» unico e irripetibile, che, in quanto tale, andrebbe custodito proprio come «la pupilla dell'occhio» («the apple of your eye») ³⁴. Tratta dai Salmi (17,8), l'immagine della pupilla viene ripresa in *Nature*, insieme al passo del diario, per essere riproposta, attraverso debita trasformazione idealistica, come «pupilla trasparente» («transparent eye-ball»): l'occhio della ragion pura dello scozzese che diventa, in un momento esaltante di elevazione verticale, l'occhio della vision pura dell'americano. Questo «occhio americano», già intensamente impegnato nella sua educazione estetica e messo al lavoro fin dallo sbarco a Malta come l'«occhio di un bambino», è ora pronto a romanticizzare il mondo (e il Nuovo Mondo in particolare). Esso trasforma il senso personale dell'«immediato rapporto con Dio», di cui Emerson parla nel primo sermone del ritorno, in quello più ampio e trascendentale del «rapporto originario [e originale] con l'universo», a cui ogni essere umano dovrebbe aspirare fino a far fluire in sé «le correnti dell'Essere Universale» e diventare, al culmine dell'autotrasparenza con cui, nella totalità della coalescenza cosmica, si libera del «basso egoismo», «parte o particola di Dio»:

Standing on the bare ground, – my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space, – all mean egotism vanishes. I become a transparent eye-ball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; I am part or particle of God. ³⁵

Questa immagine della «pupilla trasparente», estasiante ed esilarante, caratterizzerà Emerson quale portavoce della «nuova filosofia» fino agli estremi della caricatura ³⁶.

³⁴ Emerson 1960-82, V, 85 e V, 19; 1983b, 33.

³⁵ *Ivi*, 7, 10.

³⁶ Memorabili in tal senso le illustrazioni del trascendentalista Christopher Pearse Cranch, *Illustrations of the New Philosophy: Drawings* (ca. 1837-1839) (MS Am 1506), Cambridge (MA), Houghton Library, Harvard University. L'intero album è consultabile alla pagina <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.HOUGH:2254009>. Per l'illustrazione della pupilla trasparente si veda, in particolare, la pagina <http://nrs.harvard.edu/urn-3:FHCL.Hough:2317939> (*Fig. 1*).

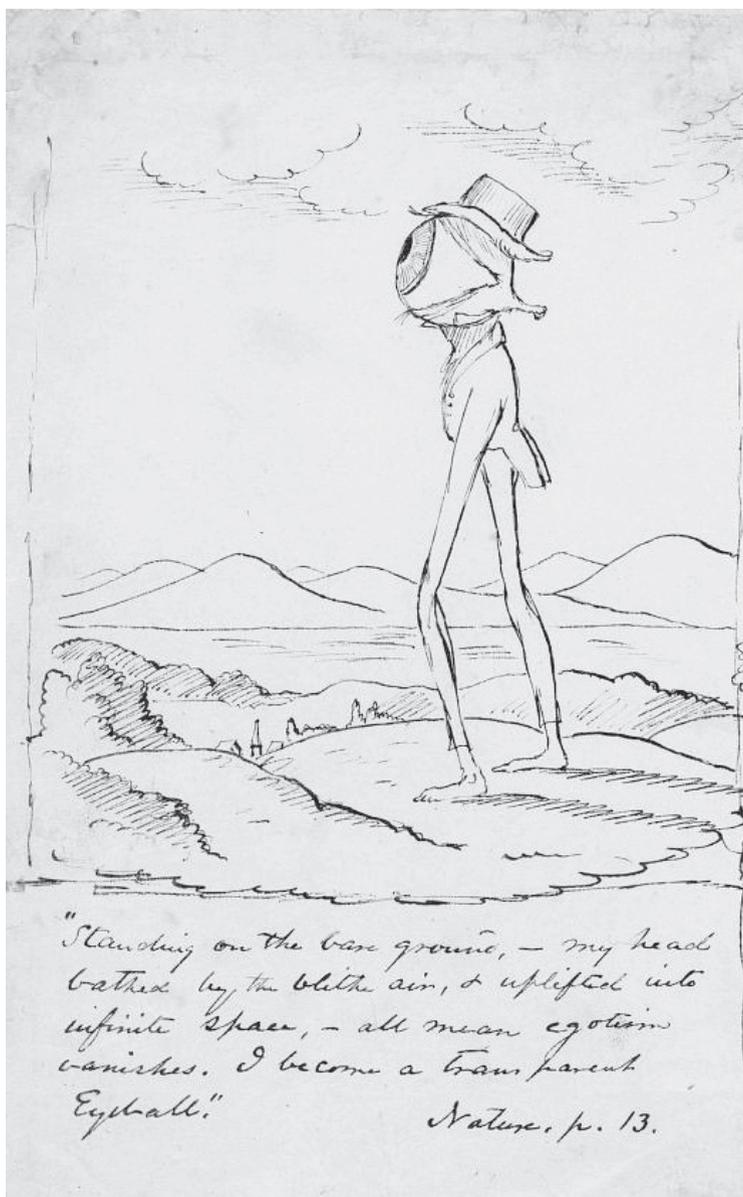


Fig. 1. — Christopher Pearse Cranch, Houghton Library, Harvard University, MS Am 1506 (4), pubblico dominio.

Al contempo, essa contribuirà a elevare il «piccolo libro» *Nature*, in quell'*annus mirabilis* 1836, a manifesto per eccellenza del Trascendentalismo della Nuova Inghilterra³⁷: non solo il «primo documento di quella straordinaria esplosione del romanticismo su suolo puritano», nelle parole di James Elliot Cabot³⁸, ma anche il primo frutto di quell'«Atlantic double-cross» iniziato tre anni prima con la «visione purpurea» del Mediterraneo, un conseguimento di esordio unico, destinato a restare fondamentale nel canone emersoniano, nel movimento trascendentalista in senso lato e in tutta la letteratura americana a seguire³⁹.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|-------------|--|
| Allen 1982 | G.W. Allen, <i>Waldo Emerson</i> , New York, Penguin Books, 1982. |
| Baker 1996 | C. Baker, <i>Emerson Among the Eccentrics: A Group Portrait</i> , New York, Viking, 1996. |
| Bosco 2000a | R.A. Bosco, «Ralph Waldo Emerson, 1803-1882: A Brief Biography», in Joel Myerson (ed.), <i>A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson</i> , New York, Oxford University Press, 2000, 9-58. |
| Bosco 2000b | R.A. Bosco, «We Find What We Seek: Emerson and His Biographers», in Joel Myerson (ed.), <i>A Historical Guide to Ralph Waldo Emerson</i> , New York, Oxford University Press, 2000, 269-290. |
| Buell 2004 | L. Buell, <i>Emerson</i> , Cambridge (MA), Harvard University Press, 2004. |

³⁷ Emerson allude varie volte a *Nature* come al suo «piccolo libro»: ad esempio quando, nel corso finale della stesura, ne annuncia l'imminente completamento al fratello William, il 28 giugno del 1836; o quando ne invia una copia a Carlyle, il 17 settembre dello stesso anno. Si veda Emerson 1997, 165, 167. La nota definizione di *annus mirabilis* è di Miller 1950, 106 ss., poi ripresa, ampliata e approfondita da vari critici successivi, tra cui Packer 1995, 376 ss.; Myerson, nell'antologia da lui curata, 2000, 121 ss.; e Gura, 2007, 71 ss.

³⁸ Cabot 1887, I, 248. Cabot, avendo accesso ai manoscritti e ai documenti privati di Emerson in qualità di «esecutore letterario» dello scrittore, è anche considerato il più autorevole dei suoi biografi ottocenteschi. Si veda, oltre a Myerson 2000, 139-142, anche Bosco 2000b, 269-290.

³⁹ A partire dal libro di Weisbuch 1986, molti sono stati, in questo senso, i contributi sul cosiddetto Romanticismo transatlantico negli ultimi decenni. Si vedano Manning 1990; Poirier 1999; Gravil 2000; Frank - Mueller-Vollmer 2000; Keane 2005; Manning - Taylor 2007; e i vari studi di Giles: 2001, 2002, 2006, 2011.

- Cabot 1887 J.E. Cabot, *A Memoir of Ralph Waldo Emerson*, Boston, Riverside, 1887, 2 vols.
- Carlyle 1896-99 *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*, in H.D. Traill (ed.), *The Works of Thomas Carlyle*, London, Chapman and Hall, 1896-1899, 30 vols.
- Emerson 1939 R.W. Emerson, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, I-VI, ed. by R.L. Rusk, New York, Columbia University Press, 1939, 6 vols.
- Emerson 1959-72 R.W. Emerson, «The Eye and Ear», in S.E. Whicher et al. (eds.), *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1959-1972, 3 vols.
- Emerson 1960-82 R.W. Emerson, *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson*, ed. by W.H. Gilman et al., Cambridge (MA), Harvard University Press, 1960-1982, 16 vols.
- Emerson 1963 R.W. Emerson, *Diario (1820-1876)*, a cura di V. Amoruso, Venezia, Neri Pozza, 1963.
- Emerson 1983a R.W. Emerson, «The American Scholar», in J. Porte (ed.), *Ralph Waldo Emerson: Essays and Lectures*, New York, The Library of America, 1983, 51-71.
- Emerson 1983b R.W. Emerson, *Nature*, in J. Porte (ed.), *Ralph Waldo Emerson: Essays and Lectures*, New York, The Library of America, 1983, 5-49.
- Emerson 1989-92 R.W. Emerson, *The Complete Sermons of Ralph Waldo Emerson*, ed. by A.J. von Frank et al., Columbia, University of Missouri Press, 1989-1892, 4 vols.
- Emerson 1990-95 R.W. Emerson, *The Letters of Ralph Waldo Emerson*, VII-X, ed. by E.M. Tilton, New York, Columbia University Press, 1990-1995, 4 vols.
- Emerson 1997 R.W. Emerson, *The Selected Letters of Ralph Waldo Emerson*, ed. by J. Myerson, New York, Columbia University Press, 1997.
- Emerson 2003 R.W. Emerson, *Dalla Sicilia alle Alpi*, a cura di M. Sio-li, trad. it. di C. Iuli, Como, Ibis, 2003.
- Frank - Mueller-Vollmer 2000 A.P. Frank - K. Mueller-Vollmer, *The Internationality of National Literatures in Either America: Transfer and Transformation. British America and the United States, 1770s-1850s*, Leipzig, Wallstein Verlag, 2000.
- Froude 1882 J.A. Froude, *Thomas Carlyle: A History of the First Forty Years of His Life, 1795-1835*, London, Longmans, Green, and Company, 1882, 2 vols.

- Giles 2001 P. Giles, *Transatlantic Insurrections: British Culture and the Formation of American Literature, 1730-1860*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001.
- Giles 2002 P. Giles, *Virtual Americas: Transnational Fictions and Transatlantic Imaginary*, Durham, Duke University Press, 2002.
- Giles 2006 P. Giles, *Atlantic Republic: The American Tradition in English Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Giles 2011 P. Giles, *The Global Remapping of American Literature*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- Gravil 2000 R. Gravil, *Romantic Dialogues: Anglo-American Continuities, 1776-1862*, New York, St Martin's Press, 2000.
- Gura 2007 Ph.F. Gura, *American Transcendentalism: A History*, New York, Hill and Wang, 2007.
- Hodder 1989 A.D. Hodder, *Emerson's Rhetoric of Revelation: «Nature», the Reader, and the Apocalypse Within*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1989.
- Keane 2005 P.J. Keane, *Emerson, Romanticism and Intuitive Reason: The Transatlantic «Light of All Our Day»*, Columbia, University of Missouri Press, 2005.
- Manning 1990 S. Manning, *The Puritan-Provincial Vision: Scottish and American Literature in the Nineteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Manning - Taylor 2007 S. Manning - A. Taylor (eds.), *Transatlantic Literary Studies: A Reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007.
- Mariani et al. 2004 G. Mariani - S. Di Loreto - C. Martinez - A. Scannavini - I. Tattoni (a cura di), *Emerson at 200*, Proceedings of the International Bicentennial Conference, Roma, Aracne, 2004.
- Myerson 2000 J. Myerson, *Transcendentalism: A Reader*, New York, Oxford University Press, 2000.
- Miller 1950 P. Miller, *The Transcendentalists: An Anthology*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1950.
- Packer 1995 Barbara Packer, «The Transcendentalists», in S. Bercovitich (ed.), *The Cambridge History of American Literature*, New York, Cambridge University Press, 1994-2005, 8 vols., II, 1995, 329-604.
- Poirier 1987 R. Poirier, *The Renewal of Literature: Emersonian Reflections*, New York, Random House, 1987.

- Poirier 1992 R. Poirier, *Poetry and Pragmatism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992.
- Poirier 1999 R. Poirier, *Trying It Out in America: Literary and Other Performances*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- Porte 1979 J. Porte, *Representative Man: Ralph Waldo Emerson in His Time*, New York, Oxford University Press, 1979.
- Richardson 1995 R.D. Richardson, *Emerson: The Mind on Fire*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Weisbuch 1986 R. Weisbuch, *Atlantic Double-Cross: American Literature and British Influence in the Age of Emerson*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Winthrop 1838 J. Winthrop, «Christian Charitie: A Modell hereof» (1630), in *Collections of the Massachusetts Historical Society*, Boston, Little and Brown, 1838, Third Series, VII.

«VEDERE CON I PROPRI OCCHI»: SGUARDO DEL TURISTA E REALISMO IN «THE INNOCENTS ABROAD» DI MARK TWAIN

Carlo Martinez

1. «DRIFTING WITH THE TIDE OF A GREAT POPULAR MOVEMENT»

The Innocents Abroad, uno dei più celebri racconti di viaggio della letteratura americana, registra le esperienze compiute da Mark Twain nel corso della crociera nel Mediterraneo che si svolse dall'8 giugno al 19 novembre 1867. L'autore prese parte al viaggio in qualità, diremmo oggi, di inviato speciale del quotidiano *Alta California*, con l'incarico di scrivere una serie di articoli che raccontassero lo svolgimento del viaggio e le avventure dei suoi partecipanti. Seppur già relativamente noto, Twain era ancora alla ricerca di una definitiva consacrazione da parte del grande pubblico: partecipare a quello che lui stesso definisce, in apertura del volume, un «picnic on a gigantic scale», un «pleasure-trip»¹ lungo le coste del Mediterraneo, nella culla della civiltà occidentale, gli parve l'occasione giusta per imporsi sulla scena letteraria nazionale.

Alla crociera avrebbero dovuto prendere parte personaggi celebri dell'America del tempo, tra i quali il generale William Tecumseh Sherman, eroe della guerra civile, e il reverendo Henry Ward Beecher, figura pubblica di spicco². Tuttavia, all'approssimarsi della partenza, sia Sherman sia Beecher si defilarono dall'impresa, seguiti a ruota da altri, cosicché Mark Twain rimase l'unico nome di una certa notorietà presente a bordo, e a lui spettò l'onore di occupare la cabina in origine riservata a Sherman.

¹ Twain (1869) 2002, 3, 5.

² Si tratta del fratello della più nota Harriet Beecher Stowe, autrice di *Uncle Tom's Cabin* (1852).

Questi particolari sono indicativi dello spirito che caratterizzò un viaggio nato all'insegna dell'esclusività e del prestigio, ma che dovette poi ricorrere alla svendita dei biglietti rimasti invenduti, poiché dei centodieci passeggeri attesi ne giunsero soltanto sessantacinque. Per lo più, si trattava di persone che vedevano nella crociera un *passepourtout* per entrare a far parte (come lasciava intendere il prospetto pubblicitario citato da Twain stesso) di una «select company»³, una cerchia fino ad allora relativamente ristretta di privilegiati, destinata però ad allargarsi enormemente di lì a breve per la trasformazione dell'esperienza che ne stava alla base, quella del viaggio, in un bene di consumo. In altre parole, la crociera è un primo esempio della rivoluzione dei gusti e dei consumi innescatasi subito dopo la guerra civile, quando ebbe avvio la «Gilded Age», come Twain la ribattezzò, età che segna gli albori della cultura di massa⁴. Naturalmente, l'inevitabile diminuzione di capitale culturale e di distinzione sociale che tale trasformazione comportò venne subito percepita e costituita, con ogni probabilità, la causa principale delle numerose defezioni. Un articolo che Twain scrisse per il *New York Herald* la sera del suo ritorno a New York registra accuratamente la sensazione di smacco e di frustrazione con cui egli concluse l'esperienza: i compagni di viaggio sono definiti «venerable fossils» e la crociera stessa è descritta come un specie di «funeral excursion without a corpse»⁵.

Eppure, gli articoli per *Alta California* riscossero un tale successo da spingere Elisha Bliss, *manager* dell'American Publishing Company di Hartford, a proporre a Twain di rimaneggiarli, trasformandoli in libro di viaggio. Così, nel 1869, nacque *The Innocents Abroad*, considerato a buon diritto una pietra miliare non soltanto della letteratura, ma, più in generale, della storia culturale americana. Larga parte del successo di quest'opera risiede nell'abilità con la quale Twain seppe interpretare in forma nuova un genere che godeva già di vasta popolarità nell'America del tempo. L'esplosione di una vera e propria mania per il viaggio in Europa (ben rappresentata, oltre che dallo stesso Twain, anche da numerosi suoi contemporanei fra i quali Henry James e William Dean Howells, per citare solo i nomi più illustri) costituì un imponente fenomeno sociale e

³ *Ivi*, 6.

⁴ Cfr. Twain - Dudley 2001.

⁵ *Ivi*, 492. L'articolo apparve il 20 novembre 1867 e, stando a quanto afferma Twain, l'editore del libro pretese che fosse incluso in *The Innocents Abroad*, dove, in toni leggermente sfumati rispetto all'edizione originale, compare come penultimo capitolo. Cfr. anche Quirk 2002, xix-xxxix.

culturale, destinato a influenzare profondamente l'America del secondo Ottocento⁶.

Ma il successo riscosso dal libro ne avrebbe segnato, paradossalmente, anche il limite: studiato principalmente in relazione al contesto sociale, *The Innocents Abroad* è stato a lungo considerato un testo ibrido, a metà fra il resoconto di viaggio, la satira di costume e la narrativa vera e propria. Un'opera che concede troppo al gusto popolare, e che, come tale, può aspirare a costituire, al più, un esercizio preparatorio alle prove esteticamente ben più consapevoli degli anni successivi. Anche il rinnovato interesse che il volume ha riscosso in anni recenti si deve più all'avvento dei *Cultural Studies* e del *New Historicism* che non a un rinnovato interesse per il testo in sé. In quest'ottica, numerosi studi hanno messo in luce lo stretto rapporto che intercorre tra quest'opera giovanile di Twain e il diligente successo del turismo nel secondo Ottocento, fenomeno che è venuto acquisendo una rilevanza culturale sempre più evidente, al di là del campo strettamente sociologico⁷.

Analogamente, è stato posto in risalto lo stretto rapporto che lega questo testo alla guerra civile che si era appena conclusa⁸. Il viaggio lungo le tappe della storia del Vecchio Mondo costituirebbe così, per Twain, l'occasione per scuotere e risvegliare l'orgoglio nazionale americano uscito malconco dalla guerra, tentandone al contempo una ridefinizione. Impiegando una retorica narrativa imperniata sull'ironia e sull'umorismo, tipica della letteratura della frontiera e quindi molto familiare al suo pubblico, lo scrittore, fin dall'inizio, capovolge quell'atteggiamento di ammirazione e di reverenza nei confronti della cultura europea e mediterranea che aveva contraddistinto molti dei viaggiatori precedenti, per affermare, al contrario, la legittimità di un punto di vista idiosincratico e anticonvenzionale. Tale ribaltamento viene operato anche a fini di politica interna: è molto più

⁶ Jeffrey Steinbrink afferma che *The Innocents Abroad* «earns its place in the study of American culture not simply because it was a nineteenth-century bestseller, but because it treats more imaginatively and engagingly than any work of its time (or since) the phenomenon of middle-class American tourism, a phenomenon which became something of an epidemic in the three decades following the book's publication and which remains today among the more characteristic elements of our national experience» (Steinbrink 1983, 278). Sulla stessa tematica, Ahmed M. Metwalli scrive che «the value of [travel] literature in interpreting the Old World to America in the nineteenth century, especially on the level of popular interest, the vital role it played in mass culture, and the impact it had on some cultural trends of the century cannot be overestimated» (Metwalli 1979, 68).

⁷ Esemplificativo di questo approccio è lo studio di Melton 2002.

⁸ Cfr. McKay 2006.

facile solleticare l'orgoglio americano contrapponendolo al Vecchio Mondo che non misurandosi con la dolorosa questione interna della schiavitù.

Che Twain ponga il suo viaggio in rapporto diretto, esplicito e perfino viscerale, con la questione dell'identità americana è evidente sin dall'inizio. Subito dopo aver superato lo Stretto di Gibilterra, egli scrive: «We passed the Fourth of July on board the Quaker City, in mid-ocean. It was in all respect a characteristic Mediterranean day – faultlessly beautiful. [...] They even have fine sunsets on the Mediterranean – a thing that is certainly rare in most quarters of the globe»⁹. Cui fa seguire una descrizione della celebrazione della festa nazionale, che si conclude con la seguente osservazione: «A minister pronounced the benediction and the patriotic little gathering disbanded. The Fourth of July was safe, as far as the Mediterranean was concerned»¹⁰. Anche la svolta transnazionale che ha caratterizzato la critica americana degli ultimi anni ha trovato nel volume di Twain, come del resto in tutti i resoconti di viaggio, un ambito particolarmente privilegiato di analisi¹¹.

Nelle pagine che seguono, intendo ricollegare la dimensione specificamente letteraria del testo a quella culturale e sociale. Attraverso la riflessione sullo sguardo turistico, attraverso la rappresentazione del mondo mediterraneo e della sua aura, Twain infatti sperimenta nuove modalità rappresentative e registri discorsivi che, di fatto, aprono la strada alla narrativa realista. In particolare, vorrei indicare come Twain inizi a elaborare i criteri basilari della rappresentazione di stampo realistico proprio a partire da una riformulazione del racconto di viaggio, distaccandosi dalla tradizione narrativa codificata dal *Grand Tour* e muovendosi, invece, in sintonia con la nuova percezione della realtà che l'avvento del turismo di massa stava contribuendo a diffondere. Secondo Pierre Bourdieu, il turismo costituisce un agente importante nella nascita dell'autonomia del campo letterario durante l'Ottocento, perché avrebbe contribuito a produrre uno sguardo di matrice squisitamente estetica, uno sguardo «disinteressato» a tutto ciò che non rientra nella sfera artistica¹². L'ambizione

⁹ Twain 2002, 60.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. Ziff 2000; Melton 2002.

¹² «Tutto induce a pensare che la storia della teoria estetica e della filosofia dell'arte sia strettamente legata – senza esserne evidentemente il riflesso diretto, dal momento che si sviluppa essa stessa in un campo – alla storia delle istituzioni atte a favorire l'accesso al puro diletto e alla contemplazione disinteressata, come i musei o quei manuali pratici di ginnastica viva che sono le guide turistiche o gli scritti sull'arte (nel novero dei quali bisogna includere gli innumerevoli racconti di viaggio)» (Bourdieu 2005, 379).

della narrativa realista di rivestire una funzione sociale sarebbe invece, per lo studioso francese, incompatibile con la rivendicazione della radicale autonomia della sfera artistica da qualunque agente esterno ad essa, che in quegli anni stava emergendo. Tuttavia, come cercherò di mostrare, nel testo di Twain appare in maniera molto evidente quanto il ruolo svolto dal turismo sia stato cruciale anche per la nascita del Realismo letterario. A tal fine, mi soffermerò sulla famosa scena della visita di Twain al capolavoro del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, durante la tappa milanese del suo viaggio nel Mediterraneo, per tentare di analizzare il modo in cui il discorso turistico – e il nuovo modo di guardare la realtà che esso propone – sia direttamente e strutturalmente connesso con la sperimentazione di una nuova forma di raffigurazione della realtà .

2. «A RECORD OF A PLEASURE TRIP»

Quanto Twain fosse consapevole del carattere sperimentale e innovativo del libro pubblicato nel 1869 è chiaramente rivelato dalle considerazioni mosse nella breve Prefazione che antepone al racconto del viaggio:

This book is a record of a pleasure-trip. If it were a record of a solemn scientific expedition, it would have about it that gravity, that profundity, and that impressive incomprehensibility which are so proper to works of that kind, and withal so attractive. Yet notwithstanding it is only a record of a picnic, it has a purpose, which is to suggest to the reader how *he* would be likely to see Europe and the East if he looked at them with his own eyes instead of the eyes of those who traveled in those countries before him. I make small pretence of showing any one how he *ought* to look at object of interest beyond the sea – other books do that, and therefore even if I were competent to do it there is no need.

I offer no apologies for any departures from the usual style of travel-writing that may be against me – for I think I have seen with impartial eyes, and I am sure have written honestly, whether wisely or not.

Numerosi elementi segnalano la novità delle premesse sulle quali l'autore intende erigere l'impianto stilistico e narrativo del proprio racconto. Innanzitutto, il tema, il «pleasure-trip», la cui apparente frivolezza viene contrapposta alla serietà delle spedizioni scientifiche e dei viaggi di esplorazione, che fino a poco tempo prima avevano costituito uno dei filoni più autorevoli e di maggior successo, come testimonia *On the Origin of Species*

di Charles Dawin¹³, esempio supremo del genere delle *exploration narratives* che continuavano ad apparire in gran numero e a godere di grande popolarità. Eppure, il paragone con queste forme, sottolineato dall'impiego del verbo «record», indica come l'intento di Twain sia quello di trattare un tema apparentemente frivolo con la stessa fedeltà e autenticità di tali forme. Anzi, egli sembra voler mutuare da esse il carattere sperimentale laddove afferma che scopo della sua opera è quello di mettere i lettori in grado di guardare all'Europa con i propri occhi, piuttosto che con quelli dei viaggiatori che li hanno preceduti. In un certo senso, e con una buona dose di ironia, Twain presenta il libro come uno strumento di osservazione quasi scientifica, che permette al lettore, turista immaginario, di ottenere un'immagine più verosimile e plausibile del Vecchio Mondo di quanto non siano quelle trasmesse dalla tradizione del racconto di viaggio consolidatosi fino a quel momento. In altre parole, Twain vuole inseguire una nuova forma di rappresentazione: una forma, per certi versi, non dissimile da quella ricercata dal discorso scientifico, ma che non si confonde con esso, né aspira a emularlo. Twain, cioè, punta in modo esplicito a produrre un protocollo dello sguardo turistico radicalmente diverso dallo «usual style of travel-writing»: uno sguardo in grado di sviluppare un diverso modo di osservare non solo i luoghi turistici, ma la realtà stessa.

Nel descrivere le aspettative con le quali i viaggiatori del XVIII e del XIX secolo partivano alla volta del Mediterraneo, John Pemble si sofferma sull'atteggiamento della cultura angloamericana nell'accostarsi a quella classico-mediterranea e rimarca che il viaggio nel Mediterraneo era vissuto come una forma di pellegrinaggio moderno verso il tempio della cultura: «L'Italia e la Grecia», scrive il critico, «erano considerate in modo speciale poiché erano paesi nei quali i britannici si trovavano ad acquisire, piuttosto che a dispensare la raffinatezza di una civiltà superiore. Qui essi si reputavano allievi più che insegnanti, assimilavano lezioni di arte e architettura e ampliavano la loro cultura, aggiungendo gusto e spirito critico al loro incolto talento naturale»¹⁴. A conferma di ciò, lo studioso cita Samuel Johnson, secondo il quale chi non è mai stato in Italia «è sempre consapevole di una certa inferiorità, per non aver mai visto quello che ci si aspetta un uomo abbia visto»¹⁵.

È l'offerta combinata di cultura, di storia e di arte a rendere il viaggio nel Mediterraneo, e in Italia in particolare, così significativo e così ambito

¹³ Il libro fu pubblicato nel 1859 in Inghilterra e, l'anno successivo, negli Stati Uniti.

¹⁴ Pemble 1998, 77.

¹⁵ *Ibidem*.

dagli angloamericani. I quali pongono in atto, assieme a schiere di visitatori dai paesi nordeuropei, un poderoso processo di estetizzazione dell'Italia, come ben descrive Richard H. Brodhead a proposito del viaggio compiuto da Nathaniel Hawthorne una decina di anni prima di Twain: secondo il critico, «the contemporary social and historical dimensions of Italys scarcely exist» per lo scrittore americano, dal momento che l'Italia appare a quest'ultimo come qualcosa che «is not social but aesthetic, the sum of the art works and art history assembled there»¹⁶. Per il viaggiatore angloamericano, dunque, l'Italia forma una «map of sights designated as of premium cultural value»¹⁷. L'Italia, in altre parole, costituisce una sorta di capitale culturale simbolico, la cui ricerca diventa quanto mai importante nell'economia del campo letterario di quel periodo. Al fine di assicurarsi tale capitale, i viaggiatori dell'Ottocento si predispongono a recarsi in Italia con spirito di sacrificio: «Il dovere piuttosto che il piacere divenne la nota dominante di questi viaggi alla ricerca di cultura»¹⁸. Così, i turisti si sottoponevano a «una dieta penitenziale di erudizione e poi si sacrificavano ad un regime spietato di musei, gallerie d'arte, monumenti, rovine e chiese». Ciononostante, spesso «ritornavano a casa esausti e con un senso di colpa, 'perseguitati', come disse Hillard, da «visioni di chiese che non erano state visitate e gallerie in cui non erano entrati»¹⁹.

Fiorita nei due secoli precedenti, al tempo di Twain la tradizione illustre e prestigiosa del viaggio sul modello del *Grand Tour* si era oramai logorata e aveva profondamente cambiato natura nel panorama sociale del secondo Ottocento, divenendo appannaggio di un nuovo ceto sociale, ansioso di legittimarsi attraverso il contatto diretto – o più frequentemente mediato dalla letteratura – con la cultura europea²⁰. È a questi lettori che si rivolge Twain quando, scostandosi dallo «stile usuale» dei precedenti racconti di viaggio, propone loro un diverso modo di guardare all'Europa e al Mediterraneo. Un modo che non sia prescrittivo né normativo, che non indichi come essi «ought to look at objects of interest beyond the see», ma suggerisca invece al lettore «how he would be likely to see Europe and the East if he looked at them with his own eyes»²¹. Uno sguardo, cioè, non filtrato dalla tradizione letteraria e culturale, ma più

¹⁶ Brodhead 1990, xii.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Pemble 1998, 84.

¹⁹ *Ivi*, 85.

²⁰ Numerosi sono gli esempi nella letteratura del periodo. Si vedano, in particolare, James 1877 e 1879, in cui il fenomeno è colto in maniera esemplare.

²¹ Twain 2002, 3.

spontaneo, diretto e quindi veritiero. Nello scrollarsi di dosso l'autorevole tradizione del racconto di viaggio imperniato sul modello del *Grand Tour*, Twain di fatto ratifica e avalla, quale modello ideale di riferimento della sua narrazione, non più la figura del viaggiatore classico, ma quella del turista²², sostituendo allo sguardo estetico il «tourist gaze»²³. Questa modalità di guardare contraddistingue l'esperienza turistica, legando in maniera indissolubile l'attività del *sightseeing* e il consumo delle attrazioni visitate, che vengono trasformate in *marker*²⁴, ovvero in un segnale finalizzato ad assicurare il turista dell'autenticità dell'attrazione e quindi anche dell'autenticità dell'esperienza della sua visita²⁵. La riproducibilità del *marker* ha infatti la funzione di confermare l'originalità dell'attrazione in quanto tale. È ciò che avviene nella visita di Twain al capolavoro leonardesco dell'*Ultima Cena*, quando l'autore si trova circondato da innumerevoli copisti intenti a riprodurre il capolavoro in infinite repliche. Ma sono i luoghi stessi eletti a simbolo della cultura europea, le chiese, i musei, le città d'arte, che operano, a loro volta, da *marker* attraverso i quali i viaggiatori, metaforicamente, si appropriano di quella cultura.

La navigazione diventa un viaggio fin nel cuore del Vecchio Mondo, alle origini della stessa civiltà occidentale. Nel ripercorrere molti dei suoi luoghi simbolo, da Gibilterra all'Italia, alla Grecia, per arrivare, passando da Istanbul/Costantinopoli/Bisanzio, fino alla Terra Santa e a Gerusalemme, la crociera acquisisce una valenza simbolica molto forte. Non a caso, il sottotitolo del volume – *The New Pilgrims' Progress* – riecheggia il celebre poema di John Bunyan scritto due secoli prima, ma ancora molto popolare al tempo; come nell'opera dell'autore inglese, anche il viaggio di Twain muove da un'America che si vuole lasciare alle spalle, dopo la guerra, le sue «cities of destruction», per dirigersi verso il Monte Sion. Ma il sottotitolo richiama anche il viaggio dei Padri pellegrini, con un'inversione di rotta: questa volta essi non muovono alla scoperta del Nuovo Mondo bensì alla ri-scoperta di quello Vecchio. E «nuovi pellegrini», come già al tempo si percepiva e come un'ampia bibliografia ha ripetutamente sottolineato, sono anche i turisti, che nel viaggio vedono una forma laica di pellegrinaggio simbolico ai templi della cultura occidentale. Ed è proprio dopo aver definito i partecipanti alla crociera come moderni pellegrini che Twain, concludendo la Prefazione, articola la premessa teorica sottostante

²² Cfr. Boorstin 1961; Buzard 1993; Enzensberger 1996; MacCannell 1999³.

²³ Urry 2002².

²⁴ Culler 1981; MacCannell 1999³.

²⁵ Cfr. Lowry 1991.

al volume: «I think I have seen with impartial eyes, and I am sure have written honestly, whether wisely or not». Difficile non scorgere in questa formulazione, apparentemente interna soltanto al discorso turistico, un'analogia profonda con la definizione che, oltre venti anni più tardi, William Dean Howells darà del realismo: «Realism is nothing more and nothing less than the truthful treatment of material»²⁶.

Nelle pagine che seguono, cercherò di indicare come in *The Innocents Abroad* Twain giunga a una prima, embrionale formulazione dei criteri della rappresentazione realista, da un lato, opponendosi alla tradizione del racconto di viaggio ereditato dal *Grand Tour*, ma, dall'altro, entrando in relazione dialettica con il modello di viaggio di stampo turistico rappresentato dai suoi compagni di crociera. Distaccandosi tanto dal resoconto di viaggio tradizionale quanto dal nuovo modello turistico, Twain formula una seconda, differente tipologia di sguardo sulla realtà circostante: una tipologia che è profondamente indebitata alla dimensione turistica dell'esperienza nella quale si produce, ma che non è limitata al campo turistico. Il valore del viaggio, per Twain, non risiede nella convalida di una conoscenza ereditata, quanto nell'esperienza diretta e personale dei luoghi, dei monumenti e dei siti che quella conoscenza incarnano. Questa esperienza lo pone in contatto con una realtà lontana da quella di stampo fortemente estetizzato, sulla quale erano focalizzate la maggior parte delle narrazioni precedenti, come pure dalla retorica delle guide turistiche divenute un genere discorsivo di grande popolarità, com'è testimoniato dal successo delle Baedeker e Murray. Al precetto classico del viaggio inteso quale forma di istruzione Twain sostituisce, come candidamente confessa fin dalle prime righe, il viaggio quale forma di *entertainment*. Non per questo, tuttavia, rinuncia a rivendicare uno scopo al suo racconto: il peculiare sguardo turistico che offre al lettore, anzi, ambisce a cogliere la realtà in forma più acuta e oggettiva di quanto non riesca a fare una tradizione senz'altro nobile, ma oramai fossilizzata, o un discorso turistico subalterno e stereotipato, quale gli appare quello delle guide turistiche. Come vedremo nella celebre scena della visita all'*Ultima Cena* di Leonardo, cambiando lo sguardo, Twain cambia anche la realtà stessa che sta al centro dell'osservazione. Non più soltanto i capolavori, le opere d'arte, ma le esperienze turistiche dei «nuovi pellegrini» costituiscono ora la realtà privilegiata dalla sua narrazione.

²⁶ Howells 1889, 966.

3. AL COSPETTO DEL CAPOLAVORO

Quando si reca nel refettorio di Santa Maria delle Grazie, Twain ha già fatto ampio sfoggio del suo sguardo dissacrante e anticonvenzionale. Questa volta, tuttavia, non si tratta di mettere in ridicolo usi e costumi diversi da quelli americani, bensì di entrare in contatto con uno dei vertici dell'arte e della cultura occidentale, con una delle opere simbolo della cultura europea rinascimentale, con uno degli archetipi dell'immaginario artistico di tutti i tempi. Un esempio del carico di aspettative con le quali i turisti del tempo si accingevano a visitarlo si può trovare nella definizione che ne dà Jacob Burckhardt, il quale, nel 1838, lo descrive come «la perla dell'arte moderna, e forse il capolavoro più grande che la pittura abbia mai creato»²⁷. A Burckhardt fa eco Mary Shelley, che così ricorda la visita:

First we visited the fading inimitable fresco of Leonardo da Vinci. How vain are copies! not in one, nor in any print, did I ever see the slightest approach to the expression in our Saviour's face, such as it is in the original. Majesty and love – these are the words that would describe it – joined to an absence of all guile that expresses the divine nature more visibly than I ever saw it in any other picture. But if the art of the copyist cannot convey, how much less can words, that which only Leonardo da Vinci could imagine and pourtray?²⁸

Già a quel tempo osservare il capolavoro significava raffrontarlo alle sue numerose copie nel tentativo di fissare e preservare la fragile bellezza dell'originale, irrimediabilmente compromessa dalla particolare tecnica usata da Leonardo che esponeva il dipinto parietale ai danni prodotti dall'umidità del luogo. Curiosamente, l'attenzione di Shelley sembra attratta più dalla distanza che separa le copie dall'originale che dall'osservazione di quest'ultimo, al quale dedica relativamente poche parole. Le copie le appaiono insufficienti a cogliere lo splendore dell'originale, esattamente come insufficienti sono le sue parole. Il passo riprende un noto scritto di Johann Wolfgang Goethe dedicato al *Cenacolo* – «known to all that have ever heard the name of art pronounced»²⁹ –, in cui l'autore tedesco si sofferma proprio sull'importanza delle copie per tentare di preservare un'opera che è «as good as lost»³⁰, ovvero di fatto già perduta. Un altro esempio della prospettiva reverenziale nei confronti dell'opera la troviamo

²⁷ Burckhardt 1991, 40.

²⁸ Shelley 1844, 109-110.

²⁹ Goethe 1821, 1.

³⁰ *Ivi*, 21.

nell'Introduzione di George Henry Noehden alla traduzione inglese del testo di Goethe: «It was on the 8th of August 1819 when I paid my first visit. I entered the apartment which contained the remains of that sublime work, with awe and was inspired with a particular sensation of reverence, when I glanced at that original, of which the copies had so often filled me with admiration»³¹.

Ma c'è anche un'altra prospettiva con la quale il testo di Twain si trova inevitabilmente a confrontarsi: quella delle guide turistiche, rappresentate dai due esempi più popolari, Baedeker e Murray. La prima assegna due stelle all'opera in Santa Maria delle Grazie, pur lamentandone il cattivo stato di conservazione³². La seconda offre maggiori dettagli e introduce la visita con queste parole: «Perhaps no one work of art has had more written about it, and none has obtained higher praise». Cui fa seguire una significativa citazione dal poeta romantico inglese William Wordsworth: «This picture of the Last Supper has not only been grievously injured by time, but parts are said to have been painted over again. These niceties may be left to connoisseurs I speak of it as I felt. The copy exhibited in London some years ago, and the engraving by Morghen, are both admirable; but in the original is a power which neither of those works has attained, or even approached»³³. La guida ribadisce come molto – forse tutto – sia già stato scritto sull'opera pittorica di Leonardo e come le numerose copie non riescano a trasmettere altro che una vaga parvenza dell'originale. Ma, in alcune pagine introduttive alle varie scuole pittoriche dell'Italia del Nord, il capolavoro di Leonardo viene definito nulla più di un «mere wreck from the effects of time and ill-treatment»³⁴.

Questo aspetto apre anche il resoconto di Twain: «Here in Milan, in an ancient tumble-down ruin of a Church, is the mournful wreck of the most celebrated painting in the world – 'The Last Supper', by Leonardo da Vinci»³⁵. Che Twain avesse presenti non soltanto il saggio di Goethe, ma anche i resoconti di viaggio e le guide più popolari del tempo risulta evidente dal fatto che ricorre quasi alle stesse parole impiegate sia da Samuel Irenaeus Prime il quale, nel 1855, in *Travels in Europe and the East*, aveva definito l'opera «the most celebrated of any painting in the world»³⁶, sia

³¹ *Ivi*, v.

³² Baedeker 1870², 117.

³³ Murray 1897¹⁶, 140.

³⁴ *Ivi*, 36.

³⁵ Twain 2002, 135.

³⁶ Prime 1855, 35.

da William Pembroke Fetridge, che nello *Harper's Hand-Book for Travelers in Europe and the East*, aveva osservato come il *Cenacolo*, nonostante avesse «suffered dreadfully from damp, age, and violence», rimanesse tuttavia «the most celebrated painting in the world»³⁷. A partire dalla stessa osservazione preliminare, però, il processo descrittivo di Twain è molto diverso dagli altri testi cui egli allude più o meno esplicitamente. Da buon turista, Twain confida di non essere in grado di fornire un giudizio estetico sull'opera pittorica che si accinge a vedere, ma di sentirsi comunque obbligato ad andarla a vedere: «We are not infallible judges of pictures, but of course we went there to see this wonderful painting, once so beautiful, always so worshipped by masters in art and forever to be famous in song and story»³⁸. E, come ogni turista, la prima cosa che incontra non è il capolavoro, ma un suo *marker*, deputato a segnalarne la presenza: «And the first thing that occurred was the infliction of a placard fairly reeking with wretched English»³⁹. Dopo queste premesse, Twain si trova infine dinanzi all'opera:

«The Last Supper» is painted on the dilapidated wall of what was a little chapel [...]. It is battered and scarred in every direction, and stained and discolored by time, and Napoleon's horses licked the legs off most the disciples when they (the horses, not the disciples), were stabled there more than half a century ago.⁴⁰

Sebbene si sia dichiarato non particolarmente esperto di pittura, Twain la riconosce subito, più per la fama che la accompagna che per le sue caratteristiche intrinseche: «I recognized the old picture in a moment [...]. The world seems to have become settled in the belief, long ago, that it is not possible for human genius to outdo this creation of Da Vinci's. I suppose painters will go on copying it as long as any of the original is left visible to the eye»⁴¹.

³⁷ Fetridge 1865⁴, 276. Anche John E. Edwards aveva impiegato parole molto simili: «This celebrated painting, a copy of which, in one form or another, everybody has seen, has been pronounced one of the finest in the world. In its present marred and faded state, it is certainly impossible to tell what it was when fresh from the hands of the celebrated artist. I sat before it for some time, and looked at it, and read all the guide-books said about it, but was not able to work myself up to the point of extravagant admiration expressed by some travellers in its contemplation» (Edwards 1857, 268).

³⁸ Twain 2002, 135.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

In altre parole, quel che rende Twain consapevole dell'importanza dell'opera che gli sta dinanzi risiede più negli innumerevoli *marker* che gliela hanno resa popolare attraverso le riproduzioni e descrizioni in cui si è imbattuto, che nell'opera stessa. Verso la quale prova qualcosa di molto diverso dalla tipica reazione del turista descritta nella guida Harper's: «Many a tear has been shed by travelers while viewing this lovely yet sad composition; lost in admiration of its magnificence, we sit before it and gaze upon [it]»⁴². Twain, cioè, pone in atto un processo di de-estetizzazione tanto dell'opera in sé, quanto della visita all'opera e del protocollo di fruizione attraverso cui questa avviene. Twain non prova commozione per l'*Ultima Cena*, né si sofferma a guardarla con ammirazione; al contrario, la sua attenzione è piuttosto attirata dall'attività dei numerosi copisti che vede lì attorno, intenti a riprodurre il capolavoro: «There were a dozen easels in the room and as many artists transferring the great picture to their canvases. Fifty proofs of steel engravings and lithographs were scattered around too. And as usual, I could not help noticing how superior the copies were to the original, that is, to my inexperienced eye»⁴³.

Con questa affermazione, Twain inaugura un nuovo modo di guardare alla realtà, che si contrappone in modo netto al modello romantico, tendente a idealizzarla, a estetizzarla e a trasfonderla in *romance*. Ma si contrappone anche allo scientismo, solitamente reputato uno dei tratti distintivi del nascente movimento letterario del realismo. Quel che viene difeso nel passo citato è, al contrario, un modo di volgere lo sguardo sulla realtà «inexperienced», non coltivato, espressione del senso comune. Come scrive Katherine Kearns, «The realist's duty [...] will come up against Art as well, or, more particularly, up against all formalized aestheticized images of things that, when actually seen in their particularities, will prove themselves to be neither formally nor aesthetically consistent»⁴⁴. Così, dopo aver distrutto l'aura dell'opera d'arte, allo sguardo del turista Twain si schiude un nuovo campo di osservazione, un nuovo panorama, formato dalle copie del capolavoro, che attirano la sua attenzione più di quanto non riesca a fare il tanto venerato originale. Nel momento in cui quest'ultimo viene svuotato di valore rispetto a copie che, prodotte quasi in serie, appaiono addirittura più belle e più adatte a rendere un'immagine viva e quindi paradossalmente più realistica di quanto non possa fare l'opera originale, viene messo in scena un profondo ribaltamento di paradig-

⁴² Fetridge 1865⁴, 783.

⁴³ Twain 2002, 135.

⁴⁴ Kearns 1996, 3.

ma. Il fascino esercitato dalle copie è infatti connesso alla loro disponibilità sul mercato: tramite l'acquisto di una copia, il turista può permettersi di far sua, in versione più appariscente e spettacolare, l'opera di Leonardo, portandosela dall'altro lato dell'Atlantico, dove viene rifunzionalizzata: da *marker* dell'opera diventa indicatore del capitale simbolico acquisito dal turista nel corso del viaggio. Ma le copie simboleggiano anche un diverso concetto di fedeltà alla realtà rappresentata. In un certo senso, esse sono metafora del realismo di Twain: una raffigurazione che si oppone alla idealizzazione, alla sublimazione e alla romanticizzazione della realtà, nel tentativo di coglierla per quel che appare all'uomo comune, dandole al più una patina di colore vivace. Non solo: è il panorama stesso sul quale verte l'atto del *sightseeing* che cambia natura nel passo di Twain. Sofferinarsi sulle copie pone infatti al centro dell'attenzione non più il capolavoro, ma la scena sociale che si svolge attorno ad esso, di cui sono protagonisti gli stessi turisti e la loro visita⁴⁵. Ecco, allora, che la rappresentazione di Twain si sposta dal quadro alle reazioni che esso suscita e che sono le vere protagoniste della scena ritratta dallo scrittore:

People come here from all parts of the world, and glorify this masterpiece. They stand entranced before it with bated breath and parted lips, and when they speak, it is only in the catchy ejaculations of rapture:

«O wonderful!»

«Such expression!»

«Such grace of attitude!»

«Such dignity!»

«Such a faultless drawing!»

«Such a matchless coloring!»

«Such feeling!»

«What delicacy of touch!»

«What sublimity of conception!»

«A vision! a vision!»⁴⁶

Questa non è una parodia soltanto del turista sprovveduto che cerca di darsi una patina di cultura, quanto soprattutto della stessa estetica romantica, fondata sul paradigma della «visione» o sulla categoria del «sublime» che qui scadono a banali stereotipi, messi in bocca a visitatori rozzi e inconsapevoli delle implicazioni delle parole che usano. Nel rivolgere il proprio sguardo ironico ai compagni di viaggio, tuttavia, Twain adotta il protocollo turistico ma contemporaneamente lo supera, producendone una

⁴⁵ Cfr. Ziff 2000, 185.

⁴⁶ Twain 2002, 136.

variante che sfugge al «tourist gaze» standardizzato e reificato descritto da John Urry, per il quale lo sguardo turistico è caratterizzato dall'essere diretto verso qualcosa di straordinario, che oltrepassa l'esperienza comune del turista e che nella sua eccezionalità trova buona parte del suo significato⁴⁷. Al contrario, lo sguardo di Twain sfata l'aura di eccezionalità del capolavoro e si fa beffe proprio della retorica dell'eccezionalità che invece i suoi compagni di viaggio sembrano tanto ansiosi di riaffermare in quanto indice del valore dell'esperienza che stanno vivendo. In questo modo, la prospettiva di Twain sembra incarnare quel «second gaze» teorizzato da Dean MacCannell, secondo il quale iscritto nel «tourist gaze» c'è sempre il desiderio di superare se stesso⁴⁸. È a tale desiderio che sembra rispondere lo sguardo di Twain, che tenta di andare oltre la reazione dei suoi compagni dinanzi al capolavoro ridotto ad attrazione turistica. Quel che colpisce lo scrittore non è, come per gli altri, l'eccezionalità dell'opera; egli è piuttosto sorpreso dalla scena umana nel suo complesso, è sorpreso dallo stato in cui versa la pittura parietale, così come dalle reazioni apparentemente incomprensibili degli altri turisti:

I only envy these people; I envy them their honest admiration, if it be honest – their delight, if they feel delight. [...] How can they see what is not visible? What would you think of a man who looked at some decayed, blind, toothless, pock-marked Cleopatra, and said: «What matchless beauty! What soul! What expression!» What you think of a man who gazed upon a dingy, foggy sunset, and said: «What sublimity! What feeling! What richness of coloring!».⁴⁹

Lo «sguardo turistico» di Twain prende qui a oggetto gli sguardi degli altri turisti, in una sorta di meta-«tourist gaze» che rigira lo sguardo turistico su se stesso. Assumendo come campo di osservazione la rappresentazione turistica della realtà, Twain punta a superarla, giustapponendo alle reazioni stereotipate degli altri turisti un differente modo di essere turista, caratterizzato dal desiderio di capire e leggere con i propri occhi la realtà che gli si para dinanzi. Realtà che, come insegna la visita al *Cenacolo* e come insegna tutto il viaggio nel Mediterraneo, è sempre e comunque una rappresentazione. Come tale, non può non presentarsi che sotto forma di spettacolo, di attrazione turistica anche agli occhi dello scrittore realista. Peter Brooks sottolinea la centralità del senso dello sguardo nella letteratura del reali-

⁴⁷ Urry 2002².

⁴⁸ MacCannell 2011, 196-210.

⁴⁹ Twain 2002, 136.

smo, tracciando così un intimo legame tra l'attività del *sightseeing* e quella dello scrittore realista: «[...] realism more than almost any other mode of literature makes sight paramount – makes it the dominant sense in our understanding of and relation to the world»⁵⁰. Se per Brooks, e per la maggior parte dei critici, tale enfasi sul senso della vista scaturisce dalla tradizione dell'empirismo, va invece ricordato come sia il turismo, in quegli anni, a fare di tale senso un uso paradigmatico, senza trascurare, ovviamente, anche l'invenzione della fotografia. In tal senso, il realista appare simile al turista descritto da MacCannell: un osservatore capace di personalizzare il «tourist gaze», trasformando le impressioni ricevute in una rappresentazione che non si limita a confermare il mondo così com'è già stato descritto, ma che tenta di spiegarlo e comprenderlo nuovamente, a partire dalla propria esperienza. A tal proposito, va rilevato come lo spostamento del centro di interesse della scena dall'affresco alle reazioni indotte dalla sua vista nei turisti segnala un preciso passaggio nella scrittura di Twain: infatti, il testo della lettera scritta per *Alta California* e pubblicata il 22 settembre 1867 si sofferma quasi esclusivamente sul *Cenacolo*, con appena un rapido accenno ironico alla domanda, fra il serio e il faceto, posta da Brown – uno dei compagni di viaggio – alla guida turistica che li conduce a visitare l'opera:

«Is this fellow dead?»

«Who?»

«That dobbed this.»

«Da Vinci? Oh, yes, Monsieur – three hundred year.»

This information seemed to give Brown great satisfaction, and the gloom passed away from his countenance.⁵¹

Nella lettera, la visita si conclude con l'osservazione della superiorità delle copie rispetto all'originale. Il testo rivisto per la pubblicazione in volume, invece, di tale osservazione fa la base per la costruzione di un nuovo sguardo turistico, ben più complesso di quello messo in scena nel testo scritto per il giornale. Circa un anno dopo il ritorno dalla crociera, mentre si sta accingendo a licenziare il volume che ne descrive il resoconto, Twain afferma che il viaggio è sempre «fatal to prejudice, bigotry and narrow-mindedness, and many of our people need it sorely on these accounts. Broad, wholesome, charitable views of men and things can not be acquired by vegetating in one little corner of the earth all one's lifetime»⁵².

⁵⁰ Brooks 2005, 3.

⁵¹ Twain 1958, 58.

⁵² Twain 2002, 498.

Di nuovo, in forma ancora di abbozzo, troviamo i presupposti della raffigurazione realistica. Due scene, immediatamente successive alla visita al *Cenacolo*, esprimono in maniera icastica la complessità della nuova percezione della realtà cui Twain, turista *sui generis*, sta cercando di dar forma:

Troops of picturesque peasant girls, coming from work, hooted at us, shouted at us, made all manner of game of us, and entirely delighted me. My longstanding judgment was confirmed. I always did think those frowsy, romantic, unwashed peasant girls I had read so much about in poetry were a glaring fraud.⁵³

From my window here in Bellaggio [*sic*], I have a view of the other side of the lake now, which is as beautiful as a picture. A scarred and wrinkled precipice rises to a height of eighteen hundred feet; on a tiny bench half way up its vast wall, sits a little snow-flake of a church, no bigger than a martin-box, apparently; skirting the base of the cliff are a hundred orange groves and gardens, flecked with glimpses of the white dwellings that are buried in them; in front, three or four gondolas lie idle upon the water – and in the burnished mirror of the lake, mountain, chapel, houses, groves and boats are counterfeited so brightly and so clearly that one scarce knows where the reality leaves off and the reflection begins!⁵⁴

Nel racchiudere metaforicamente l'intero Mediterraneo raccontato da Twain, le due immagini lasciano il lettore a chiedersi se lo sguardo che il testo vi posa sia quello di un turista eccezionale o di uno scrittore che, proprio grazie alla sua esperienza turistica, ha già intuito la strada che conduce al realismo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baedecker 1870² K. Baedecker, *Italy: Handbook for Travelers. Northern Italy and Corsica*, Coblenz, Karl Baedeker, 1870².
- Boorstin 1961 D.J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, New York, Harper & Row, 1961.
- Bourdieu 2005 P. Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2005 (*Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992).

⁵³ *Ivi*, 139.

⁵⁴ *Ivi*, 143.

- Brodhead 1990 R.H. Brodhead, «Introduction», in N. Hawthorne, *The Marble Faun*, New York, Penguin Books, 1990, ix-xxxii.
- Brooks 2005 P. Brooks, *Realist Vision*, New Haven - London, Yale University Press, 2005.
- Burckhardt 1991 J. Burckhardt, *Vedute d'Italia*, trad. it. di L. Farulli, Firenze, Vallecchi, 1991 («Bilder aus Italien», *Der Wanderer in der Schweiz*, 1838).
- Buzard 1993 J. Buzard, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture 1800-1918*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Culler 1981 J. Culler, «Semiotics of Tourism», *American Journal of Semiotics* 1, 1-2 (1981), 127-140.
- Edwards 1857 J.E. Edwards, *Random Sketches and Notes of European Travel in 1856*, New York, Harperand Brothers, 1857.
- Enzensberger 1998 H.M. Enzensberger, «Una teoria del turismo», in *Questioni di dettaglio. Poesia, Politica e industria della conoscenza*, Roma, Edizioni e/o, 1998 (*Bewußtseins-Industrie; Eine Theorie des Tourismus, Weltsprache der modernen Poesie, Die Aporien der Avantgarde, Poesie und Politik*, Frankfurt amMain, Suhrkamp Verlag, 1962).
- Fetridge 1865⁴ P.W. Fetridge, *Harper's Hand-Book for Travelers in Europe and the East*, New York, Harper & Brothers, 1865⁴.
- Goethe 1821 J.W. Goethe, *Observations on Leonardo da Vinci's Celebrated Picture of The Last Supper*, translated from the German and accompanied with an introduction and a few words by G.H. Noehden, London, W. Bulmer and W. Nicol, 1821.
- Howells 1889 W.D. Howells, «Editor's Study», *Harper's New Monthly Magazine* 79, 474 (1889), 962-967.
- James 1877 H. James, *The American*, Boston, James R. Osgood, 1877.
- James 1879 H. James, *Daisy Miller: A Study*, New York, Harper & Brothers, 1879.
- Kearns 1996 K. Kearns, *Nineteenth-Century Literary Realism: Through the Looking Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Lowry 1991 R.S. Lowry, «Framing the Authentic: The Modern Tourist and 'The Innocents Abroad'», *New Orleans Review* 18, 2 (1991), 18-28.

- MacCannell 1999³ D. MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, Berkeley, University of California Press, 1999³.
- MacCannell 2011 D. MacCannell, *The Ethics of Sightseeing*, Berkeley, University of California Press, 2011.
- McKay 2006 D. McKay, «Imperial Therapy: Mark Twain and the Discourse of National Consciousness in 'Innocents Abroad'», *Colloquy: Text Theory Critique* 11 (2006), 164-177.
- Melton 2002 J.A. Melton, *Mark Twain, Travel Books, and Tourism: The Tide of a Great Popular Movement*, Tuscaloosa - London, The University of Alabama Press, 2002.
- Metwalli 1979 A.M. Metwalli, «Americans Abroad: The Popular Art of Travel Writing in the Nineteenth Century», in S.E. Kagle (ed.), *America: Exploration and Travel*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1979, 68-82.
- Murray 1897¹⁶ J. Murray, *Handbook for Travellers in Northern Italy*, London, Murray, 1897¹⁶.
- Pemble 1998 J. Pemble, *La passione del sud. Viaggi mediterranei nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1998 (*The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*, Oxford, Oxford University Press, 1987).
- Prime 1855 S.I. Prime, *Travels in Europe and the East*, II, New York, Harper & Brothers, 1855, 2 vols.
- Quirk 2002 T. Quirk, «Introduction», in M. Twain, *Innocents Abroad*, New York, Penguin Books, 2002.
- Shelley 1844 M. Shelley, *Rambles in Germany and Italy in 1840, 1842, and 1843*, London, Edward Moxon, 1844.
- Steinbrink 1983 J. Steinbrink, «Why the Innocents Went Abroad: Mark Twain and American Tourism in the Late Nineteenth Century», *American Literary Realism* 16, 2 (1983), 278-286.
- Twain 1958 M. Twain, *Traveling with the «Innocents Abroad»: Mark Twain's Original Reports from Europe and the Holy Land*, ed. by D.M. McKeithan, Norman, University of Oklahoma Press, 1958.
- Twain - Dudley 2001 M. Twain - Ch.D. Warner, *The Gilded Age: A Tale of Today*, ed. by L.J. Budd, New York, Penguin Books, 2001.

- Twain 2002 M. Twain, *The Innocents Abroad*, with an introduction by T. Quirk and notes by G. Cardwell, New York, Penguin Books, 2002.
- Urry 2002² J. Urry, *The Tourist Gaze*, London, Sage, 2002².
- Ziff 2000 L. Ziff, *Return Passages: Great American Travel Writing 1780-1910*, New Haven - London, Yale University Press, 2000.

TRITTICO MEDITERRANEO: PROSPETTIVE DAL SECONDO NOVECENTO*

Andrea Mariani

1. PREMESSA

Chi volesse dedicarsi a una nuova ricognizione diacronica delle prospettive sul Mediterraneo offerte dalla storia, dalla cultura e dall'immaginario artistico e letterario di Gran Bretagna e Stati Uniti (non sono mancati contributi di alto livello in tal senso, che hanno variamente messo a fuoco i tempi, i luoghi e i contesti), dovrebbe risalire molto indietro nel tempo, a epoche in cui l'identità stessa delle due nazioni si stava faticosamente (non senza contraddizioni e peccati originali) formando. Per quanto riguarda la storia inglese, non potrebbe non rifarsi almeno alla spedizione in Terrasanta di Riccardo Cuor di Leone e, più che alla sua abilità di condottiero durante la Terza Crociata, alla sua capacità diplomatica, che gli permise, dopo aver espugnato San Giovanni d'Acri, di intavolare fruttuose trattative col Grande Saladino e di ottenere (evidentemente per merito di reciproche aperture e di sincere disponibilità al dialogo interculturale) quella tregua triennale che gli dette modo (dopo l'avventuroso viaggio di ritorno, romanzato da Walter Scott e reso fruibile all'attuale pubblico dei *mass media* dai film e dai cartoni animati dedicati a Robin Hood e alla sua leggenda) di consolidare il trono minacciato dal fratello Giovanni. Per quanto riguarda la letteratura, si dovrebbe ricollegare alle fortunate spedizioni in Italia di Geoffrey Chaucer, col suo ritorno in patria arricchito

* Mi fa piacere dedicare questo saggio al carissimo amico e collega Leo Marchetti, *co-editor* del presente volume, nel giorno in cui, dopo una lunga carriera interamente vissuta con spirito di servizio nei confronti degli studenti e delle istituzioni, va fuori ruolo, augurandomi che continui ad accompagnarci con la sua sensibilità, signorilità e intelligenza (Pescara, 1 marzo 2014).

dall'esperienza dell'armoniosa interazione fra commerci, cultura, istituzioni e proiezioni internazionali (soprattutto verso Oriente), che costituiva il tessuto vitale delle principali città italiane, fra cui, *in primis*, le due da lui sicuramente visitate: Genova e Firenze. Esperienza cui si aggiungevano il prezioso carico dei documenti e delle notizie relative a Dante, Petrarca, Boccaccio, e le pagine dei grandi autori italiani amorevolmente copiate e chiosate, nelle quali il Mediterraneo e l'eredità delle culture fiorite attorno al suo bacino emergevano come elementi primari¹.

Pochi anni dopo le Barbary Wars, un altro tipo di Mediterraneo entrava nella cultura statunitense grazie a quel primo, singolarissimo emigrante di lusso che fu Lorenzo Da Ponte, che portava con sé, nel modesto bagaglio con cui sbarcò a Philadelphia nel 1805, le partiture del *Don Giovanni* di Mozart e del *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Tali opere furono, a prezzo di enormi fatiche personali, e con alterne fortune economiche, messe in scena a New York da Da Ponte stesso e dai suoi primi collaboratori, e segnarono l'inizio della fortuna dell'opera lirica in America; una forma di spettacolo che, con buona pace dei permanenti sospetti degli eredi dei puritani nei confronti del teatro e, in genere, di ogni tipo di *performative art*, passò di successo in successo e, nel breve volgere di un decennio, non fu più considerata un *import good*.

Per quanto riguarda la storia degli Stati Uniti, dopo aver accennato, *en passant*, al fatto che l'eroe prototipico della futura nazione, Captain John Smith, aveva, in una prima fase della sua vita, combattuto contro i turchi e, preso prigioniero in Ungheria, era a lungo vissuto a Costantinopoli, donde era fuggito non senza portarsi appresso utili memorie di esperienze transculturali, vale la pena ricordare che, meno di vent'anni dopo la conclusione della Guerra d'Indipendenza, la giovane nazione, per quanto economicamente fragile, a causa delle spese sostenute per il conflitto con la madrepatria, reputò indispensabile investire ingenti somme dal bilancio federale per difendere i propri traffici nel Mediterraneo dalla pirateria esercitata dagli stati barbareschi, dal sultano del Marocco e dai *bey* di Algeri, Tunisi e Tripoli. Investimento da cui ebbero origine, da un lato, il primo nucleo dell'American Navy, che tanta parte avrebbe avuto (diversi decenni dopo) nell'affermazione della potenza e dell'imperialismo americano e, dall'altro, le due Barbary Wars (1801-1805 e 1815-1816), che dimostrarono precocemente la volontà e la capacità della nazione di gestire imprese militari in scacchieri lontani, apparentemente marginali rispetto

¹ Palacios 1994. Si veda anche la mostra *Dante e l'Islam*, alla Biblioteca di Via Senato a Milano (novembre 2010).

alle necessità vitali della nuova entità statale. Le motivazioni di tali guerre risulteranno più chiare se viste nel contesto del successo dei drammi di Susanna Haswell Rowson (*Slaves in Algiers*, 1794) e Royall Tyler (*The Algerine Captive*, 1797)², drammi non meno patriottici di quelli dedicati alla Guerra d'Indipendenza o alle French and Indian Wars, e dell'interesse per l'Oriente manifestato ancor prima (ovviamente in senso oppositivo) da Cotton Mather e Edward Taylor. Nel caso di questi ultimi, tuttavia, si parla, propriamente, di interesse per l'Oriente, e non per il Mediterraneo, ossia di quella forma di esotismo inverso che tendeva a dimostrare, anzi dava addirittura per scontata, l'assoluta superiorità del mondo occidentale, cristiano, e dell'episteme relativa, di eredità biblica, rispetto a un generico Oriente usato, già allora, come polo antitetico, in una dialettica oppositiva degna della ben più recente teoria del *clash of civilizations*.

L'arrivo in America della Siviglia e della Spagna di Don Giovanni non già direttamente da Tirso de Molina, ma via Beaumarchais, Mozart e Rossini, offre l'occasione per riflettere sulla precoce presenza di un Mediterraneo ibrido e stratificato, esotico e antifrastico, progetto più o meno consapevolmente mediato dalle culture europee di maggior prestigio, tramite testi che più *palinsesti* non potrebbero essere. Testi che riflettevano mode e gusti in rapida evoluzione, stereotipi di lontana origine, atteggiamenti ideologici manipolatori, visioni politicizzate e intenzioni colonializzatrici e che, valicando l'Atlantico e insediandosi nel contesto nordamericano, non perdevano tali connotati, pur acquisendone, lentamente, altri. Queste, e simili, operazioni, come si sa, sono state messe a fuoco, negli ultimi decenni, soprattutto per quanto riguarda la visione esotizzante del Mediterraneo orientale e del mondo islamico, dalla critica post-coloniale, Edward Said in testa³. Ma già erano state denunciate, o implicitamente contraddette, dall'atteggiamento di ben diversa apertura che si riscontra nelle pagine degli autori del Rinascimento americano.

Soprattutto per merito del Trascendentalismo e della fortuna del pensiero orientale, che ne era stata una delle sue fonti primarie⁴, le menti più attente e libere d'America, nel momento stesso in cui proclamavano la necessità di affrancarsi dal peso della tradizione e della cultura europea, ne riconoscevano la fondamentale importanza, proclamando, anzi, la necessità di aprirsi a sempre nuovi orizzonti culturali. Per Emerson, che nelle

² Bottalico 2014

³ Said 1978; Kabbani 1994; Edwards 2000.

⁴ Zolla 1963. Per la generazione precedente al Trascendentalismo, si veda, nel presente volume, il saggio di Cristina Giorcelli su Washington Irving.

sue poesie cita con ammirazione e invidia la libertà dei nomadi arabi nelle loro tende («Give All to Love») e «the swirling darvishes», le Piramidi e la cupola di San Pietro in Roma («The Problem»), si rimanda al saggio di Giuseppe Nori incluso nel presente volume. Per Thoreau basterà citare la famosa esortazione: «[...] be a Columbus to whole new continents and worlds within you, opening new channels, not of trade, but of thought»⁵. Thoreau, Whitman e Poe non visitarono mai il Mediterraneo, eppure esso fu sempre presente all'interno della loro *Weltanschauung*, come concetto e come realtà storica. Si veda come Whitman, ideologicamente poco propenso ad abbandonarsi a entusiasmi orientalisti, cantasse l'arrivo dell'Oriente sulle sponde americane («to us then at last the Orient comes»⁶) e si congratulasse per la rinascita del Mediterraneo, come fondamentale via di comunicazione e di fratellanza fra i popoli, implicita nell'apertura del Canale di Suez («Passage to India»)⁷.

Analogamente inclusive e multiculturali saranno le prospettive degli scrittori più importanti della seconda metà dell'Ottocento, dei viaggiatori meglio attrezzati a dialogare col diverso, come Henry Adams e John La Farge (per Henry James basterà ricordare il viaggio mediterraneo di Isabel Archer, in *Portrait of a Lady*), dei geologi come Louis Agassiz e Raphael Pumpelly, dei naturalisti come John Muir, degli antropologi *ante litteram* e di quei non rari esploratori i cui progetti non coincidevano con una volontà di possesso ed espropriazione. Sicché, sulla scorta di Fred Moramarco⁸, si potrebbe proporre, non come alternativo, ma come fruttuosamente complementare rispetto all'asse nord-atlantico, un asse medio-atlantico che, penetrando nel *mare nostrum* non già per appropriarsene violentemente, ma per rendergli omaggio, potesse negoziare con la visione mediterraneocentrica del mondo, per ascoltarlo come una voce (è il poeta della New York School Kenneth Koch che parla, appunto, del Mediterraneo come di «a voice»⁹). E si legga come vede e sente il Mediterraneo Dev Evans, il protagonista di *A Voyage to Pagany* di William Carlos Williams:

To him the sea was the grave of all his cares, the one power hopelessly subtle and uncontrolled, unbeaten [...] limitless, filling the imagination roundly on all sides, supporting, buoyant, satisfying.¹⁰

⁵ Thoreau 1974, 560.

⁶ Whitman 1982, 383.

⁷ Giordano 1978, 18.

⁸ Moramarco 1998.

⁹ Koch 1969.

¹⁰ Williams 1928.

Ma in queste pagine ho scelto di adottare un taglio geografico, più che storico-cronologico. Naturalmente, anche in questo senso, se si volesse essere esaustivi, non basterebbero le pagine di un'intera monografia. Si dovrebbe partire dalla Gibilterra evocata nelle pagine finali del monologo di Molly Bloom nell'*Ulisse* joyciano:

The Spanish girls laughing in their shawls and their tall combs [...] the Greeks and the Jews and the Arabs and the devil knows who else [...] and the poor donkeys slipping half asleep [...] and the old castle thousands of years old yes and those handsome Moors all in white and turbans like kings [...] and Ronda with the old windows of the posadas [...] and the night we missed the boat at Algesiras [...] and the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens [...] when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used [...] and how he kissed me under the Moorish wall [...]

e proseguire con la Palma di Maiorca di Robert Graves, la Camargue di *The Garden of Eden* di Hemingway, la Costa Azzurra/French Riviera di *Tender Is the Night* di Fitzgerald, la riscrittura modernista del Mediterraneo omerico nei *Cantos* di Pound, la Capri di Bayard Taylor (*A Week in Capri*), Romaine Brooks, Compton Mackenzie¹¹ e Jay Parini (*The Apprentice Lover*, 2007)¹², la Costiera Amalfitana di Gore Vidal, il Tirreno di D.H. Lawrence (*Sea and Sardinia*), la Malta di Coleridge e Washington Allston, la Sicilia di Emerson, la Zante di Poe (immaginata e reinventata come «fior di Levante» sulla scorta di Foscolo e delle «Isles of Greece» di Byron), la Bisanzio di W.B. Yeats, la Beirut di Khalil Gibran e della scuola siro-americana, la Terrasanta di Melville (*Clarel*) e di Twain (*The Innocents Abroad*), l'Alessandria di Laurence Durrell (*The Alexandria Quartet*), l'Egitto di H. D. (*Helen in Egypt*) e di Norman Mailer (*Ancient Evenings*), per concludere, circolarmente, il periplo con la Tangeri di Paul Bowles e Tennessee Williams; escludendo, per eccesso di documentazione, almeno Venezia, Firenze, Napoli e Roma, che peraltro fanno parte piuttosto del discorso sul *Grand Tour*, che presenta fatti, archetipi culturali e concetti ben distinti rispetto alla scoperta e all'esplorazione, al pellegrinaggio esotizzante e al «sentimental journey» nel Mediterraneo.

Per evitare di sovrapporre il mio contributo alle tematiche trattate dagli altri saggi, che si occupano fondamentalmente di XIX secolo con qualche incursione fino alla prima metà del Novecento, mi limiterò a tre

¹¹ Durante 2000.

¹² Aldrich 1993. Si veda anche la mostra al Nicholson Museum dell'Università di Sydney, *Classical Fantasies: The Age of Beauty, from Naples to Capri* (febbraio 2009).

case studies: tre testi di tre autori della seconda metà del XX secolo, compresi, temporalmente, fra il 1982 e il 1988, che mi paiono particolarmente significativi. Prima di tutto, perché in essi si ripropongono, seppure con ennesime variazioni, gli stessi antichi miti ereditati dalle generazioni precedenti: che, come tutti i grandi miti, continuano a funzionare, posseggono un'infinita capacità di comunicazione, costituiscono (secondo l'analisi di Alicia Suskin Ostriker) paradigmi pubblici e privati, riflettono le dinamiche dell'inconscio individuale, collettivo e politico, implicano e includono *consent* e *dissent*, e possono, quindi, essere interpretati secondo le coordinate culturali tradizionali o secondo punti di vista spiazzanti e sovversivi¹³. In secondo luogo, perché ci presentano, contemporaneamente, visioni del Mediterraneo (soprattutto della Grecia, ma non solo) in perfetto (per quanto, a volte, precario) equilibrio fra la permanenza dell'aura neo-classica, tardo-romantica, della linea Shelley-Keats, e le tensioni della contemporaneità (con qualche inquietante premonizione del turismo di massa), le pulsioni globalizzanti e le manipolazioni post-moderne.

2. WILLIAM S. MERWIN, «LA PIA»

I legami di William S. Merwin col Mediterraneo risalgono agli anni della sua giovinezza, molti dei quali trascorsi a Palma di Maiorca, come istitutore del figlio di Robert Graves. Altri lunghi, piacevoli anni, li trascorse in Francia, in parte a Parigi, che certo non può dirsi una città mediterranea, in parte nella France du Midi, nella Languedoc, «one of the most unfathomable regions [...] of the French countryside»¹⁴, limitrofa al Roussillon e, quindi, al bacino del Mediterraneo. La recente, imponente raccolta delle sue poesie, significativamente intitolata *Migration: New and Selected Poems*¹⁵, è ricca di versi dedicati al mare (cui è associato spesso il concetto di esilio/migrazione/trasferimento), anche se non sempre al nostro mare, e ai miti che l'hanno reso così denso di valori simbolici. Basterebbe riprendere «Odysseus», per confrontarci con una potentissima re-invenzione dell'eroe omerico, cui non è estranea la lezione dantesca. Il Mediterraneo di questo ennesimo *avatar* di Ulisse non è popolato da dèi, mostri e popoli barbari, come quello di Omero, ma neanche illuminato

¹³ Ostriker 1993, 28.

¹⁴ Cfr. retro di copertina, Merwin 1992.

¹⁵ Merwin 2005.

dalla luce del mondo ellenico arcaico, né benedetto dal profumo delle sue spiagge, ove può capitare di incontrare Nausicaa. Costellato di isole invitanti (ma quale di esse è Itaca?), ognuna con una donna che lo vorrebbe possedere per sempre (ma quale di loro è Penelope?), non si offre a una cartografia di rotte verso casa; il viaggiare stesso è vissuto come tradimento, e il senso di colpa fa sì che, alla fine, «it was the same whether he stayed / Or went»¹⁶. Il grande specchio d'acqua è tutt'altro che vario e infinitamente sorprendente, anzi sempre uguale e indistinto; nel suo seno si naviga più nel tempo che nello spazio («As though he had got nowhere but older»)¹⁷. È un mare oscuro, frutto della scoperta freudiana dell'«oceanic feeling», in cui l'eterno esule vaga senza coordinate, senza ricordare la meta. Non già, dunque, il vasto palcoscenico di un desiderato e doveroso *nóstos* (si pensi all'Ulisse di Dante e al «debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta»), bensì un bacino *chiuso* in tutti i sensi, in cui si sente imprigionato l'animo, altrettanto chiuso, di un moderno anti-eroe¹⁸.

Ma dedichiamoci piuttosto alla lettura di un testo di prosa, il pezzo (che dimostra, a mio parere, l'altezza cui giunge Merwin non solo nella produzione lirica, che gli ha meritato due Pulitzer, e tutti gli altri possibili premi letterari, ma anche nel genere del saggio autobiografico) intitolato a Pia de' Tolomei, in *Unframed Originals* (1982)¹⁹: splendido esempio della funzione che il Mediterraneo svolge, non già in alternativa, ma in piena collaborazione con altri agenti, per la costruzione di un discorso perfettamente equilibrato e per la ri-costruzione di un evento, di un momento particolarmente significativo nella coscienza dell'autore. Il Mediterraneo entra subito in scena, con la vivace descrizione sinestetica di una piazza di Salonico in una radiosa giornata di settembre; troviamo, inizialmente, tutto quello che ci aspettiamo, i bar affollati di turisti, il lungomare, le voci dei presenti, i profumi:

Waiters stand in doorways behind me, their white sleeves reflecting the gleam of the harbour where the pink hazy sun will set before long. Their hair moves in the breeze that smells of the harbour and of flying puffs of tobacco smoke.²⁰

¹⁶ *Ivi*, 221.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Per altri miti mediterranei in Merwin, si vedano, in Merwin 2005, le poesie «The Gods» (120-121), «The Jugment of Paris» (150-152), «Sibyl» (199-200).

¹⁹ Merwin 1982.

²⁰ *Ivi*, 191.

Tuttavia il lettore viene subito indirizzato verso aspettative ben più alte che non la semplice resa, per quanto efficace, di un momento di *local color*. Il primo di una lunga serie di *flash back* ci porta indietro negli anni e ci invita a immaginare la stessa città dieci anni prima, con meno turisti, ma con gli amministratori locali dediti a un'insensata furia rinnovatrice (in vista di una qualche Esposizione, che non sappiamo se mai ebbe luogo, e con quali esiti) che non risparmia alcun edificio posteriore alla caduta dell'Impero Bizantino. Lo sdegno dell'autore per tale speculazione, espresso incisivamente nelle pagine, si trasmette senza sforzo al lettore, preparandolo alle ben più impegnate battaglie ecologiste che Merwin sosterrà a partire dagli anni Novanta²¹.

Il ritorno al presente ci porta a passeggiare in luoghi lontani dal centro, dove la città, più ombrosa, semideserta, può ancora apparire fuori dal tempo, ancorata alle chiese ortodosse e ai pochi monasteri sopravvissuti (per esempio, quello di Aghios Nikolaos Orphanos):

I made my way, in the afternoon, through the winding streets up on the hill, where the old neighbourhoods, the cobbles and overhanging upper stories, still survive.²²

La visita al monastero ci costringe a uno scarto, questa volta, non temporale ma spaziale, e ci collega al ricordo di altri monasteri, più che mai interni, isolati, al confine fra Grecia, Jugoslavia e Albania, visitati dal soggetto prima di arrivare a Salonico: davvero un angolo del Mediterraneo ben poco sfruttato letterariamente ma, di nuovo, molto ben descritto. Il paesaggio è diversissimo, dominato dal verde dei pascoli e dei boschi, dall'azzurro assai più tenue di un lago. Il fatto che si tratti di un'area al confine fra tre stati rende gli spazi condivisi, omogenei, sia fisicamente, sia antropicamente (in quanti luoghi del Mediterraneo si riscontrano culture di confine, finché i confini sfumano, dimostrando la loro arbitrarietà). Ed ecco che il testo, seguendo il filo di un pensiero che è anche sentimento dello spazio, ci presenta, nella sua aspra, singolare bellezza davvero fuori del tempo, il Monte Athos, coi suoi scorci pittoreschi, i dirupi, le scogliere a picco sull'Egeo e, di nuovo, la miriade di monasteri: tutti simili e tutti diversi. E simili e diversi sono i monaci, tutti descritti come laboriosi: capaci, senza sforzo né ostentazione, di unire le attività manuali alle attività di preghiera, uomini in cui si può leggere la quintessenza di un animo mediterraneo schivo e cordiale a un tempo. Sono tutti ospitali,

²¹ Merwin 2004, 167-198.

²² *Ivi*, 194.

come vuole l'antica tradizione omerica, per la quale lo straniero è sacro, ma fisicamente paiono disomogenei (alcuni sembrano pirati di sangue ottomano e dimostrano, quindi, la felice commistione etnica non solo di antica, ma anche di più recente data), incapaci di parlare una lingua straniera, eppure comunicativi e vitali, uomini di mondo nonostante il totale isolamento.

All'interno del monastero di Sant'Anna il poeta viene colto, con tenerezza mista ad ansia, dal pensiero della madre, che si chiama Anna. La donna, anziana e sola, in America, lotta con una salute improvvisamente malferma. Il senso di colpa per non aver rinunciato al viaggio traspare evidente. Il soggetto cerca una compensazione nella scrittura (relativamente lunga e dettagliata: 13 pagine sul totale di 34) della storia della vita di Anna, di quella dei suoi genitori e persino dei nonni. La ricostruzione non è facile, in quanto, insieme a quanto la madre gli ha detto, il figlio mette in luce, con commozione e rammarico, le infinite reticenze che hanno reso il loro rapporto così lacunoso, assai meno ricco e gratificante di quanto avrebbe potuto essere, e il loro affetto così *implicito*:

She has been so secret, and I have grown up in the habit of being so reticent with her, that it cannot be easy now to find what we want to say to each other.²³

Chi scrive avverte che la madre sta per morire. La Grecia, con la tradizione dei suoi miti, la densità della sua storia, le tracce dell'antica rassegnazione al fato; con i suoi pensatori, da cui è nata la civiltà occidentale moderna, permette e facilita l'elaborazione preventiva di un lutto sentito come inevitabile. La tristezza dei pensieri, quando deve cedere il passo al prosieguo del viaggio impervio, trova il correlativo oggettivo nella descrizione del vento freddo che irrompe, della sera che si trasforma in notte, di un'estate che sembra finire d'un tratto, dei pericoli di sentieri rocciosi perduti e ritrovati a stento:

Below the hermitage I found more berries, a runnel of clear, icy water, and then the path again [...]. It was not the last time I lost it that day [...]. I had no map that showed the place. The upper slopes of the mountain were deep in cloud [...]. The ascent was so steep that occasionally I needed my hands on the ground in front of me, and I had to pause at shorter and shorter intervals for breath.²⁴

²³ *Ivi*, 204.

²⁴ *Ivi*, 221.

L'autore cerca un ancoraggio nella riflessione sulla figura di Maria, la Vergine, cui è dedicato l'intero Monte Athos (da cui, paradossalmente, ogni reale presenza femminile è bandita), con cui vengono bilanciati, finalmente, i ricordi di un'infanzia vissuta in un contesto patriarcale dominato dalla figura del padre, pastore presbiteriano, gran predicatore. L'iperproduzione verbale *orale* del marito aveva, quindi, in famiglia, reso obbligatorio per Anna il ruolo di moglie schiva e taciturna, e il figlio, assai più simile, caratterialmente, alla madre che al padre, aveva scelto la professione di poeta come quella di produttore di (poche) parole *scritte*: scelte con cura e usate con parsimonia, in versi brevi, icastici, a volte, addirittura talmente avari da apparire scarni²⁵.

Il passaggio successivo, un vero tocco da maestro, che gioca a piacimento coi piani logici e cronologici senza minimamente disorientare il lettore, lo invita a meditare su un'altra figura femminile, ancora più schiva e reticente, quella della dantesca Pia de' Tolomei, di cui si sottolineano la discrezione, la tenerezza nell'augurare al pellegrino Dante un buon ritorno, la signorilità, la riservatezza nell'accennare appena alla sua tragica fine:

La Pia begins by speaking out of her loss without saying anything about it [...] and Dante the poet, with his peerless sense of the value of every syllable, spends the whole of the next line developing, emphasizing, her reticence [...].²⁶

Con lei automaticamente si identifica il modello materno²⁷. A questo punto il discorso, che potrebbe apparire circolarmente concluso, ci offre un ulteriore aggancio al tema in oggetto, con l'entrata in scena di una tipica madre mediterranea che racconta al poeta, senza essere invitata, la sua storia (con un *páthos*, direi, più meridionale che mediterraneo, che contrasta fortemente con la reticenza di Anna Merwin e della Pia), lamentandosi di un figlio ingrato, che non l'ama e non la rispetta. In un francese imparato da giovane, umile immigrata, questa madre formula la domanda rimasta a lungo sospesa: «She asks me whether I love my mother». Il fatto che comunichino in una lingua straniera per entrambi aiuta i due interlocutori a dirsi cose mai espresse nella *loro* lingua. La risposta affermativa

²⁵ Solo a partire dalla fase centrale della sua produzione Merwin ha sostituito la sua poetica del *low profile* e della dizione scarna con una poesia fluente, che abolisce la punteggiatura e include la dimensione narrativa (Mariani 2007, 100-111).

²⁶ *Ivi*, 229.

²⁷ Per un più approfondito esame dei temi danteschi in Merwin, si veda Mariani 2000, 103-118.

arriva immediata, ma non sembra bastare, e il testo si chiude su una nota malinconica («I say 'Yes', blankly, and the word drops away into space»).

La madre, in effetti, muore in assenza del figlio, senza aver letto la cartolina che gli ha inviato in quei giorni. Non ci viene detto se il soggetto interrompe il viaggio per presenziare al funerale oppure, seguendo il dettame della madre, continua il suo itinerario in questo angolo del Mediterraneo in bilico fra tempi, climi, atmosfere, toni contrastanti²⁸.

3. JAMES MERRILL, «SAMOS»

Il Mediterraneo e, in particolare, di nuovo, la Grecia, scandiscono l'intera vita e percorrono l'intero macrotesto di James Merrill, costituendo uno degli assi che non vacillano della sua curva esistenziale, della sua riflessione ideologica, della sua poetica. A livello biografico, basterà ricordare che le prime visite al Mediterraneo orientale e i primi soggiorni ad Atene e nelle isole dell'Egeo risalgono agli anni Cinquanta (il poeta era poco più che ventenne), e furono vissuti come delle naturali e piacevoli evasioni durante il lungo soggiorno romano, poco più di un'estensione delle felici parentesi vissute a Capri, in quei trenta mesi (1950-1952) di rapida *Bildung* descritti, tanti anni più tardi, nelle pagine autobiografiche di *A Different Person* (1993)²⁹. Negli anni successivi, tuttavia, i regolari, prolungati soggiorni in Grecia acquistarono ben altro significato e si dimostrarono più che mai produttivi a livello artistico-letterario. In Grecia è ambientato il romanzo sperimentale *The (Diblos) Notebook* (1975)³⁰, un tentativo di trapiantare i climi e le atmosfere del *nouveau roman* francese su altre sponde. Alla Grecia, alle durature amicizie intellettuali, alle avventure sentimentali di breve o lunga durata, sono dedicate alcune delle poesie più belle della fase intermedia della sua produzione³¹. Ad Atene Merrill comprò una casa che fu non tanto una sua *seconda* casa, ma un'altra *prima* casa, che il poeta ha lasciato in testamento all'Amministrazione americana per-

²⁸ Può interessare il lettore sapere che Merwin si è trasferito, in piena maturità, alle isole Hawaii, ma in una casa molto sobria, con un giardino tutt'altro che lussureggiante, nell'isola di Maui, la meno toccata dal turismo di massa.

²⁹ Merrill 1993.

³⁰ Merrill 1975.

³¹ «Medusa», «Olive Grove», «Kyria Kleo», «After Greece», «Kostas Timpakianakis», «To My Greek», e così via, in Merrill 1982a.

ché sia messa a disposizione di giovani scrittori che intendono trascorrere lunghi periodi nella capitale ellenica.

La Grecia e l'intero universo culturale mediterraneo (dall'Egitto dei Faraoni alla Bisanzio di Yeats, dalla Roma classica alle versioni più singolari dei miti arcaici) affiorano continuamente, quasi ossessivamente, nel gran poema *The Changing Light at Sandover* (composto nell'arco di un ventennio, pubblicato in tre fasi, tra il 1976 e il 1982)³². Tale poema, che strutturalmente (e non solo) usa la *Divina Commedia* come modello, è diviso in tre grandi blocchi (*The Book of Ephraim*, *Mirabell* e *Scripts for the Pageant*, cui si aggiunge una coda: *The Higher Keys*), per un totale di circa 17.000 versi. La passione per *pattern* rigorosamente simmetrici, indispensabili a dare una solida struttura al coacervo di temi, personaggi, scenari, riflessioni metafisiche, esercizi di stile (perfettamente inseriti nell'estetica post-moderna)³³, che costituisce il *magnum opus*, si riscontra nell'ulteriore suddivisione interna a *Scripts for the Pageant* che, riproponendo la tripartizione dell'Ouija Board, presenta, appunto, tre sezioni: Yes, &, No. All'inizio della sezione intermedia, e quindi esattamente al centro del poema, compare «Samos», una canzone che si rifà agli schemi del *trobar clus* della lirica provenzale e delle rime petrose di Dante. È questa che rappresenta al meglio la straordinaria funzione *operativa* del Mediterraneo nel macrotesto merrilliano, fornendo l'occasione, i mezzi e i fini per la produzione di un testo che, ormai frequentemente scelto dalle antologie di poesia americana contemporanea, ci sentiamo di definire, senza mezzi termini, un capolavoro.

La poesia consta di 65 versi (generalmente endecasillabi, con occasionali decasillabi), suddivisi in cinque strofe di 12 versi l'una, più una sesta strofa di cinque versi. Quest'ultima ha come parole finali dei versi le cinque parole che ricorrono nelle finali di tutti i versi delle strofe precedenti: *sense*, *water*, *fire*, *land*, *light*. Nella prima strofa prevale in finale la parola *sense*, nella seconda *light*, nella terza *land*, nella quarta *fire*, nella quinta *water*. Si tratta, evidentemente, dei quattro elementi tradizionali della filosofia pre-socratica (terra, acqua, aria – *light* sostituisce *air*, ma coincide con essa, per essere luce e leggerezza insieme – e fuoco) con l'aggiunta di quel *senso* che ne permette la percezione e la piena esperienza. La funzione del Mediterraneo consiste proprio nell'offrire al soggetto (soprattutto a chi sia nato in luoghi e ambienti lontani e diversi, e sia stato educato in modo repressivo) la possibilità di esprimere la propria personalità, di

³² Merrill 1982b.

³³ Mariani 1993, 31-56.

sentire, provare, sperimentare, anziché solo pensare, ragionare, e di dare, tramite i *sensi*, un *sense* alle cose.

L'*incipit* è di rara bellezza:

And still, at sea all night, we had a sense
Of sunrise, golden oil poured upon water,
Soothing its heave, letting the sleeper sense
What inborn, amniotic homing sense
Was ferrying him - [...]

ed è già tutto qui il senso del Mediterraneo, della sua millenaria cultura, per il soggetto che lo attraversa, in un momento di magico, sospeso equilibrio psichico: nel lasciarsi portare, nell'affidarsi, nel limitarsi a contemplare, in una notte che conserva una stilla di luce del crepuscolo fino all'alba successiva, la meraviglia della superficie marina che pare lentamente respirare, in un movimento di lenta marea, ma che resta liscia come per un olio (*dorato*) versato per «lenirne il gonfiore». L'idea dell'olio (sacro ad Atena; in Merrill, uno dei simboli ricorrenti per definire la semplicità, la purezza, la sacralità della visione del mondo in Grecia e nel Mediterraneo), connotato come liquido denso, viscoso e curativo, permette il passaggio all'idea di liquido amniotico, protettivo, *homing*: adatto al viaggio per mare verso una patria, una casa, cui si giunge sani e salvi, guidati dall'infallibile sesto senso del radar, ma anche dall'altrettanto «unerring starlight». Finché tale casa/patria si materializza come porticciolo dell'isola del titolo: «[...] a single light / Croissant: the harbor glazed with warm pink light».

Le strofe successive tessono eleganti variazioni sul tema della scoperta di un luogo perfetto come ritorno a casa (scortati dalle mitiche figure di Castore e Polluce, i Dioscuri, «The twins of Sea and Land»), come approdo a un rifugio ove si potrà vivere senza condizionamenti, come riconoscimento (*anagnóresis*) di una Promised Land che finalmente si concede. L'accenno ai «leit- / Motifs of Loom and Wheel» richiama alla mente la tela di Penelope e l'eterno girare della ruota del fato, ovvero il senso profondo di un viaggio che ha una meta voluta dal destino, ma che è anche, in qualche modo, scelto dal soggetto. Più di un secolo prima E.A. Poe aveva cantato, in «To Helen», il fascino della bellezza e la funzione del femminile come quella di un vascello che «gently, o'er a perfumed sea, / The weary, way-worn wonderer bore/ To his own native shore»: uno spazio, fisico e metafisico, che alla fine si rivela, appunto, una Terra Promessa, anzi una «Holy-Land». E naturalmente, anche per lui, il mare che simboleggiava tale felice approdo era l'amniotico Mediterraneo greco, percorso da «those

Nicéan barks of yore», e in forte contrasto con quei «desperate seas» su cui, finora, aveva dovuto viaggiare il soggetto³⁴.

Della mitica isola di Samo, dominata dalle rovine del tempio di Era (ove, secondo Esiodo, Zeus e la sua consorte trascorsero una luna di miele che durò più di cento anni), Merrill non trascura di citare alcune coordinate storiche concrete, per esempio il fatto che è stata la patria, guarda caso, di Pitagora, il grande matematico, ma anche fondatore del pitagorismo, ossia di una delle prime scuole misteriosofiche del Mediterraneo. La figura di Pitagora che, trasferendosi dall'Egeo orientale in Egitto, e infine a Crotone, in Magna Grecia, diede inizio alla Scuola Eleatica, riassume in sé una triangolazione che rappresenta emblematicamente la formazione, già nel VI secolo a.C., di una straordinaria *koiné* culturale pan-mediterranea in cui il poeta si riconosce perfettamente.

L'approdo a un'isola così densa di significati non può coincidere con una pacificazione dei sensi, tutt'altro. Il Mediterraneo, anzi, *acuisce* i sensi, sviluppa la sensibilità, offre infiniti esempi di segni, grafemi, geroglifici, che devono essere interpretati; le pietre sotto la superficie del mare hanno infinite striature:

Fire-wisps were weaving a string bag of light
For sea-stones. Their astounding color sense!
Porphyry, alabaster, chrysolite.

Compaiono cristalli che sembrano pensare la luce che rifrangono. La tentazione è quella di immergere le dita in quell'acqua benedetta, come reverente omaggio nei confronti della santità dell'ambiente. Una volta sbarcati, procedendo verso l'interno, i viaggiatori incontrano alberi d'olivo contorti («gnarled [...] olive trees that shag the land / With silver»), si impegnano volentieri in salite faticose, per sentieri tortuosi, incontrano uomini coi volti pieni di rughe che suggeriscono la durezza della vita in questa che è, sì, una Terra Promessa, ma non certo un giardino dell'Eden.

La penultima strofe descrive una serie di memorie minimali, ricordi di piccole cose, in un tono che contrasta con la sospesa meraviglia delle strofe precedenti, ma appare necessario, col suo *anticlimax*, all'equilibrio del testo nel suo insieme. Riandando a quell'esperienza impareggiabile, a quel soggiorno perfetto, la commozione è suscitata, in effetti, non solo dall'emozionante consapevolezza di aver trovato (almeno per un po') il luogo del cuore in cui si può riflettere la propria anima, e dalle risposte

³⁴ Poe 2002.

che il luogo offre alle eterne domande sul senso della vita, ma anche dalle in-significanti, eppure tanto care, minuzie del quotidiano:

- Trifles. Yet they shine with such pure light
In memory, even they, that the eyes water.
As with the setting sun, or innocence,
Do things that fade especially make sense?

La strofe finale, di soli cinque versi, sorprende chi avesse pensato che il soggetto volesse esprimere, nella canzone, una definitiva scelta di vita, il rifiuto completo della sua appartenenza al contesto angloamericano, il trasferimento permanente, novello espatriato, nel contesto mediterraneo. L'unicità, l'impareggiabile bellezza dell'esperienza mediterranea, come spesso accade negli scrittori statunitensi, conta, anche per Merrill, in quanto rappresenta una proiezione ideale: non una fuga, un'evasione, ma un bagaglio ulteriore con cui arricchire permanentemente la propria identità:

Samos. We keep trying to make sense
Of what we can. Not souls of the first water –
Although we've put on airs, and taken fire –
We shall be dust of quite another land
Before the seeds here planted come to light.

Merrill, in effetti, che nonostante il suo cosmopolitismo, la sua mania di viaggiare in lungo e in largo non solo per il Mediterraneo ma per il mondo intero (dal Perù al Giappone), aveva proclamato: «I just can't picture dying on foreign soil», si è spento a Tucson, in quel deserto dell'Arizona così antitetico al Mediterraneo, che, col clima secco e per molti versi salutare, gli aveva fatto sperare in una felice conclusione della convalescenza da quella malattia che, invece, l'ha prematuramente stroncato.

4. DON DELILLO, «THE IVORY ACROBAT»

Per quanto per periodi certamente più brevi rispetto a Merwin e a Merrill, anche Don DeLillo è vissuto lungo le sponde del Mediterraneo, e ha conosciuto la Grecia e il Levante a fondo, tanto da poterli usare come allegoria o come paesaggio simbolico qua e là (ma non a caso) nei suoi scritti. Particolarmente formativo fu il soggiorno (1979-1982) reso possibile da una Guggenheim Fellowship, che dal Mediterraneo orientale lo portò,

quasi seguendo le orme di Alessandro Magno, fino in India³⁵. Si legga come commentava la sua esperienza l'autore stesso, intervistato poco dopo il suo ritorno:

The simple fact that I was confronting new landscapes and fresh languages made me feel almost duty bound to get it right. I would see and hear more clearly than I could in more familiar places.³⁶

Ma la Grecia, naturalmente, non potrebbe mai essere stata solo uno dei tanti luoghi nuovi, linguisticamente stranieri ed esoticamente stimolanti, con cui instaurare un dialogo spiazzante e fruttuoso («There were periods in Greece when I tasted and saw and heard with much more sharpness and clarity than I'd ever done before or after»)³⁷. Come per Merwin la Grecia è la patria di Platone e per Merrill di Pitagora, per DeLillo essa è la patria di Parmenide e di tutti quei filosofi che, fin dall'alba del pensiero occidentale, hanno sentito l'esigenza di dare un senso al caos del mondo, individuando il concetto di un *kósmos*, come tensione ideale non solo della propria vita, ma dell'arte e del processo di scrittura. Anche nei romanzi che Clair ha definito «systems fictions», l'assenza apparente di un ordine strutturale non impedisce la proiezione di un mondo ordinato³⁸. Donde la forza delle immagini di DeLillo, autore post-moderno, sì, ma che ama riconoscersi nel Joyce di *Dubliners* e nella sua poetica epifanica. E qualora l'auspicata epifania non coincida necessariamente con la scoperta di una verità, resta pur sempre per lui la gioia del linguaggio: «For me language is the final enlightenment and the final revelation [...] language is a subject as well as an instrument»³⁹.

Il racconto «The Ivory Acrobat», pubblicato la prima volta su *Granta* nell'autunno del 1988, è stato poi incluso nella raccolta *The Angel Esmeralda* del 2011⁴⁰. Si svolge interamente ad Atene e descrive il drammatico periodo di una settimana in cui un terremoto, per quanto non devastante, diffonde il panico in città e costringe gli abitanti (inclusi i protagonisti, due giovani anglosassoni momentaneamente ospiti del luogo) a reagire in modo pratico, efficacemente, ai pericoli improvvisi, nonché a riflettere sulla precarietà dell'esistenza e sulla gerarchia dei valori cui ci si appoggia.

³⁵ Frutto del soggiorno furono, fra l'altro, i romanzi *Amazons*, 1980 (nel quale l'autore non si è, in seguito, riconosciuto), e *The Names* (1982).

³⁶ Harris 1982, 26.

³⁷ De Curtis 1990, 281-304.

³⁸ LeClair 1987.

³⁹ Chénétier - Happe 2001, 108.

⁴⁰ DeLillo 2011, 199-212.

Dal punto di vista della trama, il testo non si configura come un prodotto particolarmente originale ma, dal punto di vista delle strategie, presenta la scioltezza, l'economia e l'efficacia di espressione cui DeLillo ci ha abituati da tempo. Come la critica ha, di volta in volta, sottolineato, lo scrittore usa parole che non solo descrivono cose ed eventi, ma in qualche modo, prendendo le distanze dalla realtà, la determinano e la proiettano su un piano più alto. Questo si riscontra anche nel racconto in questione. L'intreccio tra fatti pubblici e privati, pensieri e cose, piani temporali esterni e ritmi interni alla coscienza, è così ben costruito e strutturato (pur senza mai emergere pesantemente in superficie come meccanismo artificioso, che si sovrappone all'orizzonte della realtà stessa, per la quale anche l'autore più post-moderno non può non nutrire un gran rispetto) che il lettore non si stupisce se i vari elementi, prima o poi, convergono con forza esplosiva, complici, appunto, nella produzione di una vera e propria illuminazione⁴¹.

Le pennellate che rendono con lodevole economia di mezzi il caos successivo a una prima serie di scosse piuttosto forti sono, dapprima, tanto oggettive da apparire neutrali, fredde. Che il terremoto avvenga ad Atene sembra ininfluenza: le reazioni descritte potrebbero appartenere a qualunque popolazione, in un'altra area sismica del mondo. Ma si inseriscono, qua e là, come lame, delle brevi frasi che ci allertano in direzione diversa: «[...] the panic god is Greek after all» (come a dire: altrove la parola *panico* è genericamente denotativa, qui è icasticamente connotativa, e appartiene a un contesto intriso di storia, di miti, di strutture ideologiche ben precise, semanticamente dense e *pesanti*). I due protagonisti, Kyle e Edmund, sono americani e/o inglesi, e vivono all'interno di una comunità internazionale, che però non esclude la possibilità di un intimo contatto con gli indigeni. Entrambi parlano in un «fair decent Greek», anche se la Grecia è chiaramente, per loro, qualcosa di estraneo e provvisorio. Per Edmund, si tratta dell'antico paradigma del pellegrino romantico e post-romantico: «He felt the English rapture over Greek light»; per Kyle, la città è una tappa, uno spazio di attesa, una piacevole sistemazione temporanea, perché non si può andare altrove e non si vuole ancora tornare in patria: «I like it here. I'm sort of stranded but in a more or less willing way».

Edmund ha evidentemente una forte simpatia per Kyle, che tuttavia appare refrattaria, concentrata piuttosto sulle sue paure delle prossime, probabili scosse di terremoto. L'uomo intuisce in lei un coraggio inesperto, una *souplesse* di fronte ai pericoli, ancora non messa in pratica, e le fa dono della riproduzione di una fanciulla cretese che salta acrobaticamente

⁴¹ Chénétier 2005.

oltre le corna di un toro («It's your magical true self, mass-produced»), rivelando una sindrome analoga a quella descritta nel celebre saggio freudiano sulla *Gradiiva*: proietta sulla donna l'immagine di lei che si è formata nella sua coscienza, e auspica la coincidenza di realtà e proiezione. La sensibilità di Kyle non sembra, in questa fase, all'altezza di quella di Edmund. Brevi frasi tradiscono quella che potremmo definire superficialità («We could be anywhere, any lost corner of Ohio»), se non sapessimo che, nel giro di poche pagine, la sua mente si aprirà a meditazioni molto meglio articolate. È chiaro, infatti, che proprio il terremoto, i danni agli oggetti di creta che riproducono gli antichi dèi, i gruppi di persone che si consolano bevendo *ouzo*, identificano la città come inequivocabilmente, e significativamente, greca e mediterranea.

Le ultime pagine del testo vedono i due separarsi, ma nessun lettore si aspettava che la questione centrale del racconto fosse una storia d'amore. Edmund parte per il Nord e comincia un suo pellegrinaggio tra i monasteri, come il Merwin di «La Pia» (chissà se con le stesse emozioni e lo stesso profitto). Kyle resta da sola, e non sa se sentirsi fuori dal tempo, in un tempo presente prolungato all'infinito, nell'ansia di una nuova, più forte scossa, o compressa e incapsulata in un istante di tempo puntuale, in un piccolo buco nero che potrebbe inghiottirla da un momento all'altro. Ha l'agio di riflettere sulla figurina dell'acrobata avuta in regalo, e cerca di interpretarla, di scoprire se davvero, come aveva detto Edmund, rappresenta il suo io profondo. Intanto le piace come non le era piaciuta prima:

She picked it up, finding something remarkable in the leaper's clean and open motion, in the detailed tension of forearms and hands.⁴²

Forzandosi a capirla, la legge, correttamente, come archetipo, per quanto ancora misterioso:

The act, the leap itself, might be vaudeville or sacred terror. There were themes and secrets and storied lore in this six-inch figure that Kyle could not begin to guess at.⁴³

Pensando a un'altra riproduzione d'arte, che il terremoto le ha distrutto, riflette sul fatto che, essendo greca e non minoica, l'immagine dell'«Hermes flower-crowned» riusciva a comunicare con lei «from a knowable past, some shared theater of being», mentre tutto ciò che riguarda il mondo degli Egeo-cretesi è, per lei, «lost across the vales of language and

⁴² DeLillo 2011, 71.

⁴³ *Ibidem*.

magic, across dream cosmologies». L'illuminazione, l'epifania, finalmente esplode nella sua mente e nella sua coscienza:

This was the piece's little mystery. It was a thing in opposition, defining what she was not, marking the limits of the self [...]. Her self-awareness ended where the acrobat began. Once she realized this, she put the object in her pocket and took it everywhere.⁴⁴

Dunque, ancora una volta, il Mediterraneo si presenta come palinsesto, i cui successivi strati sovrapposti appartengono a un passato immemoriale, che solo in parte può essere «traced back». Esso offre non solo la possibilità di trovare se stessi, nel riflesso platonico dell'archetipo (la figurina di Hermes), in un senso di confortante continuità, ma anche l'occasione di incontrare il proprio misterioso *alter ego*, di confrontarsi con la propria parte in ombra che, per opposizione, ci completa, in un'integrazione junghiana della personalità che ci fa stare bene con noi stessi e nella più ampia comunità umana. Il messaggio di DeLillo è forte e chiaro: i drammatici eventi della contemporaneità (siano essi tragedie naturali, come un terremoto, o attentati terroristici, come l'attacco alle Twin Towers), amplificati dal potere dei *mass media*, costringono la sofferente e disorientata umanità di oggi a vincere la tentazione dell'autoreferenzialità tramite l'autocoscienza⁴⁵.

A conclusione del discorso con cui abbiamo affrontato l'analisi di questo trittico, vale la pena sottolineare che – a chi sappia percorrere gli spazi, indagare gli eventi, interpellare le persone con sguardo penetrante, mente aperta e vigile e animo libero, non preventivamente omologato ai suggerimenti delle guide di ultima generazione o dei mezzi di comunicazione di massa più invasivi – il Mediterraneo può ancora concedere spettacoli intimi, occasioni di crescita e di *meditazione*, mentre il nuovo pellegrino americano accetta, appunto, la *mediazione* offerta da momenti preziosi, coincidenze, intersezioni, esperienze interculturali. I testi scelti appaiono interessanti in quanto in essi il Mediterraneo (soprattutto la Grecia, ma non solo) non si pone affatto in contrasto, in opposizione rispetto al *proprio* mondo, come territorio ampio di fuga, di evasione, di reinvenzione dell'identità, bensì come specchio di personalità che, crescendo, intendono abbracciare prospettive alternative e complementari. Ne consegue un inesauribile arricchimento, una stimolante negoziazione permanente, il rifiuto del monologismo culturale, sottoprodotto di quel provincialismo

⁴⁴ *Ivi*, 72.

⁴⁵ Lentricchia 1991.

che da sempre minaccia la cultura angloamericana, anche quando, anzi proprio quando si arrocca all'interno del suo eccezionalismo e proclama, per l'ennesima volta, qualche inquietante *manifest destiny*. Come si è visto, il Mediterraneo di Merwin, Merrill e DeLillo, dopo aver fatto percorrere al soggetto spazi coinvolgenti e significativi, dopo avergli permesso di raggiungere livelli di più alta e ampia consapevolezza, riporta di regola, e fortunatamente, il soggetto indietro, in patria, ne ricollega la mente alla memoria delle proprie origini, proponendo non già strappi e straniamenti, bensì sintesi e bilanciamenti, istanze di armonia fra tensioni nettamente distinte, che si integrano e completano a vicenda.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aldrich 1993 R. Aldrich, *The Seduction of the Mediterranean: Writing, Art, and Homosexual Fantasy*, London, Routledge, 1993.
- Bottalico 2014 M. Bottalico, «Early Encounters with Islam and R. Tyler's 'The Algerine Captive'», in R. Aiura - J.V. Jacobs - J. Derrick McClure (eds.), *East Meets West*, Newcastle, Cambridge Scholarly Publishing, 2014.
- Chénétier 2005 M. Chénétier, «Don DeLillo: la resistenza ai sistemi», *Don DeLillo*, numero speciale di *Nuova Corrente*, a cura di D. Daniele, 52 (2005), 202-203.
- Chénétier - Happe 2001 M. Chénétier - F. Happe, «Interview with Don DeLillo», *Révue Française d'Études Américaines* 87 (janvier 2001), 102-111.
- De Curtis 1990 A. De Curtis, «An Outsider in This Society», *South Atlantic Quarterly* 82, 2 (1990), 281-304.
- DeLillo 2011 D. DeLillo, *The Angel Esmeralda*, New York, Scribner, 2011.
- Durante 2000 F. Durante, *Il richiamo azzurro: storia letteraria dell'isola di Capri*, Capri, La Conchiglia, 2000.
- Edwards 2000 H. Edwards, *Noble Dreams, Wicked Pleasures: Orientalism in America*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Giordano 1978 F. Giordano, «Viaggiatori americani nell'Islam di primo Ottocento», in E. Zolla (a cura di), *L'esotismo nella letteratura angloamericana*, Roma, Lucarini, 1978, 9-32.

- Harris 1982 R. Harris, «A Talk with Don DeLillo», *The New York Times Book Review*, 10 October 1982, 26.
- Kabbani 1994 R. Kabbani, *Imperial Fictions: Europe's Myth of the Orient*, London, Pandora, 1994.
- Koch 1969 K. Koch, *The Pleasures of Peace*, New York, Grove Press, 1969.
- LeClair 1987 T. LeClair, *In the Loop: Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana, University of Illinois Press, 1987.
- Lentricchia 1991 F. Lentricchia, *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Mariani 1993 A. Mariani, «James Merrill, A Postmodern Poet? Yes, &, No», *RSA Journal* 4 (1993), 31-56.
- Mariani 2000 A. Mariani, «W.S. Merwin e Dante: da Ulisse alla Pia», in A. Goldoni - A. Mariani (a cura di), *Dante: For Use, Now*, Roma, Euroma, 2000, 103-118.
- Mariani 2007 A. Mariani, «W.S. Merwin», in C. Ricciardi - V.M. De Angelis (a cura di), *Verso il Millennio*, Roma, La Sapienza, 2007, 100-111.
- Merrill 1975 J. Merrill, *The (Diblos) Notebook*, New York, Atheneum, 1975.
- Merrill 1982a J. Merrill, *From the First Nine, Poems 1946-76*, New York, Atheneum, 1982.
- Merrill 1982b J. Merrill, *The Changing Light at Sandover*, New York, Atheneum, 1982.
- Merrill 1993 J. Merrill, *A Different Person: A Memoir*, New York, Atheneum, 1993.
- Merwin 1982 W.S. Merwin, *Unframed Originals*, New York, Holt, 1982.
- Merwin 1992 W.S. Merwin, *The Lost Upland*, New York, Holt, 1992.
- Merwin 2004 W.S. Merwin, *The Ends of the Earth*, Washington, Shoemaker Hoard, 2004.
- Merwin 2005 W.S. Merwin, *Migration: New and Selected Poems*, Port Townsend, Copper Canyon Press, 2005.
- Moramarco 1998 F. Moramarco, *American Poetry since 1950*, New York, Twayne, 1998.
- Ostriker 1993 A.S. Ostriker, «Out of My Sight», in *Feminist Revision and the Bible*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1993.
- Palacios 1994 M.A. Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Parma, Pratiche, 1994.

- Poe 2002 E.A. Poe, *Complete Tales and Poems*, Edison, Castle Book, 2002.
- Said 1978 E. Said, *Orientalism: Western Representations of the Orient*, London, Routledge, 1978.
- Thoreau 1974 H.D. Thoreau, *Walden in The Portable Thoreau*, New York, Viking, 1974.
- Whitman 1982 W. Whitman, *Poetry and Prose*, New York, The Library of America, 1982.
- Williams 1928 W.C. Williams, *A Voyage to Pagany*, New York, Macaulay, 1928.

GLI AUTORI

ELISABETTA ADAMI è ricercatore di Lingua e Traduzione inglese presso il Dipartimento di Lingue, Culture e Letterature moderne dell'Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara. S'interessa di linguaggio, comunicazione e produzione testuale in ambienti digitali. Nei suoi lavori più recenti si è occupata dell'uso dell'inglese come lingua franca sui social network, di video-interazione su YouTube, di ricontestualizzazione multimodale, di tecnologie mobili, blog e interattività.

EMANUELA ETTORRE insegna Letteratura inglese presso l'Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara. È autrice del volume *Lo specchio e la clessidra. Uno studio della narrativa di Thomas Hardy* (Napoli, Liguori, 2007); ha tradotto due volumi di racconti di George Gissing e Thomas Hardy, curato volumi sulla narrativa vittoriana, pubblicato articoli su Thomas Hardy, George Gissing, Wilkie Collins, Anthony Trollope, Charles Darwin e sui rapporti tra scienza e letteratura.

CRISTINA GIORCELLI è professore emerito di Letteratura angloamericana all'Università di Roma Tre. Co-fondatore e co-direttore della rivista trimestrale *Letterature d'America*, dirige la serie *Abito e Identità* di cui sono usciti dodici volumi. Da questa serie la Minnesota University Press, USA, sta pubblicando quattro volumi, con il titolo *Habits of Being*, di cui tre già usciti (*Accessorizing the Body*, *Exchanging Clothes* e *Fashioning the Nineteenth Century*). I suoi campi principali di ricerca sono: la narrativa della seconda metà dell'Ottocento e la poesia e prosa moderniste. Presidente della «Associazione Italiana di Studi Americani» dal 1989 al 1992, è stata vice-presidente della «Associazione Europea di Studi Americani» dal 1994 al 2002.

PHILLIP MALLETT insegna Letteratura inglese presso la University of St Andrews. È vice-presidente della «Thomas Hardy Society» ed *editor* del

Thomas Hardy Journal. Tra le ultime pubblicazioni, la curatela di *Thomas Hardy in Context* (Cambridge, Cambridge University Press, 2013) e *The Victorian Novel and Masculinity* (Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015). Del 2013 è la sua «Introduzione» a *Under the Greenwood Tree* di Thomas Hardy (Oxford University Press).

ANDREA MARIANI è ordinario di Lingua e Letterature angloamericane presso l'Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara. È stato presidente dell'«Associazione Italiana di Studi Nord-Americani» dal 2010 al 2013. Ha pubblicato sui classici del Rinascimento americano, su poesia e narrativa del secondo Novecento, sui rapporti fra arte e letteratura. Ha curato la serie *Riscritture dell'Eden: la funzione del giardino nelle arti e nella storia della cultura*, di cui sono usciti, dal 2003 al 2012, sette volumi; l'ottavo è previsto per la fine del 2014.

GIUSEPPE NORI è professore di Lingua e Letteratura angloamericana presso l'Università di Macerata. Si è dedicato ai classici dell'Ottocento con studi monografici, edizioni, e saggi critici su Herman Melville, Nathaniel Hawthorne, Ralph Waldo Emerson, George Bancroft, Thomas Carlyle, Stephen Crane. Si occupa inoltre del rapporto tra poesia e religione nella tradizione protestante del Seicento inglese e americano, di critica e teoria dei generi letterari, e di storia delle idee.

PAOLA PARTENZA insegna Lingua e Letteratura inglese presso l'Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara. Tra i numerosi autori di cui si è occupata vi sono William Godwin, Mary Hays, Mary Wollstonecraft, Jane Austen, Elizabeth Gaskell, Charles Dickens, Christina Georgina Rossetti, Alfred Tennyson e T.S. Eliot. È autrice del volume monografico *Alfred Tennyson e la poesia del dubbio* (Bari, Adriatica, 2012²), e di un volume dedicato alla scrittura femminile, *Sguardo e narrazione. Quattro esempi di scrittura femminile. Wollstonecraft, Hays, Austen, Gaskell* (Roma, Carocci, 2008). È curatrice del volume *Dynamics of Desacralization. Disenchanted Literary Talents* (Göttingen, V&R Unipress, 2014).

MIRIAM SETTE è ricercatrice di Letteratura inglese presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne dell'Università 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti-Pescara. Ha pubblicato saggi e articoli su Daniel Defoe, Jane Austen, George Eliot, William Butler Yeats, Jean Rhys, Doris Lessing e Norman Douglas. Ha tradotto e curato la raccolta di racconti inediti *Amori e rovine. Racconti gotici dei maestri del genere* (Pescara, Tracce,

2000). È autrice dei volumi: *George Eliot: il corpo della passione. Aspetti della corporeità nella narrativa dell'ultima fase* (Pescara, Campus, 2004); *La narrativa di Doris Lessing. Strategie e metafore per un impegno* (Roma, Aracne, 2007) e *Il fantastico in Robinson Crusoe. Daniel Defoe e la Ragione trasfiguratrice* (Roma, Carocci, 2010).

ALFONSO VIOLA ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Anglistica presso l'Università 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara. Si occupa di Byron, Compton Mackenzie, letteratura romantica e vittoriana, letteratura di viaggio e letteratura statunitense. Ha pubblicato saggi e recensioni sulle riviste *Merope* e *RSV* e su volumi collettanei usciti presso le case editrici Aracne e Liguori.

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

CLASSICI

R. Guittón • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Árquez e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden. Poesia, poetica e politica del giardino. Vol. VII • A cura di A. Mariani

C. Perta - S. Ciccolone - S. Canù • *Sopravvivenze linguistiche arbëreshe a Villa Badessa*

Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche • A cura di E. Fazzini

Ricerca drammaturgica, letterature e culture moderne • A cura di L. Paesani

Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario. Vol. VIII • A cura di A. Mariani

Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane • A cura di L. Marchetti e C. Martinez

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.